



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

**PIGMALIÓN**

**ADAPTACIÓN DE LA OBRA ORIGINAL DE GEORGE BERNARD SHAW**

DE PASQUALE, Daniel

DE SOUSA, Jenifer

VILLAMIZAR, Elimar

**Tutor**

GAMERO, Maigualida

Caracas, septiembre 2015

*A Isabella*

*A Tiago y Alexander*

*A Diego, Gabriel y Matías*

## AGRADECIMIENTOS

A Dios, a la Virgen, a mis ángeles, mis guías y maestros. Gracias por orientarme, cuidarme y protegerme a lo largo de mi existencia.

A mi familia, por ser mi motor diario. A mi mamá y a mi papá, por amarme incondicionalmente y soportarme incluso cuando yo mismo no lo hago. A mi hermana, por ser siempre mi ejemplo a seguir. A Kira, por tu compañía en aquellas noches en las que la luna se encontraba con el sol. A Isabella, por existir.

A mis abuelos y mis nonnos, mis tíos y mis primos. A Frank y Abigail, por acompañarme en cada uno de mis logros. A Valentina, por ser mi alma gemela, mi cable a tierra *and the dragon to my Khaleesi*.

A mis compañeras de tesis, porque juntos creamos grandes cosas. A Jenifer, porque no hay nada que no podamos lograr. A Elimar, porque esta tesis no hubiese sido lo mismo sin ti. A Maigua, nuestra tutora, por toda la guía brindada.

A mis amigos, por su eterno apoyo. A Emily, Adriana y Angela, por llenar mi vida de momentos inolvidables. A Ada, por los viejos tiempos y los que vendrán. A Luis David, por ser y por estar, porque esta obra también es tuya. A Daniel, Marisol, Jennifer, Janeth y toda mi 56, porque todos dejaron una huella imborrable en mi vida.

A mis profesores y mentores, porque de ustedes aprendí no solo a ser un mejor profesional sino un mejor ser humano. A Déborah, a Elisa, a Raquel, a Aurimar, a Carlota, y muy especialmente a Keyla, mi *Darth Master*, mi amiga, mi compañera de trabajo y mi motivación para ser mejor cada día.

A mis actores, por su compromiso con esta obra. A Alexander, por ser *la luz de Pigmalión*. A Mery, porque el destino quería que tú fueras Elaiza. A Génesis, a Daniela, a Jhion, a Daniel, a Jacqueline, a Alfredo y a Lucía. Gracias por tanto.

A ti, por querer pasar unos minutos por aquí. Siéntete como en casa.

***Daniel De Pasquale.***

Quiero agradecer en primer lugar a Dios, por hacer que mi alma llegara a este mundo temporal y permitirme disfrutar mi estadía en él haciendo lo que amo y me apasiona. Por dotarme con las virtudes de la creatividad, la libertad, el romanticismo y el amor por el prójimo que me motivaron a incursionarme en este proyecto de conciencia social. Quiero agradecerle también por la familia que escogió para mí, por los hermosos momentos que me ha regalado junto a mis seres queridos, pero más aún por los obstáculos que ha colocado en mi camino para hacerme fuerte y crecer.

Agradezco a mis padres y hermanos, por ayudarme a seguir con mi carrera cuando sentía que debía abandonarla, por ayudarme a encontrar mi vocación y por su amor incondicional que me da ánimos de levantarme cada día. Quiero agradecer a mis hermanos Yaidelin y Julio, por traer a este mundo a mis dos hermosos sobrinos, Tiago y Alexander, a quienes dedico este proyecto con la esperanza de que crezcan en un país con un futuro prometedor, donde los venezolanos volvamos a sentir el amor por el prójimo y el respeto hacia los demás y nosotros mismos.

A mis compañeros de tesis Elimar y Daniel, por acompañarme en esta aventura y en la producción del proyecto más grande en el que he participado hasta los momentos, sin ustedes dos, este sueño no hubiese sido posible.

A todos mis compañeros de clase que compartieron conmigo salones y pupitres. Por su apoyo y colaboración con este proyecto y en todos aquellos que realizamos durante la carrera, especialmente a Emily y Adriana que nos acompañaron más que nunca en la recta final.

Quiero hacer un agradecimiento especial a un gran amigo y colega que desde séptimo semestre me ha acompañado: Daniel De Pasquale. Por creer en mí, por disipar mis inseguridades y ayudarme a ver en lo que soy buena. Simplemente gracias por tu compañía, por tu fidelidad y lealtad, y sobre todo, por ser tú, mi amigo incondicional.

A mi Alma Mater, a los profesores que la integran y a todo el personal que hace que la universidad funcione cada día. Por hacernos sentir orgullosos de nuestra UCAB, exigirnos y ayudarnos a dar lo mejor de nosotros cada día.

*Jenifer De Sousa.*

“Olvida lo que has dado para recordar lo recibido”

Primeramente, gracias infinitas a Dios y a la Virgen que me guiaron en esta hermosa etapa de mi vida y que pusieron en mi camino a personas increíbles.

A mi familia, por el apoyo.

A mis padres, por el apoyo incondicional y por estar allí celebrando mis triunfos que también son suyos.

A mi hermana, que siempre estuvo allí en todo el recorrido brindándome su mano cuando más la necesitaba.

A mi segunda familia, porque más que mis amigos se han convertido en mis hermanos: Susana, Mariana, Nathaly, Margaret, Irving y Gabriel. Por todos los buenos momentos vividos y por hacer de este camino un momento divertido.

Y por supuesto, a mis compañeros de tesis: Jeny y Daniel. Gracias por adoptarme y hacerme parte de este proyecto. ¡Sé que la vamos a romper!

Infinitamente agradecida con la vida. Este te proyecto se lo dedico a mis tres chiquitos, a esa generación de relevo, que al igual que nosotros estoy segura que cambiarán el mundo y harán de este un lugar mejor.

*Elimar Villamizar.*

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

## MARCO TEÓRICO

<b>I.</b>	<b>GEORGE BERNARD SHAW</b> .....	<b>13</b>
	1.1. El hombre y su vida .....	13
	1.1.1. La otra isla de John Bull.....	13
	1.1.2. En la conquista de Londres .....	17
	1.1.3. 1890-1900: Diez años de éxitos .....	23
	1.1.4. Siglo XX: El afianzamiento de la concepción shaviana .....	26
	1.1.5. Un ser inmortal.....	33
	1.2. El dramaturgo y sus obras .....	37
	1.2.1. Los personajes como portavoces de sus ideas .....	37
	1.2.2. Humor, no comedia.....	40
	1.2.3. Obras emblemáticas .....	44
	1.2.3.1. Hombre y superhombre.....	44
	1.2.3.2. Santa Juana.....	46
	1.2.3.3. La profesión de la Sra. Warren .....	47
	1.2.3.4. Pígalión .....	47
	1.2.4. El teatro de Bernard Shaw .....	48
<b>II.</b>	<b>EL PÍGALIÓN DE SHAW</b> .....	<b>50</b>
	2.1. La pieza original .....	50
	2.2. Contexto histórico.....	54
	2.3. Adaptaciones .....	56
	2.3.1. Traducciones de Pígalión de George Bernard Shaw.....	56
	2.3.2. Adaptaciones y versiones de Pígalión .....	57

2.3.2.1. “Pígalión” por primera vez en teatro en Inglaterra (1914) .....	58
2.3.2.2. Primera versión publicada de Pígalión (Inglaterra, 1916) .....	59
2.3.2.3. My Fair Lady de Alan Lerner (obra de teatro, 1958) .	60
2.3.2.4. Pígalión en la pantalla grande .....	63

### **III. ESTRATOS SOCIOECONÓMICOS DE LA CIUDAD DE CARACAS .....**

3.1. Clasificación de los estratos socioeconómicos .....	69
3.2. Prejuicios y discriminación entre los diferentes estratos. ....	76

### **IV. EL TEATRO .....**

4.1.Elementos constitutivos del hecho escénico.....	81
4.2.El teatro como hecho social. ....	83
4.3. Dramaturgia: adaptación o versión.....	86
4.4.Construcción de personajes .....	89
4.5.Principios de dirección .....	93

## **MARCO METODOLÓGICO**

### **I. EL PROBLEMA.....**

1.2.Planteamiento .....	96
1.3.Objetivos.....	97
1.3.1. Objetivo general .....	97
1.3.2. Objetivos específicas .....	97
1.4.Delimitación .....	97
1.5.Justificación .....	98

<b>II.</b>	<b>EL TEXTO TEATRAL .....</b>	<b>99</b>
	2.1.Adaptación de la obra .....	99
	2.1.1. Explicación del instrumento para la adaptación del texto teatral .....	99
	2.1.2. La creación de la historia.....	100
	2.1.2.1.Sinopsis .....	101
	2.1.2.2.Tratamiento .....	101
	2.2.Construcción de los personajes.....	104
	2.2.1. Descripción de los personajes.....	107
	2.3.Pigmalión (2015) .....	133
<b>III.</b>	<b>PUESTA EN ESCENA .....</b>	<b>226</b>
	3.1.Personajes (vestuario y maquillaje) .....	226
	3.2.Espacio escénico.....	237
	3.2.1. Decorado y accesorios .....	237
	3.2.2. Iluminación.....	244
	3.3.Música y sonido.....	245
	3.4.Procedimiento de dirección actuaral .....	246
	3.5.Fichas técnicas.....	250
	3.5.1. Del equipo de producción.....	250
	3.5.2. Del equipo actuaral.....	251
	3.6.Presupuestos .....	252
	3.6.1. Presupuesto general .....	252
	3.6.2. Presupuesto de honorarios .....	254
	3.6.3. Presupuesto de producción .....	256
	3.6.4. Presupuesto de vestuario, maquillaje y peinado.....	257

3.6.5. Presupuesto de escenografía.....	260
3.7. Análisis de costos .....	263
<b>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....</b>	<b>265</b>
<b>REFERENCIAS CONSULTADAS.....</b>	<b>268</b>
<b>ANEXOS</b>	

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. <i>Descripción de Elaiza Díaz</i> .....	107
Tabla 2. <i>Descripción de Enrique Higuera</i> .....	110
Tabla 3. <i>Descripción del Coronel Pérez</i> .....	113
Tabla 4. <i>Descripción de la Señorita Julia</i> .....	115
Tabla 5. <i>Descripción de Clara De Estévez</i> .....	118
Tabla 6. <i>Descripción de Freddy De Estévez</i> .....	120
Tabla 7. <i>Descripción de la Señora De Estévez</i> .....	123
Tabla 8. <i>Descripción de la Señora Higuera</i> .....	125
Tabla 9. <i>Descripción de Alfredo Díaz</i> .....	128
Tabla 10. <i>Descripción del Ama de Llaves</i> .....	131
Tabla 11. <i>Desglose de vestuario, peinado y maquillaje para el acto I</i> .....	227
Tabla 12. <i>Desglose de vestuario, peinado y maquillaje para el acto II</i> .....	229
Tabla 13. <i>Desglose de vestuario, peinado y maquillaje para el acto III</i> .....	231
Tabla 14. <i>Desglose de vestuario, peinado y maquillaje para el acto IV</i> .....	234
Tabla 15. <i>Desglose de vestuario, peinado y maquillaje para el acto V</i> .....	235
Tabla 16. <i>Escenografía A (Acto I)</i> .....	237
Tabla 17. <i>Escenografía B y B1 (Actos II y IV)</i> .....	240
Tabla 18. <i>Escenografía C (Actos III y V)</i> .....	242
Tabla 19. <i>Ficha técnica del equipo de producción de Pigmalión</i> .....	250
Tabla 20. <i>Ficha artística de Pigmalión</i> .....	251
Tabla 21. <i>Presupuesto general</i> .....	252
Tabla 22. <i>Presupuesto de honorarios</i> .....	254
Tabla 23. <i>Presupuesto de producción</i> .....	256
Tabla 24. <i>Presupuesto de vestuario, maquillaje y peinado</i> .....	257
Tabla 25. <i>Presupuesto de escenografía</i> .....	260

# INTRODUCCIÓN

Por más parecido que exista entre un individuo y otro, estos nunca van a llegar a ser completamente iguales. Las diferencias son la regla y no la excepción en cualquier lugar del mundo, y son características que definen al ser humano y forman parte de cada uno desde el momento del nacimiento.

Mientras que las desigualdades físicas y psicológicas son congénitas, las diferencias sociales son instauradas por las mismas personas desde el instante en el que deciden agruparse con sus pares y formar comunidades, creando de esta forma segmentos de población pertenecientes a distintas clases y estratos de acuerdo a sus tipologías.

En el Distrito Capital, la brecha establecida entre los distintos sectores de la población se ha hecho cada vez más profunda, por lo que en el presente trabajo de investigación se pretende hacer una crítica social a las diferencias de clases que existen dentro de la Gran Caracas y provocar una reflexión sobre el progresivo desarrollo de antivalores, como el irrespeto al prójimo, la injusticia y, si se quiere, la intolerancia.

El siguiente estudio relata la vida del autor, George Bernard Shaw, y el contexto histórico en el cual esta tuvo lugar, haciendo especial énfasis en la situación económica y los problemas sociales que afrontaba Gran Bretaña durante los casi cien años que vivió el dramaturgo. Asimismo, se destaca entre su extensa lista de obras aquella que titula el presente trabajo de grado, *Pigmalión*, entendiéndola como una pieza que abarca temas sociales y económicos, y que, lejos de ser una simple comedia, busca hacer una crítica reflexiva sobre la realidad de las relaciones entre los individuos, las cuales, en muchas oportunidades, se guían más por la razón que por el corazón.

Por lo expuesto anteriormente, la obra recibió críticas tanto positivas como negativas por tratarse de una historia que se aleja del romanticismo. Como consecuencia de este inconformismo con la pieza, nacieron las numerosas adaptaciones teatrales y cinematográficas que existen en la actualidad, tan alejadas del guion original que no causaron más que decepción en su autor. ¿La razón? El público esperaba un final feliz y esto iba completamente en contra de su objetivo.

Resulta interesante destacar que la crítica realizada a la ciudad de Londres de hace cien años, puede ser aplicada para explicar y reflexionar sobre la situación que está afrontando la sociedad caraqueña actual, prestando gran atención a la importancia que tiene la educación no solo para el desarrollo del individuo sino también para la evolución de una sociedad.

Los prejuicios existentes por parte de los estratos más altos hacia aquellos pertenecientes a los estratos más bajos son igual de fuertes que el desprecio originado entre las personas que menos tienen hacia aquellas con más poder adquisitivo. Pero el problema va mucho más allá de las posesiones materiales o de las carencias educacionales; los antivalores están arraigados, en mayor o menos medida, en cada uno de los habitantes de la sociedad, así como lo estuvieron en la retratada por Shaw.

El conjunto de diferencias y prejuicios que están presentes tanto en la época original de *Pigmalión* como en la sociedad caraqueña actual se ven evidenciados en los personajes principales de la obra: ella, una joven de clase baja y trabajadora pero con escasa educación y conocimiento sobre buenos modales; y él, un hombre de sociedad y alto egocentrismo pero con falta de empatía y carencia de tacto.

Al hacerle frente a lo desconocido, ambos personajes de la pieza encuentran en sus diferencias los puntos que tienen en común, y es entonces cuando, al reconocer y aceptar al otro como un igual, son capaces de reconocerse a sí mismos como parte de un todo.

# MARCO TEÓRICO

## I. GEORGE BERNARD SHAW

### 1.1. *El Hombre y su vida*

*“Destruye conceptos ajenos, expresa conceptos propios.  
Cuando deshace un sistema, exalta otro.  
Nunca deja al adversario con las alforjas vacías”.*

*—Blas Raúl Gallo*

#### 1.1.1. *La otra isla de John Bull*

Bernard Shaw predestina su genio, y cree, como Sócrates, que la Fuerza Vital lo ha puesto sobre sus conciudadanos “para picarlos y mantenerlos despiertos”. El filósofo ateniense fue condenado a beber cicuta, juzgado como “un testarudo arrogante y hasta un peligroso revolucionario que no respetaba ninguna autoridad consagrada y ninguna tradición honorable” (Augusto Messer). El irlandés, en cambio, impuso su táctica polémica, y ganó al fin el derecho a ser escuchado como el pariente eternamente descontento. Había nacido en Irlanda, “la otra isla de John Bull<sup>1</sup>”. (Gallo, 1960, p. 27)

Con este párrafo, el escritor Blas Raúl Gallo culmina el primer capítulo de su libro *Introducción al teatro de Bernard Shaw*, y con sus palabras condensa perfectamente la esencia shaviana, la polémica que generó a lo largo de su longeva vida, no solo con sus obras sino con sus críticas —tal como lo hizo Sócrates— y, por supuesto, su influencia en Inglaterra como uno de los mejores escritores y pensadores del siglo XX.

---

<sup>1</sup> Obra escrita por George Bernard Shaw en 1904. Creado por el Dr. John Arbuthnot en 1712, John Bull es la personificación del Reino Unido, y especialmente de Inglaterra, a través de un hombre de mediana edad, rechoncho y vestido con atuendo propio de la clase media en el período georgiano. Dado que el Reino Unido está compuesto por Gran Bretaña e Irlanda del Norte, “la otra isla de John Bull” hace referencia a esta última nación.

Era madrugador, trabajador y amigo del aire libre. Le aficionaba el automovilismo, las largas caminatas y la natación. Era reconocido por transitar los caminos de Hertfordshire a toda velocidad con su motocicleta. George Bernard Shaw nunca malgastó su tiempo —o su salud— en tertulias intrascendentes, ni siquiera con sus amistades. Igualmente, llevaba régimen vegetariano tan riguroso que no pocas veces logró irritar a sus anfitriones. (Gallo, 1960).

Su vida comenzó cuando finalizaba el verano de 1856, específicamente en la *33 Upper Synge Street* —conocida luego como *33 Synge Street*— de Dublín. George Carr Shaw, un comerciante de granos que había iniciado recientemente su carrera como un funcionario público en el edificio *Fourt Courts* de Dublín, y Lucinda Elizabeth (“Bessie”) Shaw, una músico consumada que había interpretado papeles protagónicos como mezzosoprano en producciones de ópera en la ciudad, le dieron la bienvenida el día 26 de julio al pequeño George Bernard Shaw. (Gibbs, 2007) [PDF] (Traducción libre del autor)

“Ubicado justamente en una época de transición, cuando las consecuencias de la revolución industrial eran sometidas a un análisis científico e implacable dando lugar a la aparición de los primeros teóricos socialistas” (Gallo, 1960, pág. 22), este oriundo de Irlanda buscó y alcanzó su éxito en Inglaterra, país en el cual murió a los 94 años de edad con un repertorio de más de sesenta obras de teatro escritas. (Biography.com, 2014) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

El hermano menor de Lucinda Frances y Elinor Agnes inició su educación a muy temprana edad, gracias a las sesiones de tutoría impartidas por su tío clérigo, el reverendo William George Carroll (Ídem). En el colegio, Shaw fue un estudiante muy bien portado, llegó a ser el número uno en inglés y en latín, e incluso recibió un certificado por buena conducta. Sin embargo, y por paradójico que suene, en una oportunidad llegó a afirmar que odió de todo corazón las escuelas a las que asistió. (Gibbs, 2007) [PDF] (Traducción libre del autor)

De acuerdo con Gallo (1960), Bernard Shaw “no fue alumno brillante ni cursó estudios secundarios y universitarios. Jamás demostró agradecimiento a la educación oficial a la cual vapuleó en no pocas ocasiones. Actitud defensiva de quien no pudo disponer de títulos académicos para la conquista de Londres”. (p. 38)

Abogados, banqueros, comerciantes, soldados y hasta miembros del parlamento formaron parte de la familia Shaw, y muchos de ellos gozaron de gran eminencia social, política y judicial en Irlanda. Durante su infancia en Dublín, Shaw solía visitar la gran propiedad que estableció su antepasado Sir Robert Shaw en *Bushy Park*, Terenure. Los Shaw de *Bushy Park* le sirvieron al dramaturgo como punto de contraste con la posición de su familia en la escala social, la cual pertenecía, en opinión de Shaw, a una clase de elegancia andrajosa, con relaciones pobres y caballeros que no eran caballeros. (Gibbs, 2007) [PDF] (Traducción libre del autor)

Desde los diez y hasta los diecisiete años, Shaw y su familia compartieron una casa de verano en *Dalkey Hill*, así como una propiedad en la *1 Hatch Street* de Dublín, con George Vandeleur Lee, un conductor y empresario musical. Lee, junto con Walter Gurlly, un tío materno de Shaw que solía entretener a la familia con quintillas y cuentos procaces, influenciaron tanto al pequeño durante su infancia que son considerados en la actualidad como sus otras figuras paternas. (Ídem)

Además, el señor Lee, también fundador de la *Dublin Amateur Musical Society* en 1852, era muy cercano a Bessie Shaw, quien colaboró con él en sus empresas musicales. Varios comentaristas persiguen la idea de que Lee era el padre biológico de Shaw como consecuencia de una aventura ilícita entre el empresario y la cantante, pero esto solo se basa en pruebas circunstanciales y muchas otras evidencias lo dictan de improbable. (Ídem)

Fue bajo la guía de su madre que Shaw exploró el mundo de las artes, adquiriendo conocimientos de música, arte, teatro y literatura desde muy joven, por medio de visitas periódicas a la Galería Nacional de Irlanda. (Biography.com, 2014) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

El autor A.M. Gibbs (2007) asevera que, en una oportunidad, la escritora Katherine Tynan comentó que Bessie Shaw era muy ocurrente y muy satírica, tal como lo era su hijo. Y a pesar de que Shaw estaba lleno de orgullo por su madre, se contradecía cuando presentaba diversas críticas en su contra, al afirmar que la mujer no tenía impulsos cómicos y que carecía de los sentimientos maternos comunes a las madres. Pero Bessie no fue la única que recibió comentarios negativos de George Bernard, también el padre fue duramente criticado por el dramaturgo. Sin embargo, Shaw reconoció que su propio espíritu de comedia y su deleite por el anticlímax cómico lo heredó de su progenitor. [PDF] (Traducción libre del autor)

El autor cuenta que el joven Shaw salió a trabajar por primera vez cuando solo era un adolescente de quince años: primero como mensajero y más tarde se hizo con el cargo de cajero en jefe en una elegante y respetable empresa de administradores de fincas, propiedad de C. Uniacke Townshend.

Dos años más tarde, en 1873, la familia Shaw se separó cuando la madre, Bessie, como muchas otras personas durante la época, tomó la decisión de mudarse con sus dos hijas a la gran ciudad de Londres, abandonando así a su marido e iniciando una nueva vida como profesora de canto. En cuanto Shaw, con solo diecisiete años, se quedó junto a su padre en un alojamiento de Dublín.

La opinión de Shaw con respecto al matrimonio de sus padres es dramática, o así lo expresa A.M. Gibbs cuando afirma que, para el dramaturgo, la relación carecía de amor y era desastrosa desde que comenzó. Bessie descubrió en la luna de miel que se había casado con un alcohólico y con total desilusión regresó a Dublín, un infierno doméstico para ella. Sin embargo, existen diversas evidencias documentales que sugieren que los primeros años del matrimonio en realidad fueron bastante felices, por lo que es muy probable que Shaw haya exagerado el grado del problema de alcoholismo de su padre, así como el nivel de pobreza familiar.

El 27 de marzo de 1876, un suceso repentino marcó un antes y un después en la vida de los Shaw: como consecuencia de una tuberculosis, la hermana de Bernard,

Elinor Agnes, falleció a los 21 años en Ventnor, en la Isla de Wight. La madre, Bessie, se sumergió en un largo y constante duelo que incluso la llevó a tratar de contactar al espíritu de su hija en *séances*<sup>2</sup>.

La hija mayor de Bessie, Lucy, eventualmente logró convertirse en una estrella de la comedia musical. En cuanto a Shaw, durante la primavera de ese mismo año, y siendo la muerte de su hermana un detonante importante, tomó la decisión que cambiaría su vida para siempre: el alto, delgado y pelirrojo joven de veinte años llegó a Londres para iniciar una nueva vida, teniendo en mente la idea de convertirse en un escritor de renombre. (Gibbs, 2007) [PDF] (Traducción libre del autor)

El “home” quedaba resquebrajado y George Bernard, el único hijo varón del matrimonio, librado de la tiranía afectiva del hogar. Pero, eso sí, nunca había faltado un piano en aquella casa donde no pudo arraigar el amor. Vandeleur Lee, profesor de canto con métodos propios, logró transformar aquel hogar irlandés de los Shaw en una especie de conservatorio donde se daban lecciones, practicaba con toda clase de instrumentos, y por sobre todas las cosas se adoraba a Mozart. (Gallo, 1960, p. 7)

Por allá en Dublín quedaba su desacreditado padre, George Carr Shaw, mientras que ahora en Londres se encontraba su madre, justo en las afueras de *Brompton Hoad*, en el N°13 de *Victoria Grove*, ganando el sustento con las lecciones de canto y música que impartía. (Gallo, 1960)

### ***1.1.2. En la conquista de Londres***

Para el joven escritor, Londres era el centro literario de la lengua inglesa y consideraba que todo irlandés que tuviera como meta de vida el alcanzar los niveles más altos de las profesiones culturales debía entonces tener un domicilio dentro de la metrópolis y una cultura internacional. Esto significa que lo primero que debía hacer

---

<sup>2</sup> Una reunión o sesión en la que los espiritistas intentan recibir mensajes provenientes de personas fallecidas.

para alcanzar su sueño literario era salir de Irlanda. (Gibbs, 2007) [PDF] (Traducción libre del autor)

“No puede extrañar que Shaw, llegado de una Irlanda agrícola, empobrecida y despoblada, haya mirado a Londres con ojos de extranjero sorprendido, ‘el más extranjero de los extranjeros, pues procedía de Irlanda’”. (Gallo, 1960, p. 13)

Durante este período, la pobreza rondaba al joven inmigrante, y no había dejado su país natal para convertirse en un rutinario oficinista. Cuando necesitaba dinero, se disponía a redactar artículos o crónicas musicales, y de noche, no siempre con el estómago lleno, se dedicaba a escribir sus novelas, las cuales nunca lograron entusiasmar a los desesperados editores londinenses (Ibídem). A pesar de la lucha financiera que libró Shaw en Londres, siempre tuvo el apoyo incondicional de su madre, quien se encargaba de llevar las riendas del hogar mientras él pasaba el día escribiendo en la sala de lectura del Museo Británico. (Biography.com, 2014) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

Inglaterra, para ese entonces, ya había salido de la Revolución Industrial y se encontraba bajo la Monarquía de la Reina Victoria, por lo que era un país un poco más avanzado que el resto de occidente, no solo por las innovaciones tecnológicas y el gran cambio de vida que dio la población, sino también porque las damas tenían el mismo derecho que los caballeros al trabajo. Sin embargo, el sueldo femenino no representaba tanto como el de los hombres, y muchos hogares dependían del sustento económico que podría llevar la mujer. (British Museum, 2009) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

Por otro lado, la evolución de la industria representó un gran avance para la sociedad europea: las máquinas funcionaban con más fuerza y más rapidez, sin la ayuda de una persona. Las mercancías exportadas aumentaron el flujo de capital en la economía británica, y las industrias del hierro, el cobre y el acero tuvieron un papel importante en los cambios de la infraestructura del país y en la expansión de las redes de transporte. Esto, aunado con el nacimiento de las nuevas zonas urbanas como

consecuencia, afectó terriblemente a los sectores rurales, por lo que las necesidades aumentaron y la banca nacional se vio afectada. (Ídem)

Sin embargo, el problema económico de Shaw venía de otra fuente. A pesar de que solía deambular por las calles londinenses sin dinero en el bolsillo, el joven no buscó ni aceptó ningún empleo que pudiese conspirar contra su eventual destino literario, incluso cuando un trabajo pudiese ayudar con la economía materna y sacarlo de la pobreza. Tal actitud evidencia lo sistemático y organizado que era, así como la visión de futuro que tenía. (Gallo, 1960)

Con el fin de adiestrarse en el oficio del escritor, el joven Bernard Shaw se impuso un ejercicio en el cual debía escribir cinco páginas al día, y así fue como a través de su preocupación gramatical e idiomática, poco a poco, alcanzó la precisión extraordinaria de su lenguaje. Sin embargo, un estilo tiene una parte congénita que ya Bernard Shaw traía en su ADN, y se puede ver en sus diversos escritos lo mucho que le debe a la música, a la pintura y a la lectura sistemática de obras clásicas y modernas. (Ibídem)

Asimismo, Londres determinó la poderosa individualidad que nació en George Bernard Shaw. El contacto con diversas corrientes, sus múltiples experiencias personales, y su afición por observar, estudiar, asimilar y analizar el mundo que lo rodea, fueron el motor que encendió ese punto de vista tan particular que lo caracterizaba. (Ibídem) Sin embargo, y a pesar de su autoexilio, siguió siendo un oriundo de Irlanda en espíritu, pues tendía a mirar los asuntos desde el punto de vista del irlandés más que del inglés, y muchos de sus escritos, sean dramáticos o no, encierran temas de su país natal. (Gibbs, 2007) [PDF] (Traducción libre del autor)

A los siete años siguientes de su llegada a la capital londinense, Shaw ya había escrito cinco novelas que presentaban, de manera humorística, diversos análisis y críticas sobre el sistema de clases, así como las costumbres de la sociedad inglesa, pero fueron rechazadas con monótona regularidad por ser inadecuadas para el público lector. Es por ello que, económicamente, siguió dependiendo del apoyo de su madre y

de su padre, a pesar de haber tenido trabajos ocasionales como crítico musical para Vandeleur Lee en *The Hornet*, e incluso haber estado por un breve período en la recién creada *Edison Telephone Company* (Ibídem). Estos años le sirvieron para comprobar, con sus propios ojos, la forma cruenta que adoptaban los industriales con el trabajador asalariado. (Gallo, 1960)

En octubre de 1880, Shaw se unió a la *Zetetical Society*. Allí se involucró con numerosas sociedades literarias, filosóficas, políticas y económicas, así como con diversos grupos de estudios. Fue por esta época cuando se declaró convertido a la causa del socialismo, luego de escuchar el discurso que dio el autor americano de *Progress and Poverty*, Henry George, en 1882. (Gibbs, 2007) [PDF] (Traducción libre del autor)

En ese mismo año conoció a Alice Lockett, con quien tuvo la primera de muchas aventuras amorosas. A pesar de describirse a sí mismo como un mujeriego incorregible, en muchas ocasiones era el objeto del deseo en lugar del buscador de amoríos, tal como el Don Juan de su corta obra *Don Giovanni explica*. Lo cierto es que Shaw era un crítico de las ideas convencionales sobre el amor y el romance que prevalecían tanto en la ficción victoriana como en la vida social. (Ídem)

Posterior al fracaso de sus novelas, Shaw dirigió su atención no solo a las actividades de la intelectualidad británica sino también a la política (Biography.com, 2014) [Página web en línea] (Traducción libre del autor). Se sumergió de lleno en el entrecruzamiento de teorías y opiniones, pero nunca dejó de lado sus visitas a los museos y exposiciones, las lecturas de literatura y su asistencia a los conciertos. Su interés por la economía política crece a tal punto que comienza a participar en debates públicos, inclusive aquellos de los sindicatos obreros, transformándose así en un gran orador (Gallo, 1960).

Luego de su paso fugaz por una asociación marxista, se unió en 1884 a la recientemente creada Sociedad Fabiana, un grupo socialista cuya meta principal era la transformación de Inglaterra a través de una base política e intelectual más vibrante.

(Gibbs en International Shaw Society, 2005) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

“Son un ambicioso grupo londinense –escribía Federico Engels en carta a Sorge, 1893- que han comprendido lo bastante como para darse cuenta de la inevitabilidad de la revolución social, pero que posiblemente no podrían confiarle esa gigantesca tarea al rudo proletariado, y que por ello tienen la amabilidad de ponerse a la cabeza. El principio fundamental de ellos es el temor por la revolución. Son los ‘cultos’ por excelencia”. Allí conoce, entre otros, a Sidney Webb, talentoso ensayista que ejerció gran influencia sobre su formación intelectual. (Gallo, 1960, p. 13-14)

Shaw se fue involucrando inmensamente y, con el tiempo, se convirtió en uno de los miembros principales y uno de los portavoces más efectivos, llegando incluso a editar un texto famoso que el grupo publicó (Biography.com, 2014) [Página web en línea] (Traducción libre del autor). Hasta 1890, invirtió una gran cantidad de tiempo dando conferencias con temática socialista en varios lugares. (Gibbs en International Shaw Society, 2005) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

Nunca acepté pago alguno para hablar —declaraba él, el más cotizado de los oradores de su tiempo, tiempo de grandes y cotizados oradores—. (...) Y para evitar molestias a aquellos oradores profesionales que vivían de sus conferencias, eventualmente aceptaba los honorarios y los donaba a la institución. (Shaw en Gallo, 1960, p. 35)

Al año siguiente de unirse a la Sociedad Fabiana, un trabajo como escritor tocó su puerta y comenzó a redactar reseñas de libros y arte, así como de música y crítica teatral (Biography.com, 2014) [Página web en línea] (Traducción libre del autor). Fue gracias a un conocido crítico londinense llamado William Archer que Shaw llegó a *The Pall Mall Gazette* como crítico literario regular. (Gallo, 1960)

También en 1885, en el día de su cumpleaños número veintinueve, Bernard Shaw le entregó su virginidad a la señora Jane (“Jenny”) Patterson, una apasionada

viuda irlandesa que también era amiga de la familia. Este romance continuó hasta 1893, pero se vio complicado por las otras aventuras amorosas de Shaw, formando parte de la lista: Annie Besant, Edith Nesbit, la joven Fabians Grace Gilchrist y Grace Black, así como May Moris, la actriz Florence Farr y Eleanor Marx Aveling, la hija de Karl Marx. Sin embargo, las únicas relaciones que se consumaron sexualmente fueron las que tuvo con la viuda Patterson y con la actriz Florence Farr, y dicho triángulo amoroso fue dibujado por Shaw en su obra *El mujeriego*, estrenada en 1893. (Gibbs, 2007) [PDF] (Traducción libre del autor)

En cuanto a Eleanor, Shaw no solo la trataba en la biblioteca del museo sino en la casa de su padre, cuando hacía sus visitas frecuentes a Karl Marx, entonces residente en Londres. A lo largo de su vida, Shaw se declaró ferviente admirador del marxismo, al punto de reconocer cuándo un orador que hablaba de *El Capital* lo había leído realmente y cuándo no. (Gallo, 1960)

Gallo continúa y afirma que Shaw estaba tan impresionado por el análisis que hizo Marx sobre la sociedad, que jamás renunció a usar el marxismo como una de sus mejores armas dialécticas. Pero Shaw era enemigo público de toda interferencia unilateral de cualquier teoría, un rebelde que se resistía a encerrarse en el ámbito de un único sistema sociológico o filosófico, y no es de extrañar que su interés por el marxismo fuese igual al interés que sintió en un momento por la economía clásica burguesa, de la cual tomó la ordenación científica del proceso social, para luego darse cuenta de que esta no iba más allá de la justificación capitalista.

Comprende “que la sociedad actual no es un sólido cristal, sino un organismo capaz de transformarse y constantemente en vías de transformación”. Pero en rigor, nunca será un marxista, “aunque en lo fundamental —son sus palabras— nunca me alejé de Marx”. Lo “fundamental” fue para él, precisamente, esa ineluctable y potencial capacidad de transformación que toda forma social encierra en la intimidad de su estructura. Aceptada esa premisa, determinada por leyes de producción perfectamente establecidas por Marx, difiere en materia de acción revolucionaria. (Gallo, 1960, p. 14-15)

Su trabajo en *The Pall Mall Gazette* caducó en 1888, cuando se convirtió en un redactor político y más tarde en un crítico musical para *The Star*. Allí, se le conoció durante dos años bajo el seudónimo de *Corno di Bassetto*. (Ibídem)

Pero Shaw empezaría pronto con la producción de su carrera dramática, y es durante este período cuando diversos sectores de la población se encontraban empobrecidos a causa de la explotación derivada por la Revolución Industrial, donde varios lograron elevar su nivel de vida y se creó una capa económicamente mejorada. A medida que los industriales y traficantes fueron ganando terreno en el mercado mundial, los salarios pudieron ir en aumento. Por ese entonces empezó una legislación social que tendió a elevar el nivel de vida de los obreros; pero lo más importante, es que las capas aristocráticas que se interesaban usualmente en problemas de teatro y literatura, formaron, en conjunto con comerciantes, industriales, técnicos y profesionales, una buena base que marcó el éxito de las comedias shavianas que están por venir. (Ibídem)

Con solo treinta años de edad, Bernard Shaw era un cotizado crítico de arte y teatro con una novela publicada en un folletín. El trabajo no lo desvió de los estudios, y continuó haciéndolo férvidamente. Frecuentaba clubes e instituciones culturales y obreras, y por si fuera poco, también conocía a los representantes de diversas escuelas filosóficas y económicas. Pero el ahora exitoso Shaw no había escrito ni una sola obra de teatro. “Y lo que es más curioso, como dice Hesketh Pearson, nadie había imaginado su excepcional futuro dramático”. (Gallo, 1960, p. 8)

### ***1.1.3. 1890-1900: Diez años de éxitos***

La década de 1890 marcó un antes y un después en la vida de Shaw, pudiendo reconocerse como una temporada de inicios y reconocimientos, donde alcanzó nuevas metas laborales, consolidándose en el área amorosa, y pasando a convertirse en uno de los dramaturgos más reconocidos de su tiempo. De acuerdo con Gallo (1960), Shaw fue una de las típicas individualidades presentes y frecuentes en el siglo pasado,

las cuales llegaron a trascender gracias a sus conocimientos enciclopédicos y la fuerza de sus convicciones.

En 1892, Londres le dio la bienvenida a la primera obra de Shaw, *Casas de Viudos*, la cual fue representada públicamente en los espacios de la *Independent Theatre Company*. En 1893, estrenó la obra que refleja más explícitamente las políticas socialistas, llamada *La profesión de la Sra. Warren*, y en 1894, *Héroes y soldados* obtuvo un éxito casi inmediato desde su noche de estreno en las instalaciones del *Avenue Theatre*, llegando a ser presentada también en los Estados Unidos gracias al actor y director Richard Mansfield. (Gibbs, 2007) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

A.M. Gibbs cuenta una jocosa anécdota ocurrida el día del estreno de *Héroes y soldados*: Durante los aplausos y las risas del público al final de la obra, Shaw escuchó el abucheo de un hombre. Sin filtros al hablar, como bien se le conocía, Shaw le ratificó lo de acuerdo que se encontraba con su persona, y luego le preguntó qué podrían hacer ellos dos contra tantos en la audiencia.

En 1895, Frank Harris le ofreció un puesto en el semanario inglés de famosa memoria, *The Saturday Review*, donde se consolidó como crítico teatral (Gallo, 1960). En palabras del mismo Shaw:

Frank Harris sabía distinguir un artículo bueno de otro malo, y prefería lo bueno a lo malo. No tenía miedo de la heterodoxia y en verdad ni sabía que era peligrosa. En una palabra, el hombre que yo necesitaba. Y yo, el hombre que necesitaba él (“Nueve años de fracaso como novelista que terminan en triunfo como crítico”). (p. 32)

Las críticas de Shaw fueron eminentemente constructivas, incluso cuando eran destructivas. Es decir, al echar abajo a una figura, colocaba los cimientos para enaltecer a otra. Fue así como Shaw llegó a atacar a Irving durante las temporadas más famosas de su carrera, y despojaba a la figura de Shakespeare de toda su gloria a

la vez que exaltaba la imagen de Ibsen. Todo esto puede parecer poco trascendental en nuestra época, pero durante esos años, los actos y las críticas de Shaw no resultaban cómodos ni sencillos. (Ídem)

La conciencia cabal de su talento hace de él un aparente jactancioso. Cuando van a solicitarle su adhesión para festejar un aniversario del nacimiento de Shakespeare, responde:

–Si no celebro mi cumpleaños, no tengo por qué festejar el de Shakespeare.

Al día siguiente los diarios chisporrotean, pero él insiste. Lo mejor que pueden hacer los ingleses en homenaje a su dramaturgo nacional es obligar a Irving a que represente sus obras completas, tal cual Shakespeare las escribió. Y al fin, todo el mundo enmudece. Shaw tenía razón, una vez más. (Gallo, 1960, p. 36)

Espetaba la verdad como si lanzara una flecha, sin miramientos, irreverente como él era. Por ello ganó fama de maleducado, pero eso no importaba, lo esencial era que cada vez estaba siendo más y mejor escuchado. En sus palabras: “esos años de crítica hicieron progresar mi educación mental, obligándome a emitir juicios cuidadosamente meditados y a discriminar entre el talento brillante y las consecuencias técnicas de las celebridades de moda”. (Shaw en Gallo, 1960, p.36)

Para cerrar con broche de oro esta década llena de éxitos, George Bernard Shaw finalmente contrajo matrimonio con una rica heredera irlandesa llamada Charlotte Payne-Townshend en 1898, cuando tenía cuarenta y dos años. La mayor parte del tiempo, su matrimonio puede describirse como uno estable y feliz, sin demasiados problemas entre la pareja, aunque, posiblemente, nunca llegaron a consumarlo. (Gibbs, 2007) [PDF] (Traducción libre del autor)

Para muchos biógrafos, el matrimonio de Shaw era motivo de risa, pues no concebían cómo un dramaturgo famoso, rico y buen mozo no hubiese dado el siguiente paso con su esposa. Hubo investigaciones sobre alguna insuficiencia genética escondida, pero el irlandés hacía uso de su entrañable humor y les advertía

que por ese lado no encontrarían nada (Gallo, 1960). Se cree que la razón se debía a la aversión que tenía Charlotte por tener hijos luego de los cuarenta años. (Gibbs, 2007) [PDF] (Traducción libre del autor)

Shaw se ganaba el derecho de juzgar las opiniones de otros al hacer de su propia vida una casa de cristal a prueba de detractores. Sin embargo, y a pesar de que lo negara, siempre existieron los rumores sobre sus relaciones con Ellen Terry y Beatrice S. Campbell, ambas muy famosas actrices de la época que participaron en muchas de sus comedias. Y a pesar de que el mundo del espectáculo y del periodismo procuraban extraer material de escándalo sobre el dramaturgo, él siempre afirmaba “‘yo nunca le fui infiel a mi esposa’, y así quedó conjurado el peligro”. (Gallo, 1960, p. 34)

Gallo también expresa que, para Shaw, la actividad intelectual llegaba a ser tan interesante y apasionante como el amor mismo, tan seductora como pasar una hora junto a la hermosa Terry o a la sensual Campbell. “‘Cuando la vena crítica está en su punto —declara— toma caracteres de verdadera pasión’. Así se explica la cantidad y claridad de su producción literaria”. (Ídem)

#### ***1.1.4. Siglo XX: El afianzamiento de la concepción shaviana***

La muerte de la Reina Victoria, en 1901, marcó el final de la Era Victoriana en Inglaterra y el inicio de la Época Eduardiana. Durante este período, Shaw continuó con sus numerosas causas políticas, sociales y culturales: dio un discurso a favor del sufragio femenino, luchó en contra de la censura —muchas veces impuesta a él mismo, en obras que no pudo presentar públicamente como *La profesión de la Sra. Warren*—. (Gibbs, 2007) [PDF] (Traducción libre del autor)

En cuanto a su dramaturgia, Shaw le dio la bienvenida al siglo XX con su obra de comedia y filosofía llamada *Hombre y Superhombre*, en la cual expresó sus ideas acerca de la Fuerza Vital y su religión de la Evolución Creativa. Posteriormente, sus nuevas obras *La Otra Isla de John Bull*, *La comandante Bárbara*, *Cómo le mintió a*

*su marido* y *El dilema del doctor* lo convirtieron en el dramaturgo principal en las temporadas de Vedrenne-Barker en el *Court Theatre*, entre 1904 y 1907. (Gibbs en International Shaw Society, 2005) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

Sin embargo, y como lo expresa Gallo (1960):

La etapa especializada de crítico, no terminó, en rigor, con el éxito de sus primeras comedias, que llegó a convertirlo en dramaturgo profesional. Sin olvidar que sus obras teatrales son eminentemente militantes, prosiguió “en lo fundamental” con su actitud crítica frente a todos los órdenes de la actividad humana. Nada escapó a la sagacidad de su espíritu intrínsecamente analítico, dado a la especulación mental, no sobre fraseología de gabinete, sino sobre la experiencia vivida del pueblo, con el cual estuvo siempre en contacto a través de su actuación política, conferencias, debates públicos, mítines, etc. (p. 37)

Para Shaw, la organización social establecía direcciones en un determinado sentido, y ponía en juego a esa fuerza vital capaz de impedir el retroceso, el estancamiento y la desaparición final. Cuando el individuo comienza a evolucionar en un ser realmente apto y útil, la vejez lo limita, si no es que la muerte se encarga antes de borrarlo del mapa. Shaw predicó esta teoría de la fuerza vital no solo en sus libros, conferencias y comedias, sino también con el ejemplo. (Gallo, 1960)

Por otro lado, y siguiendo con la idea planteada por Gallo, Shaw era un iconoclasta innato y la cuestión religiosa no estuvo ausente durante este período de florecimiento del irlandés. No concebía la existencia de un dios creador que determinara los procesos biológicos y humanos, pero, siguiendo con su carácter y pensamiento contradictorio, aceptaba la existencia de un sentimiento religioso común a lo largo de la historia y a cada pueblo y civilización. Si a los religiosos les critica su creencia en un Dios todopoderoso, a los ateos les critica su falta de historicismo.

Convertir a un campesino crédulo con una ciencia y un arte que no está a su alcance, puede provocar un desequilibrio de la civilización, y no por vez primera, ya que han desaparecido animales tan poderosos como los dinosaurios, mamut y mastodontes. La evolución creadora puede

cambiarnos. Pero entretanto, debemos trabajar para nuestra supervivencia y desarrollo, como si fuésemos la última palabra de la creación. El derrotismo es la más desdichada de las políticas (“Cuál es mi credo religioso”). (Shaw en Gallo, 1960, p. 20-21)

A Shaw no le interesaba lo que el hombre no creía, sino aquello en lo que el hombre no podía dejar de creer. El irlandés no oculta su simpatía por la figura de Jesús, no solo como Dios del cristianismo sino como un profeta y estadista que logró vislumbrar la igualdad entre los hombres, el amor y la tolerancia en medio de una civilización esclavista, tocada por la guerra y el exterminio. Un hombre tan adelantado a su tiempo y posibilidades que, inclusive en la actualidad, sus teorías y pensamientos no han podido ser llevados a la práctica social. (Gallo, 1960)

Fue un autor con un concepto social afianzado, cuya preocupación constante siempre fue la búsqueda de la verdad en todos y cada uno de los órdenes de la vida, y ordenar la vida era, a su vez, poner en juego la voluntad. En otras palabras, significaba disponer conscientemente de las capacidades con las que la naturaleza dotó al hombre, por lo cual él se sentía un ser seleccionado por esa fuerza vital en la que tanto creía, y precisamente esa convicción fue la que lo convirtió en el escritor y humorista más valiente de los escritores ingleses de su tiempo —de acuerdo con Máximo Gorky—, y a su vez, en el más temido —en opinión de Gallo—. “El mundo no podría subsistir si todos fuesen como Bernard Shaw, pero sin Bernard Shaw el mundo tampoco podría subsistir”. (Gallo, 1960, p. 19)

Durante los últimos treinta años de su vida, Blanche Patch fue la secretaria del dramaturgo irlandés, y ha dejado por escrito evidencias de lo disciplinado y organizado que era con su trabajo, de manera tal que nada conspirara contra su trabajo sino que, por el contrario, lo facilitara y lo incrementara. Cuidaba detalles tan minúsculos como el color del papel que utilizaba con el fin de no dañar su vista. “He de abreviar las comidas —me dijo un día después de haber almorzado—. ¡Fíjese en el

tiempo que se desperdicia guisando y lavando los platos! ¡Es absurdo!’”. (Patch en Gallo, 1960, p. 34)

El Bernard Shaw de esta época llevaba una vida envidiable: había alcanzado el éxito profesional que deseó desde sus primeros años en Irlanda, y permanecía en una sólida relación desde hacía catorce años para 1912. Empero, su estabilidad se vio amenazada por sus romances con la actriz Stella (Sra. Patrick) Campbell, Erica Cotterill y la actriz americana Molly Tompkins. (Gibbs, 2007) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

Para el año 1913, existía en Londres una marcada diferencia entre las clases sociales. La aristocracia europea formaba gran parte de la población, contaba con lujos y era la mayor potencia económica. (British Museum, 2009) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

La pujanza de una clase de industriales y comerciantes en ascenso dispuesta a lograr el mercado y la hegemonía mundial, por otro, la densa masa laboriosa hacinada en los “cottages” exigía, también con pujanza de clase en ascenso, el imperio de la justicia social”. (Gallo, 1960, pág. 23)

El trabajo de Shaw como dramaturgo continuó dando frutos, y el 11 de abril de 1914 se estrenó la primera producción inglesa de su aclamada y reconocida obra *Pígalión*, pero había sido presentada antes con traducción alemana en Viena, específicamente el 16 de octubre de 1913. La actriz que interpretó a Eliza Doolittle en la versión inglesa era nada más y nada menos que la Sra. Patrick Campbell. (Gibbs en International Shaw Society, 2005) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

Durante esta época, la historia de la humanidad se vio marcada por un evento que ocurrió hace ya un siglo atrás. Se trata de la Primera Guerra Mundial, iniciada el 28 de julio de 1914, un hecho que aceleró el curso de la historia y que nació de la ambición y los temores existentes entre las grandes potencias europeas con respecto al mercado mundial. (Gallo, 1960)

Durante esta guerra, y de acuerdo con Gallo (1960), Shaw fue tildado de aliadófilo o traidor germánico; pero su influencia en la vida del irlandés llegó mucho más allá: la movilización general del 14 señaló el nacimiento de una nueva clase de literatura, una más ensamblada y en conjunto con las masas. “Si en los primeros tramos de su carrera dramática surgió como un auténtico escritor de vanguardia, al finalizar la primera guerra mundial, la insignia de la rebeldía inmortal se desplazaba hacia otras manos y hacia otros países”. (p. 73-74)

En estos años escribió su polémico ensayo *Sentido Común acerca de la Guerra*, el cual causó indignación en Inglaterra y provocó que varios grupos condenaran y aislaran al autor. (Gibbs, 2007) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

La Primera Guerra Mundial significó, para el dramaturgo, el final del capitalismo y la derrota de las grandes potencias, además de la razón por la que murieron miles de jóvenes.

Y en primer lugar, yo no veo esto como una guerra que se ha soldado gobiernos y los pueblos en solidaridad completa y comprensiva contra el enemigo común. Veo que gente de Inglaterra se unieron en un odio feroz y el desafío de las opiniones y actos de Prusia Junkerism. (Shaw, 1914, p. 11)

A pesar de todo esto, el conflicto bélico del 14 inspiró a Shaw a escribir historias que representaran el conflicto entre las potencias, pero siempre manteniendo su toque humorista. Es así como, en *El Inca de Perusalén*, el personaje presentado bajo el nombre de Inca es el mismísimo káiser Guillermo de Alemania, vencido de la cruenta contienda. En *Ana Janska* incursiona con gran sensación sobre un conflicto derivado de la revolución bolchevique. Y, finalmente, en *Augusto hace lo suyo*, satiriza al burocratismo, y así sucesivamente. (Gallo, 1960)

La pluma de George nunca se cansó de escribir, y entre 1916 y 1917 culminó su obra *La casa de las penas*, mientras que en 1920 completó su ciclo de cinco obras

en temas evolucionarios, llamada *Volver a Matusalén*. Para 1923 ya había finalizado *Santa Juana*, una obra histórica que fue presentada por primera vez en el *Theater Guild* [Gremio del Teatro] del *Garrick Theater* en Nueva York. (Gibbs en International Shaw Society, 2005) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

Procuró tratar temas densos, sin ser por ello un autor cargoso: “Nunca dejo que salga una comedia de mis manos hasta que esté tan bien como yo puedo hacerlo, y hasta que sea lo suficientemente ligera para ser digerida sin dificultad. Pero el único agradecimiento que me demuestra la gente, por no molestarla, es que ríe con agrado durante tres horas frente a una obra que me ha costado muchos meses de duro trabajo y después da media vuelta y dice que no es una buena comedia, y me acusa de haber pretendido tomarle el pelo”. (Gallo, 1960, p. 51-52)

En 1925, George Bernard Shaw recibió el Premio Nobel de Literatura, y continuó con una pausa en su carrera como dramaturgo, aprovechando este momento para complacer a ese lado de su personalidad que se inclinaba por los hechos sociales. Tres años más tarde, publicó el *Manual de Socialismo y Capitalismo para Mujeres Inteligentes*, un estudio político muy importante. (Gibbs en International Shaw Society, 2005) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

Reanuda su carrera como dramaturgo en 1929, época de la gran depresión, con su obra *El carro de las manzanas*, considerada como una extravagancia política en la que recuerda su romance con Miss Stella Campbell (Ídem). En este mismo año, se fundó en su honor el Festival Malvern, una serie de festivales de teatro anuales en donde antiguas y nuevas obras de Shaw eran la mayor atracción. (Gibbs, 2007) [PDF] (Traducción libre del autor)

En la década de 1930, Shaw inició una cadena de viajes internacionales junto a su esposa Charlotte a bordo de los transatlánticos. Como parte de una gira turística, hizo una célebre visita a Rusia en 1931, incluyendo en el viaje a su amiga y la primera mujer miembro del Parlamento en Gran Bretaña, Nancy Astor. Dos años más tarde, visitó por primera vez los Estados Unidos (a pesar de que ya era reconocido en

el territorio americano desde hacía varios años), donde ofreció una dirección pública en Nueva York y conoció importantes personalidades como Randolph Hearst y Charlie Chaplin. (Gibbs en International Shaw Society, 2005) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

En 1934, a bordo del Rangitane, los Shaw visitaron Nueva Zelanda, pero su recorrido de las Antípodas no incluyó el continente australiano. Durante este viaje, el viejo Shaw de setenta y siete años escribió *El Simple de las Islas Inesperadas, Los Seis de Calais* y el primer borrador de *La Millonaria*. (Ídem)

Su carrera como dramaturgo trascendió las tablas y llegó a la pantalla grande con el estreno de la primera versión cinematográfica de su reconocida obra *Pigmalión* en 1938. Gabriel Pascal y Anthony Asquith fueron los directores del largometraje, en el cual el propio Shaw participó como guionista y le valió un Premio de la Academia por ello (Ídem). “Habiendo ganado el Premio Nobel de Literatura 1925, su triunfo en el Oscar lo convirtió en la única persona en recibir ambos premios”. (Biography.com, 2014) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

Entre 1939 y 1945, se desarrolló otra catástrofe mundial de la cual George Bernard Shaw también fue testigo. Si con la Primera Guerra Mundial fue tildado de *traidor germánico*, durante el tiempo del fascismo lo llamaron admirador de Hitler y de Mussolini, así como enemigo de la libertad. (Gallo, 1960)

Y no faltó el calificativo de payaso con ingenio o bufón no exento de malicia. Pero el irlandés aseguraba que ningún hombre puede conquistar una reputación como la de Bernard Shaw por simple acción de malicia o bufonería. Lo realmente interesante, es que “G. B. S. nos irrita intensamente manteniéndose parado sobre sus pies, en tanto que todo el mundo se complace en creer que sólo lo falso resulta verdadero”. (Gallo, 1960, p. 26)

Las innovaciones tecnológicas de la época derivaron en la creación de potentes armas bélicas que acabaron con la vida de miles de personas y originaron diversos hechos y actos irracionales.

Sin embargo, tanto las guerras como el período interbélico marcaron pauta en la producción artística y literaria de Inglaterra. Músicos, escritores e intelectuales desertaban todo lo que acontecía para aquel momento en la sociedad. “Nació toda la revisión crítica profunda: por la derecha, con el retorno al orden; y por la izquierda, con el Surrealismo” (Solana en Hernández, 2014) [Página web en línea]. Gallo (1960) agrega que tanto la literatura decadente como el teatro negro y angustiado, son productos típicos que deben ser situados en el lapso comprendido entre las dos guerras mundiales.

Lo cierto es que, para el dramaturgo, la guerra simbolizó la autodestrucción de la sociedad. "La naturaleza nos dio un largo crédito, abusamos de él al máximo. Pero cuando al fin nos azotó, lo hizo con furia. Durante cuatro años arrasó nuestros primogénitos y apiló sobre nosotros plagas nunca soñadas en Egipto" (Shaw en Navarro, 2012) [Página web en línea]

De acuerdo con Gallo (1960), durante la guerra entre la URSS y Finlandia, se requirió de la cooperación de Shaw para comprarles prendas de vestir y alimentos a los soldados fineses, pero nadie esperaba la respuesta que el dramaturgo espetó: “¿Por qué para los finlandeses? ¿No dicen todos los periódicos de Inglaterra que en la URSS la gente se muere de hambre y de frío? A quien tenemos que ayudar entonces, a los soviéticos...” (Shaw en Gallo, 1960, p. 36)

Toda su vida dijo las verdades de esa forma, sin filtros, como una bala que va directo a los oídos de quienes lo escuchaban. (Gallo, 1960)

### **1.1.5. Un ser inmortal**

Los últimos años de la longeva vida de Bernard Shaw fueron una etapa marcada por la cosecha de sus éxitos sembrados. Sin embargo, no todo fue color rosa

para el dramaturgo: en 1943 conoció el sentimiento de pérdida cuando la muerte se llevó a su esposa Charlotte, quien sufrió por un largo período de tiempo desde que se le diagnosticó osteítis deformante, una enfermedad ósea crónica. (Gibbs en International Shaw Society, 2005) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

Cuando tenía 89 años, su casa *Shaw's Corner*, ubicada al norte de Londres, específicamente en la pequeña villa de Ayot St. Lawrence, Hertfordshire, fue aceptada por la *National Trust*. Y al año siguiente, en 1946, el Ayuntamiento de Dublín lo reconoció como *Freeman of Dublin* [Hombre Libre de Dublín]. (Ídem)

Su talento y espíritu trabajador no se vio consumido por los años que arrastraban sus pies. En 1949, Shaw escribió una obra de teatro de títeres llamada *Shakes contra Shav*, la cual se convertiría en su penúltima obra dramática, en donde Shakespeare y Shaw se comprometen en una batalla real de citas y puñetazos. (Gibbs, 2007) [PDF] (Traducción libre del autor). La producción pudo presentarse en el Festival de Malvern, el cual fue reanudado luego de un período de descanso a causa de los sucesos ocurridos durante la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, Shaw publicó una colección de ensayos autobiográficos titulado *Dieciséis esbozos de mí mismo*, muchos de los cuales fueron versiones revisadas de sus piezas anteriores. (Gibbs en International Shaw Society, 2005) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

En julio de 1950, se encontraba en pleno proceso de escritura de su obra *Why She Would Not*, pero dos meses más tarde sufrió una caída en su intento por podar un árbol en el jardín de Ayot St. Lawrence. La caída le generó un traumatismo, y esto, aunado con su enfermedad, provocó su muerte por una insuficiencia renal, a las 4:59 am del segundo día del mes de noviembre. Este hecho conmocionó no solo a Gran Bretaña sino a todo el mundo: las luces de Broadway se apagaron, el público de teatro rendía unos minutos de silencio como señal de respeto, y la cobertura en los medios de comunicación nacionales e internacionales no brilló por su ausencia. (Gibbs en International Shaw Society, 2005) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

No sabemos si ha dicho en serio o broma, que eligió el retiro de Ayot de St. Lawrence porque leyó en las inscripciones del cementerio del pequeño poblado que los muertos habían gozado de excelente salud... y ya en la cumbre de su fama literaria, protestaba con sus biógrafos, y afirmaba que el casamiento de sus padres fue un imperativo de la Fuerza Vital para que apareciera en Inglaterra un digno sucesor de Shakespeare. “Así dejaron de hablar de Shakespeare y comenzaron a hablar de mí”. (Gallo, 1960, p. 18)

George Bernard Shaw fue un escritor hasta el final: cuando la muerte tocó su puerta a los 94 años, todavía trabajaba en una obra (Biography.com, 2014) [Página web en línea] (Traducción libre del autor). Su casa en Inglaterra, *Shaw's Corner*, así como su casa natal de Dublín, fue abierta al público luego de su muerte y así permanece, solo que ahora es reconocida como un edificio histórico propiedad de la *National Trust*. Hoy en día, las nuevas producciones de sus obras son regularmente presentadas en el *Shaw Festival* de Canadá. (Gibbs, 2007) [PDF] (Traducción libre del autor)

Tal fue la influencia de Shaw que, el 26 de julio de 1941, el día del cumpleaños número 85 del dramaturgo, el Dr. Fritz Loewenstein, un judío refugiado de Alemania, fundó *The Shaw Society* con el objetivo de promover las ideas shavianas. Hoy en día, dicha sociedad continúa realizando reuniones y actividades mensuales en el centro de Londres, y busca mantener con vida la llama que dejó George Bernard Shaw en el mundo. (Smoker, 2006) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

Es posible afirmar que la pluma de George Bernard Shaw logró abarcar y registrar la mayor parte de los acontecimientos ocurridos durante los siglos XIX y XX. De acuerdo con Gallo (1960), su extensa vida le dio la oportunidad de juzgar y opinar sobre los hechos comprendidos entre sus años de iniciación periodística en la ciudad de Londres hasta el día de su deceso. Pero el crítico nunca dejó de ser un artista, y el artista no relegó su actitud crítica.

Vivió mucho porque, en su opinión, se propuso vivir mucho. Buscó que sus actividades no perjudicaran su salud, y que su mente de escritor y pensador se mantuviera siempre activa. Sin embargo, alcanzar el grado de la genialidad a la cual aspiraba desde joven, incluso aunque haya sido impuesta por la fuerza vital, le supuso muchas horas de prácticas y trabajo duro.

Logró ser un autor reconocido en el siglo pasado, una época de grandes intérpretes, y fue cotizado no solo en Inglaterra sino en varios países del mundo. Logró captar la sensibilidad popular y a través de eso reunió su fortuna, pero lo sorprendente es que haya podido consagrarse en países como Inglaterra, Alemania y Estados Unidos, naciones con una gran tradición teatral y que además fueron protagonistas de los movimientos bélicos desarrollados en el siglo XX.

Fue uno de los más profundos y veraces pensadores que la historia de la humanidad ha conocido, y paralelamente a su visión del mundo y de la vida, forjó su estilo dramático con un humorismo particular que tendió un puente entre el autor y su público.

Nadie en Inglaterra se preocupó tanto por el alarmante y casi inminente divorcio entre el pueblo y el teatro, lo cual amenazaba progresivamente la cultura contemporánea. Pero él buscaba ser el *espíritu de la época* y, como tal, sus obras de teatro, artículos y ensayos, así como sus discursos políticos y sus controversias orales y escritas, debían reflejar su vida, su sociedad, su tiempo. (Gallo, 1960)

Estuvo dentro de la grandeza y el vigor de su genio la conciencia de esa evolución progresiva del intelecto humano. “Esta guía no es más que la tentativa —escribía en 1944— de un hombre muy viejo y muy ignorante para comunicar a quienes son aún más ignorantes, la estática social que he conseguido aprender en el estudio y en el choque con los hombres y con la dura realidad, en el curso de una vida dedicada en gran parte a desentrañar y corregir los errores a que le han llevado sus antecedentes sociales y el ambiente. No los he corregido todos, indudablemente, pero en aquellos a los cuales me hace refractario mi particular constitución intelectual he penetrado todo cuanto pude. El resto lo dejo a quienes valen más que yo”. (Gallo, 1960, p. 74)

## 1.2. *El dramaturgo y sus obras*

“¿Hay un retrato consciente de usted en algunas de sus comedias?”

—le preguntó Hesketh Pearson.

“No, excepto el carácter de G. B. S. en todas ellas”

—respondió Bernard Shaw.

—Blas Raúl Gallo

### 1.2.1. *Los personajes como portavoces de sus ideas*

El joven irlandés se encierra en la biblioteca del Museo Británico y estudia. De noche, antes que perder las horas en tertulias de café, se queda en su cuarto y escribe. Perfecciona el estilo. ¿No le publican sus novelas? No importa, sigue escribiendo. Cada obra rechazada debe ser reemplazada... (Gallo, 1960, p.9)

En cada dramaturgo, el estímulo psicológico llega por diferentes vías. En el caso de Bernard Shaw, viene de las ideas. De acuerdo con Gallo (1960), para Shaw es suficiente el acceso dialéctico de las ideas. En el prefacio de *El Perfecto Wagneriano*, el irlandés escribió: “Lo único que me propongo con este libro es añadir al corto bagaje de la cultura de los ingleses, algunas ideas que son de todo punto más apropiadas que las comúnmente conocidas”. (p. 9)

La primera comedia de George Bernard Shaw fue *Casas de viudos*, estrenada por Grein el 9 de diciembre de 1892 en el *Royalty Theatre*. Antes de finalizar el siglo, tiene escritas once comedias, todas estrenadas con gran repercusión y publicadas en tres tomos calificados como “Desagradables” (la ya mencionada *Casas de viudos*, *La profesión de la Sra. Warren* y *El mariposón*), “Agradables” (*Héroes* y *soldados*, *El*

*hombre del destino, Nunca puede saberse y Cándida*) y “Para Puritanos” (*El discípulo del diablo, César y Cleopatra y La Conversión del capitán Brassbound*). (Gallo, 1960)

En las obras de Shaw, sus personajes son portavoces de sus ideas o exponentes de las condiciones e instituciones que él critica. Por lo tanto, no se está hablando de un creador de personajes sino más bien de un hacedor de conversaciones ingeniosas, llenas de inteligencia y de brillantes paradojas. (Vitanet, 2013) [Página web en línea]

Su concepción del teatro implicó una conducta sociológica que, derivada hacia la compaginación de dramas y comedias, lo obligó a expresarse por boca de sus personajes. El mismo irlandés lo explica así: “Mis obras serían imposibles si no dotara a mis personajes de poderes de conciencia de sí mismos y de autoexpresión que no poseen en la vida real. No tendríamos las fábulas de Esopo si los animales no hablaran”. (Shaw en Gallo, 1960, p. 24)

Por tanto, los personajes de Shaw no carecen de realidad pues obran y razonan, no tanto como lo hacen en su vida diaria, sino como lo harían si ellos tuviesen conciencia del papel que desempeñan en sus respectivas clases sociales. Entonces, el autor debe contar con esa capacidad racional para luego poder transmitirla a través de sus personajes. Se trata de un auténtico proceso de transmutación. El cobrador de *Casas de viudos* o el millonario de *La comandante Bárbara* analizan con tal perspicacia el ambiente en el que viven, que el espectador duda de que existan en la realidad pero no duda de la certeza de esos análisis. El secreto reside en la justeza del concepto social del autor. (Gallo, 1960)

Los personajes de Bernard Shaw pueden darse el lujo de renunciar al dominio de la vida afectiva. Fue un autor anti-romántico y sus obras persiguen casi siempre esa finalidad: despojar a la vida de todo ropaje romántico y sentimental capaz de confundirla. Si la vida del hombre está mutilada por una sociedad injusta y torpe, la misión del artista no es embellecerla, sino esclarecer el espíritu para forzar a

transformarla. (Ibídem)

Para la actitud revolucionaria de George Bernard Shaw, los personajes de Ibsen serían su mejor modelo, porque no solamente denunciaban la injusticia social, sino que ponían en movimiento la voluntad humana para superarla. (Ibídem)

Pero así como los personajes de Ibsen le sirvieron de inspiración, de igual forma admiró tanto a Marx como a Darwin, eso sí, sin llegar a ser un darwinista ortodoxo pero tampoco un marxista consecuente. Así como Marx logró desenmascarar a la burguesía y liquidó su prestigio moral con la ley de la supervivencia, Darwin pudo limpiar el cielo de dioses todopoderosos ordenadores del mundo y la naturaleza. En el prefacio de *Volviendo a Matusalén* Bernard Shaw escribe: “Entre Marx y Darwin derribaron dos ídolos estrechamente ligados y llegaron a ser los profetas de dos nuevos credos”. (Shaw en Gallo, 1960, p.17)

Su afinidad con los pensamientos de Marx lo llevó a escribir el libro *Manual de Socialismo y Capitalismo para Mujeres Inteligentes*, una de las declaraciones clásicas del credo socialista. Es un ejercicio de conciencia muy bien razonado, así como una expresión poderosa y reveladora del odio a la desigualdad. (Walters, 1982)

Shaw considera la desigualdad económica como el *pecado original* pues, para él, envenena y distorsiona los aspectos de nuestra vida. La ley, la medicina, la educación, la Iglesia y, en fin, la totalidad de nuestras instituciones, se han visto corrompidas por los intereses económicos. (Ibídem)

Para él, las relaciones entre los sexos también están pervertidas por el dinero, y los afectos familiares no pueden prosperar cuando “toda la clase acaudalada espera siempre la herencia de sus muertos (...) La amistad, la amabilidad, el idealismo, la honestidad profesional y los intentos bien intencionados de reforma política son intentos inútiles frente a la burda desigualdad de nuestro sistema económico”. (Walters, 1982, p.14)

Como es sabido, su inclinación por los hechos sociales lo llevó a tomar un descanso en su carrera como dramaturgo y no escribió ninguna obra hasta 1929, cuando los ingleses pudieron apreciar *El Carro de las Manzanas*. (Gibbs en International Shaw Society, 2005) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

El personaje principal de esta obra es el rey Magnus, y las discusiones vibrantes con sus ministros, los representantes de los partidos políticos y las interferencias conyugales de la reina, la hija de la reina y la amante del rey, resultaron sumamente interesantes para el público británico de la época. (Gallo, 1960)

Con esta pieza se inauguró el Festival de Malvern, en el cual las obras de Shaw resultaron ser las principales atracciones de los próximos años. Luego de esta reanudación en su carrera, Bernard Shaw continuó escribiendo obras de teatro hasta el último año de su vida. (Ibídem)

### ***1.2.2. Humor, no comedia***

Si bien es cierto que Bernard Shaw fue un verdadero artista y un crítico innato, no hay que dejar de lado sus cualidades como un autor humorista en lugar de cómico. Shaw define el humorismo como “cualquier cosa que haga reír. Pero el mejor humorismo es el que arranca una lágrima junto con la carcajada” (Gallo, 1960, p. 39). Y es que la humorada, a final de cuentas y de acuerdo con el autor, nos induce a reflexionar sobre un hecho que, a lo mejor, ya no es jocoso sino dramático. Y es entonces cuando el choque emotivo actúa en una de estas dos direcciones: desata la risa o desencadena el llanto.

La vena humorística de Bernard Shaw es fundamentalmente crítica, dramática y por consiguiente, humana. En medio de su juego dialéctico, siempre ubicó al ser humano, con su dosis repartida de tragedia y felicidad, de triunfos y fracasos. Su tendencia al humorismo se debe a la concepción eufórica de la vida. (...) el humor estimula, enfrenta al espectador con una realidad que debe modificarse, y que en medio de la satisfacción humorística, la siente altamente perfectible. Todo el juego humorístico-dramático de Shaw se resuelve así en una condición altamente humanística, social, discriminativa. Todas sus imágenes

festivas se reflejan sobre el hombre encontrado con el sistema social del cual es, dialécticamente, causa y efecto. La sociedad configura los contornos psicológicos y espirituales, sus modos de producción, la forma de vivir, alimentarse y vestir. A su vez, el hombre forja esa forma de convivencia perfectible a medida que las fuerzas de producción (dominio sobre la naturaleza) determinan la posibilidad teórica de nuevas formas de convivencia social. (Gallo, 1960, p. 40)

El humorismo de Shaw aparece en los prefacios de las comedias y en las acotaciones a los intérpretes. En *Hombre y Superhombre*, realizada en 1903, la sátira cumple su misión sobre un substrato ideológico que le otorga una calidad crítica y sociológica. En esta misma comedia, toma con sentido humorista la lucha de los sexos, enmarañando con efectos altamente divertidos, serios y profundos aspectos del intrincado problema. (Gallo, 1960)

Al grupo de sus obras escritas durante los primeros años del siglo XX también pertenecen *La otra isla de John Bull*, *La comandante Bárbara*, *Matrimonio desigual* y *El dilema del doctor*. Posteriormente, el ahora famoso irlandés estrena obras tan importantes como *Androcles y el león*, *Pígmalión*, *La primera obra de Fanny* y *El compromiso de Blanco Posnet*, todas entre 1911 y 1914. (Ibídem)

Luego vendrán *Santa Juana*, *Volviendo a Matusalén*, *La casa de las penas*, *La cruz de la victoria*, *La gran Catalina*, *Augusto hace lo suyo*, *El inca de Perusalén*, *El carro de las manzanas* y, finalmente, *Ginebra*, *Otro final para "Cimbelino"* y *El buen rey Carlos*, estas tres últimas comedias fueron reunidas en un tomo publicado en el año 1945, cuando ya Bernard Shaw tenía ochenta y nueve años de edad. (Ídem)

Bajo la influencia de Ibsen, se compaginaron varias de sus obras de acuerdo con las normas tradicionales. Estas serían: *Casas de viudos*, *La profesión de la Sra. Warren*, *Cándida*, *El discípulo del diablo*, *El hombre del destino*, y años después *Santa Juana* y *Pígmalión*. No importa la sustancia temática de cualquiera de estas comedias, pues lo que interesa resaltar verdaderamente es que todas ellas responden al plan previo de un conflicto central, con figuras protagónicas, y un desenlace

ensamblado con la trayectoria anterior de los personajes. Estas obras son las más indicadas para el lector que desee iniciarse en la dramática shaviana, sin conocer previamente su pensamiento social y filosófico. (Ídem)

En cambio, *Matrimonio desigual*, *La primera obra de Fanny*, *Volviendo a Matusalén* y muy especialmente con *Hombre y Superhombre*, donde la acción de los personajes está referida al choque de sus ideas y el argumento tiene relación con el conflicto intelectual. (Ibídem)

La suprema habilidad estriba en que todos los personajes participan y vehiculizan las ideas del autor. Estos personajes interesan más por lo que dicen que por aquello que hacen; se comprende entonces que en estos casos se trate de obras profusamente dialogadas. (Ídem)

Cuando a un dramaturgo le gusta escribir, a sus personajes les gusta hablar. Los de Shaw, como los de Shakespeare, son charlatanes incorregibles. Solamente intérpretes de alta calidad han podido valorar escénicamente las comedias del irlandés, a cuyo razonamiento se llega luego de estudio, laboriosos ensayos, cultura intelectual y agilidad mental. (Ídem)

Durante los últimos años de su vida, a Bernard Shaw se le fue haciendo cuesta arriba representar sus comedias. Técnicamente, era un autor convencional, en el sentido de que sus obras aparecen divididas en tres o cuatro actos, como en Ibsen, diferenciándose por la extensión de los diálogos. Sin embargo, eran obras que por un lado exigían intérpretes enamorados de su profesión, y por el otro requerían la presencia de espectadores, si no cultos, por lo menos adiestrados. “Mis obras serán comprendidas —llegó a decir— cuando disponga de un público de filósofos”. (Gallo, 1960, p.50)

A pesar de esto, las obras del irlandés no son específicamente de élite. Todo lo contrario, son populares en el sentido que lo son los dramas de Shakespeare o las comedias de Moliere, Chejov o Goldoni. La contradicción está en que no todos los

espectadores pueden valorar igualmente el contenido de sus comedias, entendiendo que todos tendrían siempre algo que valorar. (Ídem)

Frente a *Héroes y soldados* o *Pigmalión*, el público ríe y saborea las ocurrencias de un diálogo chispeante, ágil y realmente entretenido. Pero, la intensa dosificación intelectual será mejor recibida por el espectador más adiestrado. En estas condiciones fue, en esencia, un escritor grato a las clases liberales que tanta influencia tuvieron sobre el desarrollo de la literatura y el teatro en Inglaterra, a fines del siglo pasado y a principios del actual. (Ibídem)

Frank Harris, reacio en aceptar la genialidad teatral de su ex colaborador en *The Saturday Review*, se vio en la obligación de declarar en una oportunidad que tanto *Cándida* como *La casa de las penas* son obras que sobrevivirán cuando ya no exista su autor para defenderlas con el prestigio de su personalidad. Mucho más puede decirse de *Santa Juana*, *Pigmalión*, *La Comandante Bárbara*, *Androcles y el león* y *El dilema del doctor*. (Ibídem)

En cualquiera de ellas, la comunicación entre el espectador y las ideas del autor aparece sin interferencia. Shaw está presente con los atributos del dramaturgo de corte clásico, popular y progresista, heredados de la tradición renacentista e ibseniana, de la tradición isabelina de Marlowe, Johnson y Shakespeare. Su deseo revolucionario quedó confinado al sustrato ideológico, respetando en cambio las normas teatrales de la época. (Ídem)

“La magnitud del teatro de Bernard Shaw debe medirse por la profundidad, belleza y humorismo de sus diálogos. Sus personajes tienen la particularidad excepcional de desgajarse del conflicto central, para resumir el interés de un espectáculo distinto”. (Gallo, 1960, p. 53)

### ***1.2.3. Obras emblemáticas***

#### ***1.2.3.1. Hombre y Superhombre***

Su reconocida comedia *Hombre y Superhombre* tenía como objetivo principal el deber de combatir todos los aspectos mecanicistas del darwinismo y del científicismo del siglo XIX en general. En palabras de Gallo (1960):

La interferencia de la voluntad, la conciencia cerebral de una misión colectiva resumida en un individuo, establece una separación entre la Fuerza Vital de Bernard Shaw y Elan Vital de Bergson. Pero la voluntad concentrada individualmente, y que transforma a un ser humano en una quintaesencia de la especie, lo acercará a Nietzsche. (p. 19)

Para Nietzsche, las clases oprimidas generan un arte y una moral de “degenerados, de los cansados y de los débiles” (Gallo, 1960, p. 19). En ellos late un factor de discordia que conduce a la decadencia, y por ello es necesaria la figura del superhombre, para sobreponerse al concepto de muchedumbre. Shaw rechaza esta teoría, pero admite la posibilidad biológica de los individuos para resumir en el arte, la ciencia, la filosofía y la política, toda la fuerza potencial de la especie, no para volverse contra los derechos del pueblo a la cultura y el bienestar, sino, precisamente, con el fin de conseguirlos y asegurarlos. (Ibídem)

*Hombre y Superhombre* es una comedia con extensión de novela, donde incluso las acotaciones están escritas con gran lujo de detalles. El punto de partida de la obra es la lucha de los sexos: tradicionalmente, el donjuanismo establecía la prioridad ejecutiva del sexo masculino en el lance amoroso, y era el hombre quien tomaba la iniciativa al elegir y procurar en la mujer la satisfacción de su deseo sexual. Tal situación en el orden sexual, podría reflejar la escala de valores que representan el hombre y la mujer dentro del plano sociológico. (Ibídem)

Durante la Edad Media, la prioridad masculina no está en tela de juicio, y nadie reclama en la injusta distribución de derechos y obligaciones. En el núcleo de las clases dominantes y poseedoras, es decir, aquellas que poseen mayores riquezas

materiales, es donde nace el derecho, el cual se implanta, *a posteriori*, sobre todas las clases sociales. Es entonces cuando ese núcleo social llamado familia sufre las consecuencias de las fórmulas evolutivas, todo esto paralelo a la evolución general de la sociedad. Con esto en mente, es posible afirmar que *Hombre y Superhombre* señaló una etapa de transición referida al problema del sexo y del amor. (Ibídem)

“El teatro de Ibsen, con sus hermosas figuras femeninas capaces de absorber el mayor interés de la trama, fue precisamente una consecuencia de ese estado de cosas. Y Bernard Shaw no tardó en seguir sus huellas remozadas”. (Gallo, 1960, p. 65)

Para Bernard Shaw, el superhombre resultaba un ente totalmente utópico, sin la presencia de esa pasión moral. Pero debía tener la tónica de una pasión poderosa, para que pudiera ser determinante en una conducta individual y social. Se trataría de rescatar todos los impulsos creadores de la subconsciencia y elevarlos al plano racional. Para el irlandés, la necesidad del superhombre es esencialmente política, racional y democrática. (Ibídem)

Además, a partir de esta obra se logró establecer la concepción shaviana en lo referente a la lucha de los sexos. La misión de la mujer obedece a un impulso genético de la especie, su finalidad es trascendente, ya que persigue en la consumación del acto sexual la procreación humana. (Ibídem)

*Hombre y Superhombre* exaltó la celebridad de Bernard Shaw a niveles que pocas veces un autor dramático puede alcanzar. Unos la enaltecieron por su euforia vital y evolutiva, otros la discutieron por considerarla reaccionaria y otros más se encogían de hombros, admirados por la audacia de haber llevado al escenario aquellos temas que hasta el momento solo estaban presentes en tratados filosóficos. Pero todos sentían como un triunfo del intelecto humano el desplante artístico y la plenitud humorística del irlandés, a quien muchos consideraban el mejor ejemplo de ese superhombre racionalizado, con el pensamiento colocado en un mundo futuro, mejor, más humanizado y justo. (Ibídem)

Se habla entonces de una comedia que podría catalogarse como dislocada, por la carencia de un núcleo argumental para el desarrollo de las distintas escenas. Quien haya captado en su totalidad la profundidad y belleza de *Hombre y Superhombre*, junto con la de *Santa Juana*, puede afirmar haber alcanzado la esencia del teatro de Bernard Shaw. (Ibídem)

### 1.2.3.2. *Santa Juana*

Resulta imposible hablar de las virtudes y cualidades de George Bernard Shaw sin hacer mención a la obra que mejor resume todos sus rasgos: *Santa Juana*.

Al hablar de Shaw se hace referencia a un autor que prodigó en la plenitud de una producción integral, y *Santa Juana* se considera como el perfecto paradigma de una comedia dramática con caracteres veraces, densos y bien perfilados, un diálogo magistral, escenas históricas de alta calidad evocativa y situaciones humorísticas que permiten asimilar conceptos profundos sin mayor esfuerzo. (Gallo, 1960)

Esta obra histórica fue presentada por primera vez en Nueva York, en diciembre de 1923 en el *Garrick Theater*, y tuvo su premier en Londres en 1924, con Sybil Thorndike como protagonista. (Gibbs en International Shaw Society, 2005) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

Uno de sus biógrafos asegura que los mejores caracteres del teatro shaviano corresponden a aquellos que trasuntan un acendrado sentimiento religioso, dando al término la máxima extensión de concepto. Para él, todo sentimiento que ponga en juego los íntimos resortes de la personalidad es, en última instancia, un sentimiento religioso, tenga o no conexiones con sistemas religiosos definidos. La religiosidad estaría determinada por la sinceridad que el sujeto pone en juego para su ejecución. (Gallo, 1960, p. 55)

El lector o el espectador no deben esperar en *Santa Juana* una estricta reproducción histórica de los sucesos liderados por Juana de Arco. Lo que interesa, precisamente, es actualizar el hecho pasado en función de una sociología actual. La concatenación de los acontecimientos y de las épocas determina su interpretación

dialéctica, dejando paralelamente libre el juego de los juicios sociales. Siendo una obra histórica, y gracias a la amplitud de su concepción, *Santa Juana* excede aquellas limitaciones impuestas por un género determinado. (Gallo, 1960)

### **1.2.3.3. *La Profesión de la Sra. Warren***

La obra es una crítica social en la que Shaw expuso abiertamente algunos de los dogmas morales más hipócritas de la sociedad victoriana. Puso en escena las penosas condiciones económicas y sociales que forzaban a las personas más desfavorecidas a tomar decisiones discutibles o sencillamente a delinquir, mientras otros sacaban provecho y beneficio económico al explotarlas. Con *La Profesión de la Sra. Warren*, realizó su denuncia contra un sistema económico y de clases que explotaba a los pobres, sobre todo a las mujeres. (Mirás y Quintero, 2012) [Página web en línea]

Retomando la importancia que Shaw les concedía a sus personajes y su búsqueda constante por reflejar a la sociedad en sus obras, en *La profesión de la Sra. Warren*, Vivie pudo liberarse de la infortunada influencia materna gracias a la posibilidad de conseguir su propio sustento como resultado del trabajo remunerado. (Gallo, 1960)

### **1.2.3.4. *Pigmalión***

Estrenada en 1912 y reconocida como una de las obras más famosas de George Bernard Shaw, se encuentra su comedia *Pigmalión*, la cual fue llevada a las pantallas de cine en 1938. Gracias a esta pieza, Shaw ganó un premio de la Academia por mejor guión original. Y ya habiendo ganado el Premio Nobel de Literatura en 1925, su triunfo en el Oscar lo convirtió en la única persona en recibir ambos galardones. (Biography.com, 2014) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

La fama de *Pigmalión* se extendió al punto de trascender varias décadas, llegando a ser adaptada en un musical titulado *My Fair Lady*, el cual se convirtió en un éxito total durante más de nueve años, primero en los escenarios de Broadway

desde 1956 con Rex Harrison y Julie Andrews, y más tarde en la pantalla grande, con la película de 1964 protagonizada por Rex Harrison y Audrey Hepburn. (Gibbs en International Shaw Society, 2005) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

#### ***1.2.4. El teatro de Bernard Shaw***

Lo más resaltante en las piezas de George Bernard Shaw es que su humorismo no lesiona la integridad humana, salvo en todos los casos la responsabilidad del hombre. Evita la humillación descargando sobre el medio ambiente los efectos que determinan las causas enjuiciadas. “El humorismo de Voltaire es agresivo, el de Molière caricaturesco, el de Anatole France burlón, mordaz el de Ibsen, filosófico el de Chejov, desesperado el de los exabruptos de nuestro Roberto Arlt”. (Gallo, 1960, p. 41)

Las ingeniosas obras de Shaw ayudaron a convertir el melodrama victoriano de tal forma que la moral, el feminismo, y las cuestiones políticas y económicas fueran consideradas. Esta fue, probablemente, su contribución más duradera e importante al arte dramático. En esto, él se consideraba en deuda con Ibsen, que fue pionero en el drama realista y moderno que buscaba concientizar sobre algún problema social importante. (The Shaw Society, 2014) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

La modernidad del teatro de Bernard Shaw reside tanto en sus ideas sociales y humanísticas, como en su capacidad de expresar sus ideas de forma teatral. Si su labor se hubiera limitado a la actividad del crítico o al trabajo del ensayista, su personalidad hubiese quedado mutilada, y sus pensamientos sociales hubiesen sido arrancados de su dramaturgia, esta carecería completamente de ese carácter polémico que lo hizo amado por algunos y odiado por otros, pero que a todos les interesó de una u otra forma. (Gallo, 1960)

Sus largos prólogos tratan, principalmente, de sus opiniones acerca de los asuntos contenidos en las obras más que sobre las obras en sí mismas. A menudo,

varias personas los consideran como mejores que las obras a las que introducen. Su consejo para Eliza al final de *Pigmalión* sobre dirigir una pequeña empresa podría ser leído por muchos hoy en día; es a la vez pertinente y humorístico. (The Shaw Society, 2014) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

El carácter intelectual del humorismo en Bernard Shaw resulta de una necesidad, nunca de una actitud preconcebida o pedantesca. Y esa necesidad surge, precisamente, del carácter analítico y esclarecedor de su pensamiento. Cualquier paradoja nos deslumbra por su brillantez, pero también nos lleva a la reflexión sobre un motivo determinado. (...) “Nunca hubiera escrito una línea —responde Bernard Shaw— si no me guiara el propósito de expresar un pensamiento”. (Gallo, 1960, p.41)

## II. EL PIGMALIÓN DE SHAW

*“La humanidad se cansa pronto de todo,  
sobre todo de lo que más disfruta”.*

—George Bernard Shaw

### *2.1. La pieza original*

No puedes figurarte lo interesante que es tomar a un ser humano y transformarlo en otro ser, creando para él un nuevo modo de expresarse. Equivale a rellenar el abismo más profundo que separa unas de otras a las diferentes clases de la sociedad y a las diferentes almas. (Shaw, 1984, p. 32) [PDF]

Pigmali3n es la obra m1s popular de George Bernard Shaw. La pieza fue escrita en el a1o 1912, y para el a1o 1913 ya hab1a sido presentada por primera vez en Alemania. La pieza se estren3 en Londres un a1o m1s tarde, tres meses antes de la Primera Guerra Mundial. Para la sociedad inglesa represent3 un gran impacto dado que reivindic3 el papel de la mujer a trav3s del personaje de Eliza Doolittle, quien pas3 de ser una vulgar vendedora de flores a una dama de sociedad. (Ramos, 1999) [PDF]

La historia se basa en dos personajes diametralmente opuestos: una chica vendedora de flores llamada Eliza Doolittle y un lingüista ingl3s de apellido Higgins. Ambos se encuentran por primera vez durante una tarde lluviosa en la ciudad de Londres, donde nacer1 una apuesta que consiste en que la chica se convierta en una dama de sociedad en tan solo seis meses. “Tambi3n tiene importancia el tema de la fon3tica, profesi3n del protagonista, y la compresi3n de las clases sociales, muy establecidas en la Inglaterra de principios del siglo XX”. (Altamirano, 2013, p. 49) [PDF]

Shaw se inspiró en el viejo mito griego del artista Chipriota, quien se enamora de su propia escultura Galeta. En la obra, el autor aborda temas sociales como, por ejemplo, la transformación del ser humano o la influencia de la identidad en cada persona. “El dramaturgo irlandés imprimió un giro al relato recogido por Ovidio en *Las metamorfosis* y construyó una trama didáctica, que prescinde de los elementos románticos e ilumina las relaciones de la lengua y la sociedad”. (Laborda, 2012, p. 2) [PDF]

La metáfora de Ovidio es representada por Shaw con su estilo particular y de una manera moderna, por lo que no trata de imitar el mito sino que lo adapta al contexto de la obra. “Así, elabora una historia influenciada en ese hombre que puede crear algo maravilloso, creído imposible, en una realidad” (Altamirano, 2013, p. 2) [PDF]

Mientras que Ovidio, en la metáfora, se representa como el amor absoluto, la transformación de Eliza en una mujer de sociedad simboliza al ser perfecto que buscaba el maestro Higgins, quien al final termina por enamorarse de su creación y no de la joven florista en sí misma. Su amor va dirigido solo a la nueva chica en la que la ha convertido. (Altamirano, 2013) [PDF]

En la pieza teatral, la conversión de Eliza es reflejada a través de las enseñanzas lingüísticas del profesor Higgins. “La comedia muestra la paradoja de la inadaptación social que se deriva de factores tan positivos como el aprendizaje —exclusivamente técnico— o el enriquecimiento repentino”. (Laborda, 2012, p. 6) [PDF]

A través de *Pigmalión*, el dramaturgo logra transmitir con un toque humorístico el mensaje que desea llevar a la sociedad inglesa, por lo cual logró ser uno de los dramaturgos más reconocidos de su época. Para Shaw, este mensaje tenía menos que ver con la afiliación a un partido que con el reconocimiento de que las relaciones humanas son, en última instancia, sobre el poder y por lo tanto sobre la clase y el género. (McNulty, 2013) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

En el año 1938, Bernard Shaw recibió un Oscar a mejor guion cinematográfico, pero esto no representó un hecho desligado de lo que significó la transformación social dentro de la sociedad londinense. Shaw desarrolló un teatro que fue denominado como la *fábrica de pensamiento*, en donde su intención principal era reavivar las intranquilidades que existían e informar a la audiencia. “Su legado está vigente, en el sentido de que en la producción de Shaw se reconocen tendencias del teatro moderno, en las modalidades épica y surrealista”. (Laborda, 2012, p. 4) [PDF]

Para el autor, los londinenses se detestaban por las diferencias lingüísticas que existían entre ellos, de allí que creara un personaje como Henry Higgins: el héroe reformador que la sociedad necesita, un hombre entusiasta, lleno de energía y con muchos conocimientos. (Laborda, 2012) [PDF]

Shaw rechazaba todas las obras dramáticas que se presentaban durante esta época, puesto que estaban cargadas de sentimentalismo dramático de los personajes estereotipados. Además, el autor irlandés utilizó una nueva forma dramática de finales abiertos. (Ramos, 1999) [PDF]

La mujer en el teatro del año 1913 era personificada como un ser sumiso, sentimental y decorativo. En la obra, Eliza era una joven fuerte e independiente que creció con los primeros movimientos feministas del momento, movida por la razón y no por los sentimientos. (Ibídem)

El personaje de Henry Higgins está inspirado en el reconocido fonético Henry Sweet, pero no llega a ser un retrato completo de Sweet pues este era un hombre con un temperamento difícil. Sin embargo, se convirtió en una eminencia en el campo de la fonética, con lo cual impresionó profesionalmente a Europa. (Shaw, 1984) [PDF] (Traducción libre del autor)

En Pigmalión, la crítica social constituye una parte fundamental de la historia y es llevada a escena a través del padre de Eliza, Alfred Doolittle, un personaje que no tiene suficientes recursos económicos y es visto por la clase alta con vergüenza y

lástima. Además, reprende la moral victoriana de aquellos que solo se preocupan por mantener y obtener un buen estatus social, así como una crítica a los matrimonios arreglados, puesto que Shaw los calificaba como prostitución legalizada. “Pigmalión es una contribución original, que refleja aspectos del ideario shawiano como el socialismo, el progreso científico y el espíritu crítico de un indomable reformista”. (Laborda, 2012, p.2) [PDF]

Para Shaw, Pigmalión no era del todo una comedia teatral, para él representaba una historia cargada de drama, en donde una chica de pocos recursos y sin clase se transforma en una dama gracias al encuentro con un caballero, quien resulta ser un profesor de fonética, una tarde en la Iglesia de St. Paul en Convent Garden. Pero la tragedia se presenta con la historia del padre de Eliza, un hombre inmoral, un amante del alcohol, de las mujeres, hecho que escandaliza al burgués. (The Telegraph, 2014) [Página web en línea] (Traducción libre el autor)

En el texto, la línea central no es el amor, puesto que la importancia no se basa en el tema de lo romántico sino en la esencia humana. Eliza, a pesar de que acepta su transformación, mantiene una noción de un ser humano con alma, libertad, juicio y valores. No permite ser convertida en una estatua que no tiene vida. (Altamirano, 2013, p. 58) [PDF]

“Pigmalión nos habla de la relación que nace entre el autor y su creación, una relación de dependencia y necesidad, que refleja nuestras limitaciones, objetivos y metas, y que a la vez está viva”. (Del Hoyo, 2013, p. 2) [PDF]

A través de Pigmalión, el escritor siempre expresó su interés por la política y su preocupación por la sociedad. Tenía como propósito la educación de la gente mediante el teatro didáctico, tal como se presenta en la obra con una reforma del lenguaje. (Del Hoyo, 2013) [PDF]

## ***2.2. Contexto histórico***

Para el siglo XIX, Gran Bretaña pasó de ser una sociedad rural que solo se dedicaba a la agricultura y se convirtió en el vivo ejemplo de una ciudad urbana. Esta evolución tan avanzada y radical afectó la naturaleza de la sociedad, lo cual originó un largo período de adaptación tanto para las personas como para el Gobierno. (The Historical Association, 2011) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

La población aún estaba jerarquizada, por lo que todavía existía una movilización social y geográfica. Empresarios que eran dueños de sus propios negocios lograron establecerse económicamente en buenas posiciones, tenían mejores condiciones para vivir y les garantizaban una educación de calidad a sus hijos. Es así cómo se instituía la nueva clase media. (Ibídem)

Gran parte de la sociedad victoriana pertenecía a una clase trabajadora que se encontraba en total desacuerdo e insatisfacción ante la desigualdad social. Para encontrarle una solución a la problemática que afrontaban, sus miembros decidieron conseguir una reforma. (About Britain, s.f.) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

La Reina Victoria llegó al trono cuando apenas se daba inicio a la Revolución Industrial. La industrialización trajo consigo nuevos mercados que transformaron a la sociedad y contribuyeron con su evolución. Sucesivo a esto, el consumo llegó a su auge y se originó una mayor prosperidad para las clases sociales. (Evans, 2011) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

El veloz desarrollo de la revolución trajo como consecuencia el caos en las ciudades y en los pueblos, lo cual impidió un crecimiento organizado para los mismos. Además, las circunstancias deplorables de los hogares más pobres y las largas horas de trabajo trajeron como consecuencia que las infecciones y enfermedades se expandieran con gran rapidez dentro de la población, generando un aumento en la tasa de mortalidad. (Ibídem)

El estilo victoriano simbolizaba el progreso británico y para el mundo significaba la preeminencia. Asimismo, fue testigo de la pobreza y hábitos depravados en el mundo civilizado. (Ibídem)

Los cambios tecnológicos también fueron importantes para el crecimiento de los comercios, por lo que se crearon diversas maquinarias para las industrias, tales como las máquinas de hilar, la invención de la máquina de vapor, nuevas técnicas de construcción de caminos y canales, además del comienzo de los ferrocarriles. (Encyclopedia Britannica, s.f.) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

La Revolución Industrial no solo generó cambios industriales y sociales, sino que además provocó cambios ideológicos. Se empezó a abandonar la concepción mágica de la vida por pensamientos más razonados y científicos. La razón y la naturaleza prevalecen en las ideologías como la fuerza primaria de la vida humana, por lo que no es de extrañar que, durante esta época, hayan surgido los llamados pensadores filosóficos, como lo eran: Locke, Hume, Voltaire, Diderot, entre otros. (De Gossi y Silva, 2005) [PDF]

Las ideología de mejorar económicamente contribuyen a la formación de esta nueva etapa de desarrollo, esto es, la Revolución Industrial, la cual a su vez, intensifica ese afán de querer vivir mejor, que no es, en forma alguna, privativo de la burguesía, sino de todas las clases sociales en general (De Gossi y Silva, 2005, p. 72) [PDF]

También se dieron cambios en las teorías políticas en donde dominaban los pensamientos sociales y económicos, por lo que los gobiernos se preocupaban principalmente por la satisfacción de las necesidades económicas de sus sociedades industriales más complejas. (Encyclopedia Britanica, s. f.) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

Para la época de la Revolución Industrial, la mujer tuvo que cambiar su estilo de vida y se vio obligada a hacer trabajos de servicios domésticos así como dentro de

la industria textil, dejando de lado la agricultura y pasando menos tiempo en el hogar. (British Museum, s.f.) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

Durante el periodo Victoriano, la sociedad estaba dividida, no solamente entre ricos, pobres o clase trabajadora, sino en diferentes niveles socioeconómicos. Las personas esperaban conocer su lugar y la Iglesia les enseñaba a estar contentos con su posición. Al mismo tiempo, muchas personas se esforzaron por mejorar su condición de pobreza. (Evans, 2011) [Página web en línea] (Traducción libre del autor)

### **2.3. Adaptaciones**

#### **2.3.1. Traducciones de “*Pigmalión*” de George Bernard Shaw**

El desarrollo que realiza George Bernard Shaw de la lingüística trasciende el contenido de su comedia *Pigmalión*, pues resulta una obra que necesita de gran destreza lingüística para su manejo. Esto representa un fuerte reto para los traductores o adaptadores que responden a un público distinto al del entorno original. (Laborda, 2012) [PDF]

El *Pigmalión* original de Shaw maneja y critica el tema sobre las relaciones entre lengua y sociedad. Las traducciones de esta pieza se convierten en una simple proyección de esta relación. La formalidad de la traducción es muy exigente, pero no se entiende por completo si se deja de lado el comercio que tiene con elementos empresariales y económicos. (Ibídem)

La traducción al idioma castellano que se encuentra disponible es la de Julio Broutá, traductor habitual de Shaw. Existen también dos traducciones en catalán que adaptan el guión original a diferentes épocas. La de Joan Oliver es una versión de 1957 adaptada en la Barcelona de los años cincuenta. Por su parte, la de Xavier Bru de Sala, fue realizada en 1997 y está adaptada en la época original de la comedia de Bernard Shaw, los años diez. En ambas versiones hay material sociolingüístico con

variedades del catalán debido a situaciones históricas y políticas, como las migraciones o la prohibición de su enseñanza formal durante la dictadura franquista. (Ibídem)

Las traducciones llevan a diversos matices o transliteraciones transgresoras. Al leer un diálogo de Eliza en la pieza original y en sus distintas traducciones, se entiende el porqué:

(Shaw) The flower girl/Elisa Doolittle: So cheer up, Captain, and buy a flower off a poor girl. (Broutá) La florista/Elisa Doolittle: Ándeme, mi general, cómpreme un ramiyete. (Oliver) Florista del carrer/Roseta Fernandes: Au, senyor general, compri-me'n una dotzeneta. (Bru de Sala) Rosita Fernandes/Liza Doolittle: Sigui simpàtic, general, i compri'm una flor a aquesta pobra noia.

Las marcas de dialecto popular que aparecen en las traducciones emplean el recurso fonético del yeísmo (Broutá), la enunciación subjetiva del diminutivo (Oliver) y la duplicación sintáctica del dativo ético (Bru de Sala). La peculiar traducción de “captain” por “general” revela el influjo de unas versiones sobre otras. Una variante de este diálogo aparece en el original, con la transcripción que hace “El de las notas” (The note taker) , como designa Shaw al principio de la obra a Higgins. El fonetista ha transcrito así el enunciado de la florista: “Cheer up, Keptin; n'baw ya flahr orf a pore gel”. Es el texto que aparece en el libreto de la comedia, y que el personaje de Higgins lee de su cuaderno de notas a la florista, imitando su acento. Un momento antes le ha enseñado la anotación a la muchacha, pero ella no ha sabido descifrar los signos y ha replicado que eso no era propiamente un escrito. Como se observa, la fonética es ubicua en la comedia. (Laborda, 2012, p. 11) [PDF]

### ***2.3.2. Adaptaciones y versiones de “Pigmalión”***

Existen varias versiones de *Pigmalión*, iniciando con el texto original de George Bernard Shaw en 1913, su presentación teatral un año después, hasta la publicación de *My Fair Lady* de Alan Lerner y dos adaptaciones cinematográficas. (Ramos, 1999) [PDF]

Cada una de estas adaptaciones es un claro ejemplo de traducción intralingüística o reformulación. El objeto de la traducción es el origen de las diferencias entre todas estas traducciones. Es decir, si en un principio el original de Bernard Shaw respondía a unos objetivos específicos: crítica social, antirromanticismo, entre otros; las versiones posteriores dieron prioridad a otros aspectos, como por ejemplo, el romanticismo con fines comerciales en las representaciones teatrales y cinematográficas. (Ibídem)

### **2.3.2.1. “*Pigmalión*” por primera vez en teatro en Inglaterra (1914)**

La primera versión o adaptación del *Pigmalión* original, fue una representación teatral en Inglaterra. La obra se había estrenado primero en Viena y Alemania en octubre de 1913, y en la segunda versión (la de Alemania) comienza la historia de las ambigüedades de *Pigmalión*. (Ramos Fernández, 1999) [PDF]

El profesor Higgins alemán establecía con claridad que la relación profesor-alumna iba más allá de lo que Bernard Shaw había deseado. Esta sería la primera pista de lo que ocurriría a partir de ese momento. (Ibídem)

Los ensayos comenzaron en Londres en febrero de 1914, supervisados por el mismo Shaw para evitar que se perdiera la esencia original de la obra. El papel de Eliza lo interpretó Stella Campbell y el de Higgins fue personificado por Herbert Beerhom Tree, productor de la obra y también fuente de varios problemas que surgieron en la representación. (Ibídem)

Desde el principio, Tree pensó en varias ideas para mejorar la obra e incluso quiso añadir una escena con un baile. En dirección contraria a los deseos de Shaw, muy perfeccionista en cuanto a la preparación práctica de las representaciones, Tree se inclinaba hacia la improvisación e iba introduciendo grandes cambios que degeneraron en conflictos con Bernard Shaw. (Ibídem)

Entre tanta tensión llegó el estreno en el *His Majesty's Theatre* de Londres, el

11 de abril de 1914. Las primeras escenas siguieron el patrón de Bernard Shaw. La interpretación melodramática de Tree seguida de improvisación en las dos últimas escenas, provocó que Shaw abandonara el teatro y no regresó sino hasta la presentación número cien, el 15 de julio del mismo año. (Ibídem)

En esa presentación, Higgins arrojaba flores en la última escena y los dos protagonistas intercambiaban miradas y silencios melodramáticos. Prácticamente, las indicaciones del autor y la propia razón de la obra, criticando el sentimentalismo dramático, se había perdido. Shaw se prometió no volver a ver la puesta en escena de su propia creación, o por lo menos no mientras Tree interpretara el papel del profesor Higgins. Las representaciones de esta adaptación culminaron a finales de julio de ese año. (Ibídem)

Las modificaciones que se hacen al original de *Pigmalión*, son realizados por Tree, protagonista y además productor de la obra, y por tanto, se está frente a una motivación económica. Tree consideraba que los gustos del público tenían mayor relevancia que las exigencias del autor de una obra y, como al público le gustaba la idea de ver a Eliza y Higgins juntos, Tree les dio lo que pedían. (Ibídem)

### **2.3.2.2. *Primera versión publicada de Pigmalión (Inglaterra, 1916)***

En Alemania, aparece la primera versión publicada en 1913, luego en Hungría y Suecia en 1914. En ese mismo año, en Estados Unidos, también se vería como una serie del *Everybody's Magazine* de Nueva York. En 1916, Shaw la publicaría en Londres en la editorial *Constable*. (Ramos, 1999) [PDF]

La obra teatral que se presentó en Londres en 1914 motivó a Shaw a realizar una serie de modificaciones con relación a la primera obra impresa. El fin principal de estas variaciones era dar una respuesta a los cambios melodramáticos que se introdujeron en las versiones teatrales de Alemania e Inglaterra. (Ibídem)

Muchas de estas modificaciones tenían como objetivo puntualizar cuál era la

relación entre los protagonistas de la obra, reforzada por los propósitos racionalizadores en contraposición al “felices por siempre” que estuvo persiguiendo a *Pigmalión*. (Ibídem)

De esta manera, Shaw se convierte en traductor de su propia pieza con la intención de conservar e incluso reforzar aquellos propósitos que el irlandés perseguía en su obra original. El cambio resaltante es la duración del epílogo de la obra, el cual es mucho más extenso y que además pretendía dejar resuelto el problema de las alteraciones del final de la pieza teatral. En este epílogo se refuerza la idea del matrimonio entre Freddy y Eliza e incluso narra la historia posterior de todos los personajes de la obra. Con esto, el dramaturgo que siempre quiso mantener un final abierto, se ve forzado a escribir un final que se oponía tanto a su propósito original como al deseado por el público y los productores teatrales. (Ibídem)

### **2.3.2.3. *My Fair Lady de Alan Lerner (obra de teatro, 1958)***

Alan J. Lerner lleva por primera vez a un escenario *My Fair Lady* en 1955, la cual luego es publicada en 1958 por la editorial *Penguin Books*. En este caso, la traducción viene de parte de un autor diferente al que escribió la pieza en primer lugar, por lo que la finalidad de esta versión sería aún más distinta a la de la original que en las adaptaciones realizadas por Bernard Shaw. (Ramos, 1999) [PDF]

En *My Fair Lady* aparecen temas, personajes y situaciones que existen en *Pigmalión*. Asimismo, el argumento es básicamente el mismo salvo algunas variaciones. Lerner incluso transcribió gran parte de los textos de *Pigmalión* de Bernard Shaw básicamente igual. (Ibídem)

El objetivo de Lerner al establecer diferencias en su obra con respecto a *Pigmalión* se debe a varias circunstancias externas, como muchos años de diferencias, distintas culturas y otras necesidades comerciales. Desde el principio *My Fair Lady* fue concebida como comedia y musical. Las condiciones al momento de su creación establecieron unas finalidades concretas que no tienen punto de comparación con la

obra de Shaw. Una consideración importante es que *Pigmalión* es un producto inglés mientras que *My Fair Lady* es estadounidense, y existe una gran influencia en cuanto a la tradición teatral y cinematográfica de cada país. (Ibídem)

La diferencia más resaltante se encuentra en la estructura del texto. Mientras *Pigmalión* está dividido en prefacio, cinco actos y epílogos, *My Fair Lady* cuenta con solo dos actos divididos a su vez en once y cinco escenas respectivamente. Además, no tiene prefacio ni epílogo porque Lerner no los consideraba pertinentes para su finalidad. (Ibídem)

Otra diferencia evidente es que los comentarios hacia la crítica a la enseñanza del idioma inglés que aparecen en el prefacio de Bernard Shaw no son adaptados en la obra de Lerner, ya que este último se desentiende de la función didáctica y se concentra principalmente en el romanticismo y la comedia. Incluso se aleja notablemente de la crítica social satírica a la cual Shaw ponía mayor énfasis. (Ibídem)

En *My Fair Lady*, el personaje de Clara, hermana de Freddy, desaparece con la intención de ofrecer al público un humor más ligero y entendible para toda audiencia. En esta adaptación desaparece casi por completo la crítica social e incluso se eliminó una de las escenas mejores logradas de la pieza original: la aparición en escena del Sr. Doolittle transformado en hombre rico que maldice su suerte porque ahora pertenece a la clase social media que él tanto odiaba y criticaba. (Ibídem)

Por otro lado, esta versión potencia el espectáculo y el drama. Uno de los aspectos más resaltantes son las canciones como *With a Little Bit of Luck*, *The Rain in Spain* y muchas otras. También las escenas principales y mayor enganche hacia el público son repotenciadas, como la del gran baile donde Eliza Doolittle es finalmente presentada ante la alta sociedad. (Ibídem)

Es muy significativa también la introducción del pasaje que tiene lugar en Ascot, y que substituye a la primera aparición pública de Eliza en casa de Mrs. Higgins. Lerner potencia aquí el dramatismo en el momento en que Eliza pronuncia las palabras tabú, uno de los más emblemáticos de la

obra. Mientras que Shaw deja caer las palabras en un grupo de apenas unas seis personas, sutil y elegantemente, casi en un comentario sin importancia: “¡Camina! No sangrienta probable. Voy en un taxi”, la escena de *My Fair Lady* que tiene lugar en las carreras tiene poco de sutil y mucho de espectacular, ante una inmensa multitud y vociferando: (Her voice crescendoes. The LADIES and GENTLEMEN move perceptively away from this ugly exhibition of natural behaviour.) ELIZA: Come on, Dover!! Move your bloomin’arse!!!<sup>3</sup> (Ramos, 1999, p. 73-74) [PDF]

La razón de este tipo de cambios es intensificar el dramatismo y el humor, volviéndose más popular y menos satírico y elegante que en *Pígmalión* de George Bernard Shaw. (Ramos, 1999) [PDF]

En los objetivos de aumentar el lado cómico de la obra, en *My Fair Lady* se encuentran cambios con mayor insistencia en cuanto a los rasgos dialectales. Lerner lo hace con intención de dar un carácter más popular y gracioso para un público más genérico. Por ello, aparecen, entre otras cosas, las canciones, las cuales describen las costumbres y además facilitan la introducción de nuevos personajes, como George el tabernero y la Sra. Hopkins. El humor en esta pieza es mucho más sencillo y directo. (Ibídem)

Otros cambios responden al romanticismo. Por ejemplo, la intervención de Freddy como segunda opción de pareja para Eliza, es mucho menor que en *Pígmalión*. Además, deja de ser presentado como un personaje serio y digno de la protagonista, por lo que Eliza lo rechaza directa e inmediatamente. (Ibídem)

Además, el final termina siendo el que ya seguía la película *Pígmalión*, donde Eliza a pesar de sus grandes conflictos con Higgins, regresa a casa de él. Otro aspecto interesante en esta versión, que busca enfatizar el romanticismo, es la desfiguración del carácter de los personajes como el caso de Higgins, quien aparece como un

---

<sup>3</sup> (Su voz se hace cada vez más alta. Las DAMAS y los CABALLEROS se alejan perceptivamente de esta fea exhibición de comportamiento natural) ELIZA: ¡Vamos, Dover! ¡Mueve tu maldito trasero! (Traducción libre del autor)

hombre mucho más humano, maduro y menos egocéntrico. (Ibídem)

La oposición entre las finalidades de Shaw y Lerner son obvias: mientras el propósito didáctico del irlandés era el de criticar a la sociedad haciendo uso del humor como instrumento en una comedia que fuese más o menos circunstancial; en *My Fair Lady*, el sentido humorístico es el último objetivo y no es considerado un instrumento. Por esta razón, la obra de Lerner termina transformada en una comedia musical, con canciones, escenas cómicas, un Sr. Doolittle que obtiene mayor importancia como elemento cómico y la pierde como crítico de la sociedad. Por último, lo que Lerner busca es darle al público lo que pide, por lo que en este final “Galatea acaba por volver al lado de su Pigmalión”. (Ramos, 1999, p. 75) [PDF]

Nuevamente, el fin antisentimental de Bernard Shaw es derrotado. En este caso, Lerner reproduce la mayoría de las páginas de Shaw sin ninguna modificación para luego cambiar el final a su antojo justificándose de la siguiente manera: He omitido la secuela porque en ella Shaw explica cómo Eliza termina no con Higgins sino con Freddy y —¡Shaw y el cielo me perdonen!— ¡No estoy seguro de que tenga razón!” (Lerner en Ramos, 1999, p.75) [PDF] (Traducción libre del autor)

Es evidente que las necesidades de mercado fueron la causa de los cambios que hemos analizado, creando una obra divertida y agradable, probablemente en mayor medida que el original, pero que, paradójicamente, popularizó la obra de Shaw tras destrozar lo que en ella era más emblemático. (Ramos, 1999, p.75) [PDF]

#### **2.3.2.4. *Pigmalión en la pantalla grande***

Sánchez Noriega afirma que hay diversos motivos por los que existe la necesidad de adaptar la literatura al cine. Entre estas razones se encuentra la urgencia de historia, la garantía de tener un éxito comercial, la accesibilidad al conocimiento histórico y recreación de mitos y obras emblemáticas, prestigio artístico y cultural, y por supuesto, la labor de difundir y propagar estas historias. (Sánchez en

Rodríguez, 2010) [Página web en línea]

Las obras de Bernard Shaw y Lerner se volvieron aún más populares luego de que las películas basadas en ambas piezas llegaron a la gran pantalla. Las primeras fueron producidas en Alemania y Holanda, siguiendo una vez más la tendencia de los finales emotivos, por lo que Shaw decidió participar en la producción de una versión para conservar su finalidad original. (Ramos, 1999) [PDF]

La primera película aparece en 1938 bajo el nombre de *Pygmalion* y fue dirigida por Gabriel Pascal; con Leslie Howard como Higgins y Wendy Hiller como Eliza. Shaw fue guionista de esta película pero sin tener conocimiento de que el productor había contratado a otros guionistas que, una vez más, modificarían el final del dramaturgo, regresando Eliza nuevamente con Higgins. (Ibídem)

Esta película obtuvo cuatro nominaciones al Oscar en 1938, llevándose el galardón como mejor guión adaptado. En esta misma línea, Leslie Howard ganó el premio a mejor actor en Venecia ese mismo año. (Filmaffinity.com, s.f.) [Página web en línea]

En este caso se está frente a una adaptación cinematográfica, por lo que es importante recordar que el cine es un medio que explota en mayor medida los recursos visuales. Por lo tanto, mientras el texto pierde importancia; los gestos, actuaciones, escenografía, música y más, la adquieren. (Ramos, 1999) [PDF]

Desde un punto de vista positivo, esto hace que los detalles y acotaciones que Shaw hace en su guion original puedan ser realmente apreciados a través de panorámicas y movimientos de cámaras, como por ejemplo en las escenas en la que Higgins atraviesa cientos de vendedores así como en la escena del baile. También se aprecian los detalles visuales de los objetos y muebles que se encuentran en el estudio de Higgins, que anteriormente tenían que ser explicados de manera exhaustiva. (Ibídem)

Sin embargo, también se presenta que algunos personajes cobran menor importancia, como Clara o el Coronel Pickering, mientras que las características de otros son exageradas como el caso de aquella Eliza pedante al finalizar su educación. (Ibídem)

A pesar de que esta obra sigue con mayor precisión la pieza de Shaw de 1916, se nota con claridad la intervención de los demás guionistas desde el momento en que Eliza se queda con el anillo. Además, se presentan contradicciones en este texto. Se quiere potenciar el romanticismo entre Eliza y Higgins, pero la protagonista es mucho más agradable y permisiva con Freddy. (Ibídem)

Incluso, el final es confuso. Eliza primero interrumpe a Higgins, eliminando de esta forma la discusión final. Luego, la protagonista se muestra dispuesta a una relación con Freddy pero, en el último momento, decide regresar con Higgins. (Ibídem)

Podríamos incluso denominarla «pieza de transición» dentro de la compleja evolución entre las distintas versiones; el conflicto surgió de los propósitos de introducir el romanticismo intentando al mismo tiempo no traicionar los objetos primeros de la obra de Shaw. Lo curioso del caso fue que Shaw ganara un Oscar de la Academia de Hollywood por un guión que no es íntegramente suyo y que se opone a todo aquello por lo que él abogó en su *Pygmalion*. (Ramos, 1999, p. 77) [PDF]

La segunda película, y última adaptación de *Pigmalión*, fue *My Fair Lady* del director George Cukor. La película se estrenó en 1964 y contaba con la participación de Rex Harrison en el papel de Higgins y la Eliza más popular de todas: Audrey Hepburn. (Ramos, 1999) [PDF]

Esta película fue realmente un éxito y arrasó ese mismo año recibiendo una gran cantidad de galardones y nominaciones. Fue galardonada en los Óscar con ocho premios, resaltando: Mejor Película, Mejor Director (George Cukor), Mejor Actor (Rex Harrison) y Mejor Fotografía. En los premios BAFTA, ganó como mejor

película. Recibió cinco nominaciones al Globo de Oro, ganando tres de ellos incluyendo Mejor Película en la categoría de comedia o musical. El Círculo de Críticos de Nueva York le otorgó los premios como Mejor Película y Mejor Actor. Por último, fue ganadora de la Mejor Producción Extranjera, Mejor Actriz y Mejor Actor en los Premios David di Donatello. (Filmaffinity.com, s.f.) [Página web en línea]

La coherencia interna del texto es, si se quiere, perfecta. Lerner fue el guionista de esta película y su trabajo no estuvo entorpecido por terceros, como le ocurrió a Shaw en la película anterior. (Ramos, 1999) [PDF]

En esta versión, el humor es más exagerado que en adaptaciones anteriores. Esto ocurre gracias a la introducción de un número mayor de personajes de clase baja y el aumento de situaciones graciosas entre los miembros de esta clase. El dramatismo y las notas cómicas también se ven exageradas. Por ejemplo, está el caso de la reacción de Eliza cuando es llevada al baño, la cual es mucho más recargada y graciosa por su tono de voz y las palabras que utiliza, o cuando aparece en la fiesta de punta en blanco y con extrema elegancia. Todo se intensifica en función del melodrama. (Ibídem)

No existen sorpresas con relación al final. Sigue, como era de esperarse, la versión romántica de la película *Pigmalión*. En este caso, la intención del autor del guión estuvo clara desde el inicio. Como resultado, la película es prácticamente idéntica a la obra en la cual está basada y por ello no existen contradicciones internas como en el caso de *Pigmalión*. (Ibídem)

El objeto final del film es transparente: las intenciones de crítica al sistema educativo, sus intenciones didácticas y la crítica social, si no han desaparecido por completo, perdieron gran fuerza para concentrarse primordialmente en la comedia y el romanticismo. (Ibídem)

Esta traducción está creada para el público y respeta las expectativas y

los gustos de éste, no los potencia e intenta jugar con ellos para después destrozarlos, como había hecho Shaw. Y en vista del éxito que tuvo y que todavía tiene la película, cumplió plenamente sus objetivos. A esto contribuyeron, sin duda, unos recursos técnicos y cinematográficos excelentes que hacen de *My Fair Lady* una gran película y la sitúan en un merecido puesto entre los más grandes de los clásicos cinematográficos. (Ramos, 1999, p. 78) [PDF]

Tomando en cuenta la distintas versiones y adaptaciones de *Pigmalión*, es importante aclarar que la educación de Eliza no se limita a pronunciar los sonidos perfectamente, sino que a lo largo de su aprendizaje ha logrado articularse como persona, pues expresa sus pensamientos, se convierte en una mujer asertiva y capaz de enfrentar a su creador, mostrándose, a su vez, como una hipotética fonetista. (Rodríguez, 2010) [Página web en línea]

Sin embargo, la articulación total, aquella que ha de convertirla en una mujer plena e independiente, no se logra en las versiones clásicas del mito, pues en las adaptaciones fílmicas se busca un final feliz que muy poca relación tiene con la intención que el dramaturgo irlandés declara en el epílogo de su pieza original. (Ibídem)

(...) la garantía de éxito de las representaciones teatrales y musicales que precedieron a las dos adaptaciones fílmicas, la recreación de un mito y el prestigio artístico y cultural de la obra de un premio Nobel de literatura no dejan lugar a dudas acerca de las razones que pudieron haber motivado la transposición del *Pygmalion* de Bernard Shaw al cine. Las dos versiones cinematográficas, tanto la de 1938 como la de 1964, venían avaladas por un triunfo de público y crítica que hacían fácilmente suponer el éxito de taquilla en el cine. (Rodríguez, 2010, p.36) [Página web en línea]

Es importante recordar que el propio Bernard Shaw tomó parte activa en las adaptaciones de su obra, negándose a que el cine retocara sus piezas teatrales por miedo a que al ser adaptadas para la gran pantalla se perdieran los conceptos que él

había empleado, por lo cual el éxito comercial de estas adaptaciones estaba más que seguro. (Rodríguez, 2010) [Página web en línea]

De acuerdo con la definición de adaptación que da el profesor Sánchez Noriega, la película de 1938 sigue fielmente la estructura del texto literario en su enunciación, organización y vertebración temporal. Añade varias secuencias dedicadas al duro aprendizaje fonético e incorpora una secuencia de una fiesta organizada en una embajada, donde los profesores Higgins y Pickering ponen a prueba a la nueva señorita Doolittle. La versión de 1964 excede con mucho la extensión de la anterior, sin embargo es también una versión fidedigna del texto literario, con la excepción de que al tratarse de una adaptación de una comedia musical tiene muchos números de baile y canto. (Rodríguez, 2010, p.36) [Página web en línea]

### III. ESTRATOS SOCIOECONÓMICOS DE LA CIUDAD DE CARACAS

*“El hombre razonable se adapta al mundo;  
el irrazonable intenta adaptar el mundo a sí mismo.  
Así pues, el progreso depende del hombre irrazonable”.*

—George Bernard Shaw

#### ***3.1. Clasificación de los estratos socioeconómicos***

En contraste con Gran Bretaña, Venezuela llegó al siglo XX siendo un país pobre y despoblado como consecuencia de las innumerables guerras, el caudillismo y las concesiones mineras y territoriales, sin un indicio de desarrollo a causa de las carentes dinámicas económicas, institucionales, empresariales y educativas. (Ugalde, 2004)

Existen diferentes mundos que componen lo social, empezando por lo individual, pasando por lo familiar y lo institucional, y culminando con lo social (España, 2004). La sociedad venezolana es una en donde, para los individuos, lo singular y lo cercano tiene un valor primordial. Las personas de esta sociedad se preocupan por lo suyo más cercano e inmediato, y las relaciones sociales, con los demás y con las instituciones necesarias para el funcionamiento de la sociedad, no solo son escasas, sino de franca desconfianza. (Zapata, 1996)

Las motivaciones de los ciudadanos influyen en gran medida el éxito o el fracaso de una sociedad. En el comportamiento de los venezolanos, subyace el tipo de motivación orientada hacia la pérdida de los valores fundamentales o antivalores. Tiende a hablarse de un venezolano familiar, afectivo, espontáneo, amigo, sociable,

solidario y conversador, pero todos estos adjetivos calificativos son relativos. (Montiel, 2013) [Página web en línea]

De acuerdo con Zapata (1996), los aspectos que más valoran los venezolanos son la familia, el trabajo, la religión, los amigos, el tiempo libre y la política. De todos estos, los más valorados son la familia y el trabajo, porque son dos áreas que afectan a las personas de manera más directa y son las que resultan más próximas y cercanas; es lo que pertenece al ámbito de lo privado de los individuos. Por el contrario, la política, a pesar de que ocupa un gran espacio en la vida inmediata, es el aspecto menos valorado. En la sociedad venezolana, más que un valor es considerado un antivalor.

En cuanto al trabajo, este ocupa un lugar importante en la vida de los venezolanos. La mayoría pasa una buena parte de su vida trabajando. Ya desde temprana edad, los venezolanos comienzan a formarse y prepararse para luego desempeñar un trabajo que les permita sobrevivir en una sociedad donde el dinero es uno de los pilares fundamentales. Además, el trabajo también cumple una función de integración social, al mismo tiempo que proporciona seguridad económica. (Zapata, 1996)

Para gran proporción de la población, la economía es algo que se encuentra presente en casi todas las dimensiones de la vida. La mayor parte de las cosas tienen un valor económico, incluso el matrimonio. Durante los últimos años, la orientación del sistema económico dentro del país, el papel del Estado dentro del sistema económico, la repercusión de los problemas económicos en la vida de las personas y demás factores, han venido ocupando la atención nacional. (Ibídem)

De acuerdo con González, existe un fenómeno importante que ocurre en casi todas las ciudades del mundo, denominado *segregación residencial*. Esto ocurre cuando los distintos grupos de la población siguen con su tendencia de ubicarse geográficamente en espacios diferenciados, tal como ocurre dentro de la ciudad de Caracas. Sin embargo, esta división no es tan marcada como en otras ciudades de

América Latina, pues dentro de la capital venezolana se evidencia una cierta homogeneidad dentro de la población. (Comunicaciones Personales, diciembre 8, 2014)

Si bien es cierto que existe la opinión general de que en el Este de la ciudad se encuentran las personas con una mayor posición social mientras que en el Oeste habitan las personas menos favorecidas socioeconómicamente, es importante considerar que la segregación dentro de Caracas no está tan diferenciada, y es perfectamente posible encontrar barrios y sectores populares cercanos a las zonas dotadas de mayor estatus, como Chapellín, Pedregal y el Country Club, o los barrios cercanos a El Hatillo. (Ibídem)

La disposición objetiva o la clasificación subjetiva, de arriba hacia abajo y viceversa, de una población de individuos o de colectividades (familias, grupos étnicos o religiosos), o bien de posiciones sociales o papeles en fajas continuas y superpuestas son llamadas estratos sociales, los cuales se distinguen entre sí por el distinto monto de riqueza, de poder, de prestigio o de otra propiedad socialmente relevante que cada uno de ellos posee. (Gallino, 1995, p. 406)

A esto, González agrega que dentro del vasto terreno de la sociología se encuentra el campo de la estratificación social, un área de especialización encargada del estudio de las diferencias sociales y económicas, y se ve influenciada por el ingreso promedio de cada estrato, la cultura de las personas y los valores de estas. (Comunicaciones Personales, diciembre 8, 2014)

Luis Pedro España (2009), en su libro *Detrás de la Pobreza: diez años después*, determinó la clasificación de los estratos sociales existentes en la ciudad de Caracas, siendo estos A, B, C, D y E. De acuerdo con el autor, el estrato A puede ser catalogado, entonces, como aquel conformado por la clase alta de la sociedad caraqueña, que viven en casas propias y en condiciones confortables, no carecen de servicios, poseen más de un vehículo particular y se encuentran en zonas exclusivas de la ciudad. Además, sus ingresos económicos son elevados. Los hogares

pertenecientes a este estrato se caracterizan por la tendencia existente en los mayores de 20 años de estudiar y culminar una carrera universitaria.

En cuanto al estrato B, el autor establece que dentro de este grupo se encuentran personas con ingresos salariales promedios, por lo que viven en domicilios confortables dentro de urbanizaciones, ya sean propios o alquilados, y poseen un vehículo particular. También gozan de todos los servicios públicos y cuentan con artefactos eléctricos, tales como, televisores, DVD, cocinas, lavadoras, secadoras y calentadores. Las personas pertenecientes a este estrato tienen acceso a internet. Sin embargo, en los últimos años, este estrato se ha visto afectado por la crisis económica del país, por lo que muchas familias han tenido que resumir sus presupuestos y ocuparse de los gastos esenciales, como el colegio o la alimentación. “Lo característico de este grupo lo constituye el nivel educativo, el cual claramente está por encima del promedio nacional, es decir, entre profesionales, técnicos o bachilleres”. (España, 2009, p. 38)

Esta clasificación coincide con lo que González denomina como clase media, refiriéndose a ella como el grupo de asalariados bien remunerados que trabaja en sectores públicos o privados, y que tienen una título universitario, como los médicos, abogados, entre otros. En la actualidad, puede ser considerada como la clase más afectada por la crisis económica que atraviesa el país pues su ingreso salarial fijo ha sido golpeado por la alta inflación y debe acostumbrarse ahora a nuevos patrones de consumo. Dentro de sus prioridades existen la alimentación, el alquiler, las deudas bancarias y la educación, y no por el contrario las condiciones de su vivienda. (Comunicaciones personales, diciembre 8, 2014)

En las últimas décadas, la clase media, que había aumentado hace poco tiempo, ha disminuido por la crisis política y económica que el país enfrenta en los actuales momentos. “La situación actual lo que está haciendo es empobrecer en buena medida a los estratos de medio ingreso y, sobre todo, a los asalariados” (González, Comunicaciones Personales, diciembre 8, 2014). Hoy en día, la crisis económica ha

representado una etapa muy difícil para aquella persona que cuenta con un salario fijo, dado que los productos básicos han aumentado drásticamente y dejan atrás actividades de entretenimiento de las cuales disfrutaban antes. (Ibídem)

Continuando con el estrato C, España (2009) afirma que este está integrado por aquellas personas que no se encuentran en condiciones de pobreza. Los hogares conformados por estas familias no carecen de servicios básicos, además la vivienda suele ser propia o alquilada. “El nivel educativo corresponde, en su mayoría, a personas que completaron, o estuvieron cerca de completar, la educación media (...) En este grupo puede denominarse como sector popular y representa la mayoría de los hogares del país”. (p. 38)

El estrato D está conformado por aquellas personas que logran cubrir sus necesidades alimenticias con el salario que ganan; sin embargo, sus hogares no están en las mejores condiciones posibles y usualmente son propios o alquilados. A pesar de que su situación no sea precaria, sí carecen de algunos servicios básicos. “El promedio educativo de los mayores de 20 años se ubica algo por encima de la educación primaria, pudiendo haber personas que terminaron la educación media”. (España, 2009, p. 37)

El quinto y último estrato vendría a ser el llamado E, definido por España (2009) como aquel en el cual se encuentran las personas cuyo salario no les alcanza para la canasta alimenticia y viven en hogares precarios a los que les faltan los servicios básicos como el agua, la luz o la recolección de basura. Las viviendas en muchos casos no son propias y en ocasiones son invadidas. La mayoría de las personas que pertenecen a este estrato trabajan por día, es decir, no tienen un sueldo fijo, y por lo general sus trabajos son informales, como es el caso de los buhoneros, o trabajan de manera individual como los albañiles, los carpinteros, los electricistas, entre otros. El promedio educativo de los mayores de 20 años escasamente llega a la educación primaria, y la relación de dependencia entre los activos e inactivos suele ser alta.

La mayoría de la población caraqueña se ubica en los estratos D y E (España, 2009), llegando a conformar el 60%. Es posible encasillar estos estratos dentro de la llamada clase baja, en la cual las familias pertenecientes a este grupo tienden a tener una estrategia en la que una parte trabaja y la otra está buscando el alimento del día en los establecimientos donde lo consiguen a menores precios. Así como el salario de estas personas no es suficiente para satisfacer las necesidades básicas, el sueldo que tenían hace unos años tampoco lo era, lo que permite afirmar que la crisis económica actual no los ha golpeado tanto como lo ha hecho con la clase media. (González, Comunicaciones Personales, diciembre 8, 2014)

Continuando con el estilo de vida, los edificios de apartamentos es el tipo de vivienda predominante en la ciudad de Caracas, lo cual implica un uso intensivo del espacio urbano. En segundo lugar, se encuentra el tipo de vivienda quinta o casa que implica un uso extensivo del territorio. Otro tipo de vivienda es el ya conocido rancho, “la mancha urbana, que presenta una urbanización de menor calidad, se ha extendido en el último período interesal, con serias consecuencias sobre el medio ambiente”. (Urdeneta, 2013, p.7)

Sin embargo, y a pesar de estos cambios sociales, la ciudad no ha dado ningún vuelco en cuanto a su estructura física por una política pública determinada, como puede ser la Gran Misión Vivienda Venezuela, con la cual el Gobierno ha construido en los últimos años varias edificaciones a lo largo de la capital. No obstante, la ciudad sigue siendo ciudad, y lo político no ha tocado lo socioeconómico. (González, Comunicaciones Personales, diciembre 8, 2014)

Según España (2004), el caraqueño pobre lo es por ser partícipe de una cultura que le impide orientarse y actuar productivamente.

Si la cultura es la esfera donde se construye la identidad de un colectivo, en este caso el venezolano, no deberíamos preguntarnos sobre lo que nos hace diferentes, sino sobre lo que nos hace iguales. En otras palabras, frente al problema de la pobreza, el problema no sería la cultura del pobre sino la cultura de la sociedad que produce pobreza. (...) asumimos como

cultura aquellas expresiones que reflejan los valores y las creencias de las personas. (España, 2004, p. 73)

A pesar de que existe una clasificación específica, esta no es estática ni encierra a los grupos que la conforman dentro de ellas. La gente puede cambiar de estrato social en la Caracas actual, a pesar de que sea más difícil que hace treinta años, pues la tasa de desempleo ha aumentado y el ingreso mensual ha disminuido. Para el común denominador de las personas, el empleo formal no genera el mismo sueldo de antes. (González, Comunicaciones Personales, diciembre 8, 2014).

Por lo general las clases y sectores sociales de menor nivel tratan de imitar las actitudes de las clases dirigentes o de cambiar de estatus mediante la adopción de hábitos, valores y prácticas sociales características de las élites dominantes, pues son ellas quienes establecen las valoraciones predominantes en una sociedad. (Ugalde, 2004)

El cambio sociocultural y actitudinal requiere de diversas tareas que son necesarias para la superación de la pobreza. El fortalecimiento de la educación y el trabajo convergen como instrumentos para el desarrollo tanto económico como cultural. Las actitudes pueden cambiar por medio de las instituciones que obligan a los individuos a comportarse de una determinada manera o a través de la educación. (España, 2004)

El grado de satisfacción en la casa y con la familia es elevado. En las clases más bajas, está presente en mayor medida el amor paternal y amor filial, es decir, la responsabilidad de los padres por hacer y dar lo mejor para sus hijos. En cambio en las clases media y alta, a pesar de dar aún más importancia al amor filial, defienden el derecho de los padres a tener su propia vida. (Zapata, 1996)

Desde un punto de vista positivo indicaría que se ha llegado a una sociedad más cristalizada y madura, con una capacidad de absorción que le permite asumir los

cambios sin traumas. Por otra parte, desde un punto de vista negativo, se ve una sociedad menos interesada por las cosas, por plantearse proyectos, menos viva, menos movible y más guiada por la rutina y el desinterés. (Ibídem)

No obstante, como las metas de los individuos que conforman gran parte de la sociedad venezolana pertenecen al mundo de las necesidades primarias, lleva a inclinarse más hacia la lectura pesimista que positiva. Esta quietud no es consecuencia de los logros trabajados y obtenidos, sino más bien de estar a la espera de lo que pueda pasar. (Ibídem)

Otro aspecto importante en la sociedad venezolana es la educación. La preparación cualificada contribuye a los individuos a sentirse mejor, más fuertes. Por eso, es fácil entender por qué los estudiantes y aquellos que ya se encuentran trabajando con algún nivel de capacitación, se sientan mejor consigo mismos que el resto de la población. Incluso, la mayoría de la población venezolana, preparada o no, señalan la educación como uno de los elementos fundamentales para lograr ser alguien importante en la vida. En cambio, obreros y amas de casa, se encuentran más indefensos. (Ibídem)

### ***3.2. Prejuicios y discriminación entre los diferentes estratos***

La sociedad está compuesta por individuos y los venezolanos de hoy aparecen menos apasionados como sujetos sociales. Lo social, lo público y lo político no les emociona ni entusiasma, por lo cual no es de extrañarse que exista poca implicación. (Zapata, 1996)

A pesar de ser una sociedad más o menos homogénea social y culturalmente, existen prejuicios de clases, sobre todo por parte de la clase media y alta hacia las personas de sectores socioeconómicos bajos. Cuando una persona de estratos más altos tiene la apreciación de que otra de origen más humilde puede hurtar sus pertenencias, o es un delincuente, o comparte una ideología distinta a la propia,

entonces existe allí un prejuicio importante de clases. (González, Comunicaciones Personales, diciembre 8, 2014)

Sorprende la cantidad de figuras, costumbres, personajes, modismos y estéticas que se suponen originadas en los ‘sectores populares’ y que tienen tanta aceptación por parte de grupos sociales disímiles, al punto de que tales mensajes terminan por convertirse en referentes globales de la nación.

Lo anterior nos habla de una homogeneidad cultural que permite que esos trasvases ocurran frecuentemente en múltiples ámbitos de la vida social aun cuando la segmentación y la desintegración social producto de la prolongada recesión económica, haya sido capitalizada y exagerada por doctrinas políticas y posturas religiosas, incluso, a lo largo de todos estos años de cambio en el país. (España, 2004, p. 47)

Siguiendo con este autor, factores como el desconocimiento, la desconfianza y la inseguridad generan prejuicios de clases.

Bien sabemos que el aspecto de inseguridad en Venezuela tiene una correlación alta con las condiciones de vida sociomaterial de las personas: los grupos más expuestos a la criminalidad son principalmente aquellos que habitan en las zonas más pobres. De esta manera, la relación con los tipos culturales tiene a la variable estrato como indirecta. (España, 2004, p. 109-110)

Si bien existen prejuicios de clase dentro de la sociedad caraqueña, estos no son tan marcados, lo que permite afirmar que no existe una oposición cultural absoluta dentro de la población, puesto que la diferencia entre clases no está en los gustos de los caraqueños, sino en lo socioeconómico. Verbigracia, a la mayor parte de los habitantes, como forma de entretenimiento, les gusta ver películas. Mientras que los estratos más altos tienen la posibilidad de ir al cine, los de estratos más bajos prefieren comprar las películas “quemaditas”. Lo mismo ocurre con el beisbol, el

cual es el deporte predilecto por la población sin importar el estrato socioeconómico. (González, comunicaciones personales, diciembre 8, 2014)

Los patrones de consumo no son muy distintos a pesar que exista una diferencia en la forma de vestir, e incluso en la de hablar o en el acento (Ibídem). “Las distintas clases sociales tienen maneras distintas de usar la lengua, distintas ‘estrategias’ para significar, distintas ‘modas’ para hablar. La estructura de clase ha creado distintos códigos lingüísticos”. (Gregory y Carroll, 1986, p. 130)

En Caracas existe un problema grave de desinstitucionalización, es decir no hay normas y tampoco existe autoridad que las haga cumplir. (González, comunicaciones personales, diciembre 8, 2014)

El gran problema aquí es nuestra cultura que tiende a soslayar las normas, resistirse a la autoridad y usar lo público para beneficio privado. Somos desordenados porque culturalmente estamos programados para eso, porque participamos de una cultura que nos impide actuar ordenadamente. (España, 2004, p. 70)

Así como la conducta de los seres humanos no viene determinada por la naturaleza, las personas no escogen del todo las creencias que comparten, a pesar de que existen grados de libertad que explican las diferencias entre los individuos. Por ello, resulta posible afirmar que dos individuos situados en estratos sociales similares tienen la posibilidad de alcanzar niveles socioeconómicos distintos y, por ende, uno de ellos tiene mayor posibilidad de salir de la pobreza que el otro. (España, 2004)

Cuanto más lejos se encuentre un individuo del problema de la pobreza, así como con la vivencia de la misma, esta persona tiende a suponer que los factores culturales son la causa de la pobreza, sin tomar en cuenta que, para los pobres, el ser pobre no es algo que les guste, que hayan deseado o que hayan buscado. (Ibídem)

El grueso de las personas tiende a suponer que la falta de responsabilidad individual, la menor tasa de esfuerzo y dedicación al trabajo, o la menor propensión al ahorro, son causas de la pobreza y no un resultado. De la misma forma, existe la creencia de que aquellas personas pertenecientes a los hogares de más bajos recursos tienden a tener un mayor número de hijos y que esta es la causa de su pobreza, sin entender que no existe un hogar no pobre que pasara a ser pobre por tener muchos hijos. (Ibídem)

Existe una relación directamente proporcional entre las formas de la vida material y las actitudes o las creencias modernas, la cual se da como resultado de que los sectores socioeconómicos más altos pueden tener mayor acceso a las agencias de socialización o a aquellas instituciones sociales que enseñan a los individuos las reglas y las normas de la modernidad. (Ibídem)

Las clases sociales más altas consideran la intervención del Estado como poco necesaria para alcanzar sus proyectos, pues encuentran apoyo en los grupos educativos y laborales. En cambio, las clases sociales más bajas consideran altamente favorable la intervención del Estado. (Zapata, 1996)

Dada la cantidad y la pluralidad poblacional de Caracas, ésta no presenta sólo los polos de desarrollo del país; es de hecho un reflejo del país. No en términos de representatividad estadística, sino más bien cualitativo. En Caracas, sin lugar a dudas, está el núcleo de desarrollo; pero también existe una pobreza extrema que muchas veces no es tan visible en ciudades medias, sino en zonas marginales rurales. (España, 2004, p. 105)

Por otro lado la tolerancia entre los individuos de una sociedad es una variable que influye severamente entre las relaciones sociales. En cuanto a la funcionalidad de la sociedad, la tolerancia puede ser apreciada como un elemento esencial que los individuos desarrollan de manera natural, con el fin de que los grupos con diferencias sociales puedan convivir en el mismo sistema y de esta manera utilizarla como base para la sociedad. (Ruiz, 2002)

La autora Aberle (1967), en Ruiz (2002), comenta que la tolerancia se puede observar a través de lo que el funcionalista señala como un prerrequisito funcional, o medios para evitar la desintegración social. Según Aberle “son tres las condiciones que llevan a la desintegración social: la dispersión de los miembros de un grupo, la apatía extrema y un alto grado de conflicto social interno” (p. 38). La tolerancia permite que exista un medio de unión entre los individuos sin que se genere violencia alguna para que se mantenga la integridad social de los sujetos. La tolerancia permite que los sistemas sociales, como la política, cultura y economía puedan relacionarse en un mismo entorno.

En Venezuela, además de la intolerancia política, existe una discriminación socioeconómica entre los diferentes estratos. La discriminación se manifiesta, sobre todo, en el desconocimiento que tienen los individuos de determinados grupos hacia los derechos de los individuos, lo que puede llevar a la violación de los mismos, falta de acceso a los servicios básicos, la ausencia de ciertos sectores en los debates políticos o conflictos violentos originados por las diferencias socioeconómicas. (Ruiz, 2002)

## IV. EL TEATRO

*“El teatro no tiene nada que ver con los edificios,  
ni con textos, actores, estilos o formas.  
La esencia del teatro se halla en un misterio llamado  
‘el momento presente’”.*

— Peter Brook

### ***4.1. Elementos constitutivos del hecho escénico.***

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral. Sin embargo, cuando hablamos de teatro no queremos decir exactamente eso. Telones rojos, focos, verso libre, risa, oscuridad, se superponen confusamente en una desordenada imagen que se expresa con una palabra útil para muchas cosas. (Brook, 1997, p. 1) [PDF]

De acuerdo con Alonso (2002), y complementando lo dicho por Peter Brook anteriormente, el ámbito escénico constituye el centro del mundo durante el momento de la representación teatral, pues es el lugar donde se comunican diferentes planos. Todo lo que ocurra en el hecho escénico durante la representación debe tener una lectura especial, pues allí se da una dimensión que supera lo natural, en donde se rompen las leyes del tiempo y del espacio, así como las reglas que rigen el acontecer humano y cotidiano. [PDF]

El teatro exige, pues, que sea un hecho directo y convivido, en el cual el ámbito escénico garantice que tanto los actores como los espectadores tengan conciencia de vivir la representación conjuntamente y, por supuesto, desde la posición y función de cada uno. “En esto se distingue del cine o de la televisión,

donde no puede haber relación personal entre actores y público. El teatro es, pues, un espectáculo vivo y compartido”. (Cervera, 2003) [Página web en línea]

De acuerdo con Peña (2010), la imagen, tanto en el guion de cine como el de la televisión, está despojada del instante del suceso y condenada al movimiento mecánico de la repetición; todo está controlado, no existe la fuerza del azar. En cambio, la imagen del texto teatral es una imagen ritual de inagotable existencia, alojada en el aquí y el ahora de su presente eterno: la representación. [PDF]

El montaje de una obra dramática es siempre realizado en un ámbito escénico, el cual es comúnmente situado en un teatro, con un escenario donde actúan e interactúan los actores y un espacio en el cual se sitúan los espectadores. La escena contemporánea ha creado ámbitos escénicos que destacan por su espectacularidad y no por su realismo. También ha involucrado ámbitos escénicos más sobrios, con escasa escenografía que muchas veces permanece fija durante toda la representación. (Cervera, 2003) [Página web en línea]

Elementos escenográficos muy simples, y maravillosas combinaciones de luces, de acuerdo con la puesta en escena, hacen revivir la magia de un teatro que no quiere engañar a nadie con apariencias de realidad, pero sí pretende seducir con efectos plásticos y visuales inesperados. (Ídem)

Con el paso del tiempo, los teatros se han ido perfeccionando: las salas ahora cuentan con diversas comodidades y los escenarios están dotados de una serie compleja de maquinarias que tienen la finalidad de conseguir rapidez y espectacularidad en los cambios de decorado, para así mostrar el paso de una escena a otra. Sin embargo, el ámbito escénico también ha cambiado y, en la actualidad, el escenario no tiene por qué ser elevado y abierto, el telón puede ser imprescindible y el lugar destinado a los espectadores no tiene que ser, necesariamente, una sala repleta de butacas. (Ídem)

El teatro no es el espacio obligatorio para la representación de una obra; esta puede montarse en una plaza, en un restaurante, en un salón de fiestas, en un patio, en la calle o, inclusive, en un bosque. Solo se necesita un lugar en el cual los actores puedan desplazarse libremente y otro en el que los espectadores puedan ver y oír con claridad. (Ídem)

De acuerdo con las condiciones del ambiente y el uso o no de tecnología moderna o decorados diversos, la puesta en escena adquiere, en consecuencia, diversos matices, pero nunca será real, pues resulta imposible, además de innecesario, reproducir de forma realista todos y cada uno de los decorados exigidos por determinadas obras. (Ídem)

## **4.2. El teatro como hecho social**

Nosotros pensamos que el arte se encuentra en relación con la pulsión que empuja a los grupos y a los hombres hacia el cumplimiento de su libertad, con esa “revolución permanente” que modela, reconstruye y remodela las estructuras o las formas. En este sentido, la creación artística dramática y la creación social serían dos aspectos complementarios de una misma fuerza que la sociología del teatro debería mostrar. (Duvignaud en Grande, 2004, p. 32) [PDF]

A lo largo de la historia, las diferentes prácticas teatrales han tenido contacto directo con los fenómenos sociales ocurridos, los cuales le otorgan un cierto sentido a cualquier sistema cultural. Uno de los puntos más sobresalientes del discurso teatral tiene que ver con la enunciación de relaciones dialécticas entre la sociedad y el sujeto, es decir, lo colectivo y lo individual. (Di Sarli, Radice y Quintero, s.f.) [PDF]

En palabras de Trancón (2006), el teatro existe en la medida en que es reconocido como una actividad cultural, social y artística, distinta a las demás pues es también un hecho social que ocupa un lugar propio dentro del sistema social,

institucional y simbólico. Al ser una realidad física y simbólica, el teatro se relaciona con el orden social del cual forma parte.

Dentro del campo de la sociología objetiva se aloja la perspectiva de *campo* y *habitus* formulada por Pierre Bourdieu, la cual permite entender al campo teatral como “el recorte histórico de un conjunto de líneas fuerza entre agentes culturales poseedores de cierto capital simbólico (teatral), los cuales se hallan en permanente conflicto por la preeminencia de su legitimación simbólica en los circuitos de consumo cultural”. (Di Sarli et al, s.f., p. 3) [PDF]

Fue Georges Gurvitch quien, motivado por el interés marxista dentro de la dimensión histórica y sociopolítica del hecho teatral, inició un estudio más general del teatro como fenómeno sociológico y abrió paso a las nuevas direcciones en el terreno de la investigación social de este ámbito. De esta forma, anticipó los trabajos que harían posteriormente diversos antropólogos y sociólogos como Victor Turner, Erwing Goffman o Jean Duvignaud. Este último plasmó su concepción teatral en una monografía de 1963 titulada *Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas*. Allí trazó el sentido de la realidad teatral como una utopía, como una energía prometeica de transformación social. (Grande, 2004) [PDF]

Duvignaud advierte que no existe una historia lineal del género teatral, pues cada sociedad genera sus propias formas dramáticas de acuerdo a su tiempo histórico, y las diferencias entre las sociedades y civilizaciones demuestran la inexistencia de un tiempo único. Además, afirma que cada sociedad se teatraliza porque existe una tendencia a manifestar los papeles que impone la trama de la vida en colectivo. (Ídem)

Lo más importante para Duvignaud es que el teatro *per se* es una ceremonia social, pero se diferencia de las otras existentes por su carácter de imaginario, pues en él no existe una acción real sino representada. “Lo que en la ceremonia social es acción comprometida y vinculante sobre la realidad concreta, en teatro resulta ser simbolización y símbolo sin intervención social directa”. (Grande, 2004, p. 31) [PDF]

Contraria a la percepción de Duvignaud sobre el teatro, se encuentra la del teórico teatral Marco de Marinis, para quien el teatro no es un reflejo directo del modo social sino una mera conceptualización o lectura particular sobre ciertos aspectos existentes en su determinado conjunto social. Si bien el texto dramático mantiene una angosta relación con el contexto histórico, no es una descripción objetiva del mismo sino la visión personal que tiene el autor sobre ciertos componentes de su interés. Es subjetivo, y por ello resulta imposible tomarlo como un documento histórico de primera magnitud. (Di Sarli et al, s.f.)

Desde la Sociología del Teatro se ha buscado la forma de descifrar los procedimientos a través de los cuales el teatro toma contacto con la sociedad. Son los personajes que participan en la obra quienes se visten de esa experiencia social para crear un rol teatral y, de esta forma, dentro de la práctica escénica se forman relaciones estructurales vinculadas a sistemas sociales mucho más complejas. (Di Sarli et al, s.f.)

Entonces, si bien el teatro busca representar lo colectivo, es el espectador, como sujeto histórico, el encargado de interpretar las acciones teatrales que derivan de las estructuras colectivas, es el que decodifica las estructuras teatrales manifiestas, no solo por pertenecer a un sistema cultural específico sino también por su profunda adhesión a un sistema social en el cual participa y hace vida. (Di Sarli et al, s.f.)

El teatro emana del conflicto entre la libertad y la prohibición, y los individuos siguen siendo sensibles a ese conflicto. Para Duvignaud, “el drama nace del conflicto entre el individuo y la conciencia colectiva, dado que el individuo, de una manera u otra, ha transgredido las normas comunes”. (Duvignaud en Grande, 2004, p. 32)

### **4.3. Dramaturgia: adaptación o versión.**

Son muchos los textos dramáticos que han sido dispuestos, preparados o arreglados para su utilización correcta en adaptaciones o versiones futuras. En varias ocasiones, el género es cambiado y la adaptación todavía logra expresar la sustancia de la obra original. En otras oportunidades, cuando ya la obra es un texto dramático, diversos detalles son acomodados con el propósito de que la pieza resulte más digerible para el nuevo público al cual va dirigida. Sea cual sea el caso, es necesaria la comprensión de aquello que se conoce como dramaturgia. (Bedoya, 2011) [Página web en línea]

De acuerdo con la RAE (2012), la dramaturgia puede ser definida como la concepción escénica de un texto dramático para su posterior representación. La dramaturgia busca exponer el argumento y la trama, ambos necesarios en la escritura de una obra dramática. Para adaptar una obra dramática es necesario ser conocedor de la estructura dramática y, de tal manera, centrarse académicamente para dominarla y alcanzar un ejercicio dramático más personal. (González, 2007) [Página web en línea]

El arte de adaptar se caracteriza por la modificación de una obra, sea científica, literaria, musical, etc., para que esta pueda ser difundida dentro de un público distinto de aquel al cual iba destinada cuando fue creada, otorgándole una serie de características distintas a las originales (RAE, 2012).

La adaptación no toma “ideas ajenas”, ni es una “inspiración sobre otra inspiración”. Muchas veces nos encontramos con montajes que advierten que “el trabajo está basado en la obra tal o el autor fulano”, o dicen “inspirado en la obra de mengano”, pero en realidad solo se trata de ideologías de puesta. Pueden hacer lo que estimen conveniente, a la hora de realizar un montaje, y desbaratar la idea de un autor, y no se necesita dar argumentos para “montarse” sobre un texto dramático ya concluido o de trayectoria, pero está claro que no obedece al contexto real y respetado de un trabajo dramático. (González, 2007) [Página web en línea]

Por lo general, la adaptación es una recreación para el teatro de un original de otro género literario, y muchas veces los problemas para el adaptador vienen de la dificultad que tiene el interpretar un texto no dramático perteneciente a otro género y transformarlo al género dramático. (Bedoya, 2011) [Página web en línea]

Para crear, usualmente es necesario conocer y manejar las técnicas y la estructura. En el caso del adaptador dramático, debe respetar la obra original y expresar su espíritu al transformarla en un texto dramático. “La adaptación es una fiel recreación dramática de un original de otro género literario”. (González, 2007) [Página web en línea]

Dubatti (1994) propone un concepto del género de la adaptación teatral y la define de la siguiente manera:

Se trata de una versión teatral (dramática y/o espectacular) de un texto (teatral o no) previo, reconocible y declarado, versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad de Ta para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad. Un rasgo clave de esta definición es el *referente de autoridad*, por el cual en la adaptación el lugar del autor es doble y de distinto nivel. (p. 27)

El mismo autor realiza una propuesta teórico–metodológica para analizar las adaptaciones y la articula en tres niveles principales:

- a) Nivel de la fábula: consiste en confrontar los componentes que contiene la historia, como las unidades narrativas, los motivos, los personajes, las ideas, los símbolos, entre otros, tanto de la obra original y la adaptación.
- b) Nivel del discurso: se busca discernir la articulación estética o formal de los componentes de la fábula a través de la descripción de su poética.
- c) Nivel de la semántica: trata de discernir, a través de los mecanismos de producción de sentido del original y la adaptación, y a partir de lo estudiado en los niveles de la fábula y el discurso, los aspectos que tienen que ver con el

tema, la propuesta ideológica y el significado; es decir, la intencionalidad semántica de la adaptación con respecto a la obra original.

Además, desde su punto de vista, la adaptación se diferencia de una traducción o de la puesta en escena por su función específica y puede clasificarse de la siguiente manera:

- 1) Según la correspondencia de las artes...
  - a) Adaptación genérica: la obra original pertenece a un género distinto al teatral.
  - b) Adaptación poética: se da cuando, tanto la obra original como la adaptación, pertenecen al género del teatro.
- 2) Según el contexto de ambas obras...
  - a) Adaptación internacional: cuando las obras corresponden a áreas nacionales o culturales distintas.
  - b) Adaptación intranacional: aquella en la que las obras corresponden a la misma área nacional o cultural.
- 3) Según la lectura de la adaptación en los niveles de la fábula, el discurso y la semántica...
  - a) Adaptación clásica: aquella adaptación genérica que respeta los tres niveles.
  - b) Adaptación estilizante: se refiere a las adaptaciones genéricas o poéticas que siguen de cerca a la obra original pero se toman ciertas libertades en cuanto a la dimensión del cambio entre esta y su adaptación.
    - i) Adaptación estilizante formal: los cambios más relevantes pasan por los procedimientos estéticos del discurso, no afectan a los componentes esenciales de la fábula de forma decisiva y transforman, con nuevos matices, la semántica resultante.
    - ii) Adaptación estilizante contextualizadora: se respetan todos los niveles adaptación salvo en aquellos casos que se ven afectados los mecanismos de la recontextualización.

- c) Adaptación transgresora: la adaptación poética o genérica tiene una reversión deliberada con respecto a la obra original, sea que se dé en uno o en todos los niveles.
- d) Adaptación libre: cuando la obra original es solo el basamento inicial para una creación completamente nueva.

En toda adaptación, es importante que el adaptador esté dotado de una sensibilidad tal que le permita evitar incluir cualquier percepción, temas o asuntos que fuesen ajenos a los del autor original; de esta manera, se mantiene la sustancia y el espíritu de una obra. En pocas palabras, “el adaptador no debe pretender escribir ‘otra’ obra, sino cambiarle el formato”. (Bedoya, 2011) [Página web en línea]

En este sentido, es necesario introducir el concepto de versión, el cual, según la RAE (2012), se define como cada una de las representaciones que puede tener un suceso, el texto de una obra o la interpretación de un tema. Una versión es, en pocas palabras, el modo que cada uno tiene de contar un mismo hecho o suceso; en el caso del teatro, una obra dramática.

En toda dramaturgia, presentada ya sea como adaptación o versión, resulta fundamental tomar en cuenta lo expresado por Laurence (2010):

Teniendo en cuenta que las condiciones culturales, sociales, históricas y políticas han cambiado radicalmente desde las que regían en la época del texto fuente hasta las que rigen en el tiempo de elaboración del texto destino, las modificaciones deben ser sustanciales. [Página web en línea]

#### ***4.4. Construcción de personajes***

En teatro, el personaje es un concepto que conjuga dos componentes fundamentales que resultan inseparables a pesar de sus diferencias: un parte visual, que tiene que ver con los elementos que el espectador aprecia como su forma, sus gestos, sus rasgos, tipo de cuerpo, tono de voz, la palabra, entre otros; y una parte que

no podemos ver pero que tiene que ver con aquellas cualidades que posibilitan diversas lecturas e interpretaciones por parte del espectador, características que lo completan. (Gómez, 2012) [Página web en línea]

El personaje de teatro, entendido en un sentido moderno, no solo se constituye por la voluntad de corporizar esa entidad ficcional creada por el autor, sino por la disposición de recursos expresivos, físicos, energéticos, psicológicos y emotivos de un profesional preparado y enfocado exclusivamente en su función. En este sentido, el personaje no solo nace del deseo de actuar, sino del despliegue de un conjunto de conocimientos técnicos que el actor pone en juego en su composición. (Gómez, 2012, p.8) [Página web en línea]

Como consecuencia de las condiciones de vida del hecho teatral, los personajes del texto dramático están sujetos a una menor evolución de su carácter en contraposición con otros seres literarios. Un personaje debe evolucionar o involucionar de acuerdo a las decisiones que tome, sean estas correctas o incorrectas; pero lo cierto es que, el crecimiento verdadero de un personaje viene de la reacción que tenga ante el conflicto al que es expuesto. (Castagnino en Rodríguez, 2011)

De acuerdo con el autor Lajos Egri, citado en Baiz (s.f.), la característica diferencial del conflicto de una buena estructura dramática viene dada por la *unidad de opuestos*:

Existe unidad de opuestos cuando el conflicto es tal que su resolución exige la destrucción definitiva de una de las fuerzas que lo integran: las fuerzas en conflicto están unidas para su aniquilamiento; no hay compromiso posible entre las partes. Egri provee algunos ejemplos de fuerzas que al enfrentarse, provocan un conflicto con unidad de los opuestos: ciencia vs. superstición, religión vs. ateísmo, capitalismo vs. comunismo. [Página web en línea]

Egri plantea que el autor debe conocer las tres dimensiones de sus personajes para entender el porqué de sus acciones y de sus formas de pensar. La primera

dimensión se refiere a la fisionómica, que trata sobre los complejos del individuo y su manera de ver la vida desde su anatomía. La segunda dimensión es la sociológica, la cual explica cómo las reacciones de los hombres defieren entre sí de acuerdo al lugar que ocupan dentro de la sociedad. La tercera y última dimensión tiene que ver con la parte psicológica del personaje, siendo esta el resultado de las dos anteriores. Su aspecto físico y su relación con la sociedad influyen en la mente del personaje, creando diversas actitudes y mecanismos de defensa. (Egri en Rodríguez, 2011)

En su libro *Cómo escribir un drama*, Egri (1947) plantea su guía para construir personajes tridimensionales y la categoriza de la siguiente manera:

#### Fisiología:

1. Sexo
2. Edad
3. Altura y peso
4. Color del cabello, ojos, piel
5. Postura
6. Aspecto: Bien parecido, gordo o flaco, limpio, gallardo, simpático, desalineado. Forma de la cabeza, cara, piernas.
7. Defectos: Deformidades, anormalidades, marcas de nacimiento, enfermedades.
8. Herencia

#### Sociología:

1. Clase: trabajador, dirigente, pequeño burgués
2. Ocupación: tipo de trabajo, horas de trabajo, renta, condición de trabajo, agremiado o no, actitud hacia la organización, adaptabilidad al trabajo.
3. Educación: cantidad, clase de escuelas, calificaciones, materias favoritas, materias más pobremente estudiadas.

4. Vida de hogar: si viven los padres, autoridad que merecen, huérfano, padres separados o divorciados, costumbres de los padres, desarrollo mental de los padres, vicios de los padres, descuido. Estado legal del carácter matrimonial.
5. Coeficiente intelectual
6. Religión
7. Raza, nacionalidad
8. Lugar que ocupa en la colectividad: si sobresale entre los amigos, clubes, deporte.
9. Filiación política
10. Pasatiempos, manías: libros, diarios, revistas que lee.

Psicología:

1. Vida sexual, normas morales
2. Premisa personal, ambición
3. Contratiempos, primeros desengaños
4. Temperamento: caótico, sereno, pesimista, optimista.
5. Actitud hacia la vida: resignado, combatiente, derrotista.
6. Complejos: obsesiones, inhibiciones, supersticiones, manías, fobias.
7. Extrovertido, introvertido.
8. Facultades: lenguaje, talento.
9. Cualidades: imaginación, criterio, afición, talante.

Mediante los personajes y sus diálogos, es que resulta posible representar algún episodio o conflicto. Así lo afirma Castagnino en Rodríguez (2011), y expresa: “El autor cede su voz a los personajes que exponen o desarrollan el conflicto ante los espectadores, haciendo que ejerzan de intermediarios”. (p. 20)

#### 4.5. Principios de dirección

El autor de *Pigmalión*, George Bernard Shaw, en una carta a su amigo McNulty, habló de la dirección teatral y profundizó en su propia técnica. De acuerdo con el irlandés, existen varias técnicas de dirección escénica y se puede ser especialmente bueno en unas y muy malo al aplicar otras. Sea cual sea el caso, el oficio del director es hacerle creer al público que les están pasando cosas reales a personas reales. (Shaw en Ceballos, 2013)

Para el dramaturgo, el trabajo diario en el teatro siempre resulta más laborioso de lo esperado:

Si antes de comenzar los ensayos se sienta con el manuscrito de la obra y planea todas las acciones físicas de tal manera que esté seguro de saber dónde va a ser dicho cada parlamento y lo que significa, y dónde van a estar colocadas las sillas y dónde van a ser trasladadas y dónde van los actores a dejar sus sombreros o cualquier otro objeto que vayan a coger en el transcurso de la obra y cuándo se van a sentar y cuándo levantar y si usted arregla todo esto para extraer el máximo efecto de cada palabra y por lo tanto, le hace sentir a los actores que están hablando en las condiciones más favorables para ellos —o en el peor de los casos que no pueden mejorar su plan aunque les guste poco a nada— y si se preocupa de que ninguno distraiga nunca la atención del otro y que cuando se hablen estén a una distancia adecuada y que, cuando el público esté mirando hacia un lado del escenario y alguien intervenga en el otro, algún truco (que usted deberá inventar) llame la atención de los espectadores hacia ese nuevo punto de atención visual o auditiva, etcétera; entonces tendrá usted, desde el primer ensayo, un dominio sobre el montaje, que nada logrará hacerle estremecer en adelante. No habrá pérdida de tiempo buscando posiciones, volviendo atrás, ni discutiendo. (Shaw en Ceballos, 2013, p. 328)

Además de esta preparación previa, para Shaw es importante afianzar los movimientos y las acciones físicas mediante la repetición del montaje. El director siempre debe manejar a su equipo con la mayor amabilidad posible, pues ellos están a oscuras acerca de la visión que tiene este.

Es fundamental marcar siempre las posiciones y conocer a fondo la pieza antes de memorizar los parlamentos, por lo que esto es importante hacerlo luego de la primera semana de ensayos, cuando se pase a los ensayos de memorización o, lo que es lo mismo, sin libreto. En estos ensayos, el director debe sentarse con una libreta de notas en manos, y no debe, bajo ningún concepto, interrumpir la representación. Al finalizar, el director debe comentar sus observaciones a los actores sin criticarlos por sus acciones.

Se debe tener en cuenta que resulta imposible conseguir más de dos o tres avances importantes en cada ensayo. “Si usted pierde la paciencia y se queja como un maestro de escuela de que ha repetido varias veces la misma cosa y que reclama atención, etc., destruirá la atmósfera en la cual respira y vive el arte” (p. 329). Esto podría llevar al dramaturgo a crear una escena que no está en la obra, la cual puede estar mal escrita y seguramente llegar a ser un desastre e, invariablemente, constituir un fracaso.

Para Shaw, es probable que un conjunto de actores humildes y con poca experiencia, que ni siquiera se atrevan a pensar que podrían tener éxito sin una obra, a menudo ofrezcan representaciones mucho mejores que la que podría hacer un reparto de estrellas, para quienes la obra es solo un pedestal.

Cuando ya todos conozcan al pie de la letra y a la perfección toda la obra, el director debe observar y volver a observar, tomar notas muy bien consideradas, y perfeccionar al final de cada acto algún fragmento determinado. Si esto no funciona en los primeros intentos, es mejor abandonar el asunto y retomarlo al día siguiente.

Al final, en los dos últimos ensayos, la necesidad de tomar notas debería ser muy poca pues todas las dificultades deberían estar resueltas a esas alturas.

La primera vez que conté mis notas fue cuando dirigí *Héroes* en diez ensayos. Fue un total de seiscientas notas. Esto fue un mínimo: desde entonces, siempre he tomado miles. Y no olvide que aunque al principio usted sabrá más acerca de los personajes que los actores, en los últimos ensayos los actores deberán saber más que usted sobre el personaje que le

corresponde (a causa de la atención no dividida que le dedica a su papel), por lo tanto, deberá tener algo que enseñarle a usted sobre su personaje. (Shaw en Ceballos, 2013, p. 329)

# MARCO METODOLÓGICO

## I. EL PROBLEMA

### *1.1. Planteamiento*

A pesar de sus diferencias, los seres humanos tienden a agruparse con sus semejantes, formando comunidades y dando origen a diversos sectores dentro de la sociedad. Muchas veces, las diferencias entre individuos afectan el *statu quo* de una sociedad y surgen, de esta forma, prejuicios entre las distintas clases así como valores negativos en sus habitantes. La ciudad de Caracas es un vivo ejemplo de la hegemonía que han adquirido estos antivalores.

La obra de teatro *Pigmalión*, escrita por George Bernard Shaw, expone los prejuicios existentes entre las clases sociales londinenses de 1913. Al tomar esta obra como base y ambientar las acciones dentro de la ciudad de los techos rojos, resulta posible otorgarle vigencia a la crítica que hacía Shaw hace cien años a su sociedad, y que los caraqueños puedan no solo conocer el legado de un dramaturgo como Shaw sino verse en el espejo de una sociedad diametralmente opuesta para entender que las diferencias pueden convertirse en un motivo de acercamiento y no de alejamiento.

A través de este proyecto de grado, a los autores les resulta posible demostrar los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera de Comunicación Social, y específicamente dentro de la mención de Artes Audiovisuales, mediante el desarrollo de la idea y la adaptación del guion, hasta el montaje final de la pieza presentada gracias al medio audiovisual que constituye la base de los demás: el teatro.

Por todo lo expresado anteriormente, surge en el equipo la siguiente interrogante: ¿A través de la adaptación y el montaje de la obra de teatro *Pigmalión* será posible realizar una crítica a las diferencias socioeconómicas que existen dentro de los distintos estratos de la ciudad de Caracas?

## **1.2. Objetivos**

### **1.2.1. Objetivo general**

Adaptar y montar la obra de teatro *Pigmalión* de George Bernard Shaw, con el fin de realizar una crítica a las diferencias socioeconómicas de los distintos estratos de la ciudad de Caracas.

### **1.2.2. Objetivos específicos**

- 1) Investigar sobre George Bernard Shaw y el entorno socioeconómico en el cual se desarrolló el dramaturgo.
- 2) Conocer la obra *Pigmalión* de George Bernard Shaw, el contexto en el que fue escrita, sus referencias y adaptaciones.
- 3) Investigar las características sociales y económicas de los distintos sectores de la población caraqueña.
- 4) Conocer acerca del teatro como un hecho social y el desarrollo de la adaptación de una pieza teatral.

## **1.3. Delimitación**

La adaptación de la obra de teatro *Pigmalión*, original de George Bernard Shaw, busca reflejar y exponer, a través del montaje de la pieza teatral, los problemas socioeconómicos de los distintos estratos sociales de la ciudad de Caracas —y no de Londres, como lo muestra la obra originalmente— en la época actual. Asimismo, la obra estará dirigida principalmente a los habitantes de Caracas, pero esto no significa que no pueda ser del disfrute de cualquier venezolano, sin importar su pertenencia a un determinado estrato social.

#### ***1.4. Justificación***

El presente trabajo de investigación, que procura ser la base sobre la cual se cimiente la adaptación y posterior montaje de la obra de teatro *Pigmalión* de George Bernard Shaw, tiene como principal motivación la manifestación de los diversos problemas socioeconómicos y las diferencias existentes entre los estratos sociales de la ciudad de Caracas.

A pesar de que se ha adaptado y montado la obra *Pigmalión* en varias oportunidades dentro de la Universidad Católica Andrés Bello, siempre se ha hecho con fines netamente académicos para la cátedra de Movimientos Artísticos, pero no ha sido el tema central de un trabajo de grado de la Escuela de Comunicación Social. Asimismo, existen pocos antecedentes de proyectos de grado dentro de la Universidad que manifiesten el pensamiento, los aportes o las obras que realizó en vida el irlandés George Bernard Shaw.

Sin embargo, son numerosos los trabajos de grado con contenido teatral que se han desarrollado dentro de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, lo cual sirve como guía para el proceso de adaptación y montaje de esta obra. Por las razones expuestas anteriormente, resulta necesario el montaje de la pieza teatral *Pigmalión* adaptada a la sociedad caraqueña actual, con el fin de realizar una crítica a la situación socioeconómica que se presenta actualmente en el país, donde los prejuicios de clases son la norma y no la excepción, y diversos antivalores cada vez toman e invaden más territorio en el interior de los caraqueños.

## II. EL TEXTO TEATRAL

### *2.1. Adaptación de la obra*

Una de las cosas que más enfurecían a George Bernard Shaw en las adaptaciones realizadas de su obra era la escasa fidelidad que se mantenía hacia el texto original —sobre todo en al Acto V—, por lo cual, el equipo quiso respetar la intención primera del dramaturgo y que la adaptación significara un renacimiento de los personajes dentro de una cultura diferente y no un cambio de las situaciones que se generan en la trama. Sin embargo, y evidentemente, adaptar un texto teatral con cien años de antigüedad y mantener completa fidelidad a la pieza original puede resultar casi imposible, e incluso ser considerado un error por muchos.

La adaptación del texto teatral pasó por varias etapas que comprendieron diferentes procesos. La primera fase se basó en modificar el tiempo verbal en el que estaba escrito el texto, actualizar los diferentes objetos de utilería y atrezzo que ahora se consideran obsoletos, y cambiar las locaciones que hacían referencia a la Inglaterra de 1913. En segundo lugar, una vez conocidos los personajes, se procedió a *venezolanizar* el libreto: los nombres y los apellidos de los personajes fueron modificados, se agregaron chistes y expresiones que encajaran con la cultura local caraqueña y se modificaron las descripciones de los escenarios en los que transcurre la trama de la obra; procurando siempre mantener un parecido con los originales en caso de que fuese posible. El reto principal era el de traer a Caracas lo que nació en Londres, y hacerlo local.

#### *2.1.1. Explicación del instrumento para la adaptación del texto teatral*

Dado que a Bernard Shaw le desagradaba sobremanera los cambios en sus piezas, la adaptación de la obra a la sociedad caraqueña actual conserva la misma cantidad de actos que la original, plantea similitudes en cuanto a las locaciones y trata de mantenerse fiel a los diálogos presentes en el guion; sin embargo, las palabras

utilizadas en 1913 por los ingleses no son las mismas que las empleadas en la actualidad por los venezolanos, por lo que se debió llevar el texto teatral a un punto en el que fuese entendible por el público nacional y que generara identificación con el público caraqueño.

A pesar del esfuerzo por mantenerse lo más fieles posibles al guion original, los autores tomaron la decisión de añadir una pequeña escena en medio del Acto II, la cual transcurre en un lugar completamente distinto al descrito en el guion original. En segundo lugar, se suprimió la participación del padre de la protagonista en el Acto V puesto que se quiso mantener como el personaje que lleva un mensaje de igualdad social y no estereotiparlo dentro de los conocidos como *nuevos ricos* dentro de la cultura local.

Por lo explicado anteriormente, es posible sustentar esta adaptación teatral bajo las clasificaciones creadas por Dubatti (1994), calificando así dentro del tipo *poético* por pertenecer al género teatral al igual que el texto original. Además, es *internacional* por tratarse de una obra originaria de Londres que está siendo llevada a las tablas de la ciudad de Caracas. Por último, entra dentro de la categoría *estilizante*, pues si bien no se altera el discurso presente dentro de la obra, existen diálogos agregados y suprimidos dentro del texto teatral, cambios a nivel de la construcción de los personajes por pertenecer a otro tiempo y espacio, y una transformación en la parte semántica del libreto.

### ***2.1.2. La creación de la historia***

La realización de una crítica a la sociedad caraqueña ha sido siempre el objetivo del presente trabajo de grado y, mientras que el teatro es el medio para representarlo, la historia carga el peso de la crítica en su interior. El *Pígalión* de Shaw que vio la luz en aquel Londres del siglo XX se transformó en una historia moderna que transcurre no solo en las calles de Caracas sino también bajo los techos rojos de dicha ciudad.

### **2.1.2.1. Sinopsis**

Elaiza Díaz, una joven de bajos recursos, poca educación y escasos modales que se gana la vida vendiendo billetes de lotería, conoce al distinguido profesor de fonética Enrique Higuera, quien ha desarrollado una gran habilidad para identificar tanto la pronunciación como el acento de cada individuo y es capaz de adivinar la procedencia de cualquier persona con solo escucharlas hablar. A partir de este encuentro fortuito, se origina entre Higuera y su amigo, el Coronel Pérez, una pequeña apuesta que consiste en transformar a la joven Elaiza en una chica de la alta sociedad, enseñándole la forma correcta de hablar y de expresarse.

La idea del profesor Higuera se vuelve realidad cuando Elaiza se presenta en su casa para tomar las lecciones de las cuales les había oído hablar y así poder cumplir su sueño de ser la vendedora de una tienda de ropa elegante. Es entonces cuando el distinguido profesor asume el reto de enseñarle a hablar y a comportarse de manera correcta dentro de cualquier ámbito en el que se desenvuelva.

Sin embargo, lo que para Higuera y Pérez representa un simple experimento, para Elaiza se convierte en una situación que la cambiaría por completo y le hará cuestionarse lo que será de su vida luego de retirarse de la casa del profesor Higuera, en qué nivel esta transformación externa también afecta su interior, y cuán importante es la estima que Enrique pueda tener hacia ella.

### **2.1.2.2. Tratamiento**

En una noche de lluvia y fuertes truenos, a las afueras de la Iglesia La Preciosísima Sangre, Elaiza, una humilde vendedora de billetes de lotería, tropieza con Enrique, un egocéntrico y exquisito profesor de fonética. Como todos los días, Elaiza se paseaba por esa zona en busca de compradores para sus tickets; mientras que Enrique, como era su costumbre, caminaba por las calles de Caracas escuchando y haciendo anotaciones en su pequeña libreta sobre las distintas formas de hablar de las personas que cerca de él pasaban.

Este encuentro fortuito dará pie a un complejo aprendizaje para Elaiza, cuya principal aspiración es ser una verdadera dama con correctos modales, y obtener un empleo como vendedora y asistente de imagen en las tiendas más costosas de la ciudad. Sin embargo, ella no será la única que aprenda algo nuevo: Enrique, aunque su orgullo no le permita admitirlo, aprenderá cosas de Elaiza que incluso podrían tener un peso mucho mayor que saber hablar y comportarse en eventos sociales.

Este interesante viaje de enseñanza y encuentros emocionales comienza como un simple reto: una apuesta entre el profesor Enrique y su amigo, el Coronel Pérez. El objetivo principal es transformar a Elaiza, una muchacha de barrio y con escasos niveles de educación, en una dama que refleje elegancia y seguridad en sí misma en tan solo seis meses.

Una vez aceptado el reto, comienza la metamorfosis de la joven. Primero, la forma de vestir y el aseo personal; segundo, atender al padre de la joven que busca conseguir dinero aprovechándose de su hija, y tercero, corregir el lenguaje extremadamente coloquial, la dicción y el tono de voz de la chica que vendía billetes de lotería a las afueras de una Iglesia. Finalmente, llega el primer reto real: integrar a Elaiza en una conversación con personas de alta categoría, entre ellas, la madre de Enrique. En este pequeño encuentro vespertino, aparece Freddy, un simpático y amable joven que muestra un notable interés por la hermosa aprendiz.

Superada esta pequeña prueba, continúa el proyecto; pero ahora con ciertas variables que ninguno de los dos había previsto: Elaiza se encuentra confundida emocionalmente, pues sin razón alguna se siente atraída por este profesor autoritario, pedante y egocéntrico que se cree un ser superior a cualquier otro, y al mismo tiempo, se encuentra agraciada con la dulce atención que Freddy le ofrece. Por su parte, Enrique se enfrenta a una situación y estado personal que no sabe manejar: sus sentimientos.

Dominado por su orgullo y egocentrismo, y luego de que el experimento finalizara con la presentación de Elaiza en una fiesta de la Embajada de Inglaterra,

Enrique alardea con que el éxito obtenido fue todo gracias a él y que de no ser por la buena educación que él impartió, Elaiza no sería la dama en la cual se ha convertido. Como era de esperarse, esta clase de comentarios hieren a Elaiza, haciéndola sentir un simple juguete con el que los dos hombres se divertieron por un tiempo. El profesor y su alumna comienzan a discutir. Él, cegado por su soberbia, le recalca a la joven todas las cosas, ropas, accesorios y clase de vida que le ha ofrecido, recordándole además que, antes de él, ella vivía prácticamente en la calle. Ella, dolida y ofendida, intenta hacerle reconocer que si bien es cierto, él le enseñó mucho, su deseo de aprender, mejorar y progresar en la vida es lo que realmente la ha convertido en lo que hoy en día ella es, una dama.

Llega el momento en que ninguno de los dos logra ponerse de acuerdo y Enrique desiste de la discusión, intenta calmarla y se dirige a su habitación. A la mañana siguiente, Enrique Higuera y el Coronel Pérez, aparecen en casa de la señora Higuera con la noticia de que Elaiza ha desaparecido. La mamá de Enrique sermonea a ambos señores porque decidieron llamar a la policía, rato después de hablar con ellos y recalcarle a su hijo su mal comportamiento con aquella pobre muchacha, su madre confiesa que la joven Elaiza pasó la noche en esa misma casa en la que se encuentran.

Con firmeza y fortaleza, la hermosa y educada joven saluda a su profesor y conversan nuevamente. Enrique le reclama haberse ido de la casa sin avisar y le exige que regrese con él. Ella le hace ver que su decisión de irse fue porque él nunca la valoró ni llegará a valorarla como ella merece, que a cambio de satisfacción y admiración, recibió malos tratos y ofensas de su parte. Enrique intenta persuadirla diciéndole que sí reconoce todo lo que ella ha logrado, y que puede conseguirse al hombre que desee. Lo que Enrique no se espera, es que Elaiza ya lo había conseguido.

Elaiza demuestra que ella sí siente por sí misma el amor y la admiración que Enrique jamás admitirá, afirma que logrará su independencia y admite que está

Freddy, un joven noble, tierno y bueno, quien la respeta, acompaña y valora, y a quien ella ha decidido darle una oportunidad. Lo celos se apoderan de Enrique, la discusión empeora y Elaiza espeta que, ahora que tiene educación, puede impartir clases como las que ella recibió pero con una diferencia: Elaiza sabe cómo tratar a las personas.

Una vez que la tensión de la discusión va disminuyendo, ambos dejan asomar una que otra pista de sus verdaderos sentimientos hacia el otro. Enrique siente gran admiración por la mujer en la que se ha convertido su alumna, admiración hacia lo que él llamaría “su creación”, pero que su arrogancia jamás le permitirá reconocer. Elaiza, por su parte, se siente satisfecha al descubrir que no le es indiferente a su profesor y, luego de que Enrique insistiera un poco más, acepta regresar a la casa de Higuera

La madre de Enrique interrumpe y le recuerda a Elaiza que el auto que las llevará a la boda de su padre las espera fuera. La majestuosa joven se despide de su profesor, le garantiza que lo verá luego de la boda y sale de la casa. Enrique, por su parte, coloca sus manos en los bolsillos del pantalón y se pasea por el lugar mientras hace sonar sus llaves, otorgándole un sonido propio al júbilo que siente su corazón.

## ***2.2. Construcción de los personajes***

Los personajes son el motor que acciona la historia. Sin su presencia en el escenario, el conflicto no pudiese ser desarrollado y el espectador no podría vivir una historia a través de ellos.

La construcción de los personajes de la adaptación de Pígalión significó la desnacionalización de aquellos pertenecientes a la obra original y el posterior renacimiento de los mismos en un país como Venezuela, en una ciudad como Caracas, con nombres diferentes y condicionados por una cultura resquebrajada. Sin embargo, también significó sacarlos de un sitio y llevarlos a otro, conservando su esencia y su función dentro de la trama.

Para lograr esto, se mantuvieron las características comunes a los personajes, como sus gustos y estilos de vida, y se buscó que estos se adaptaran a los existentes dentro de la sociedad caraqueña. La forma de lograrlo vino luego de conseguirles respuestas a las siguientes interrogantes:

¿A qué estrato o clase social pertenece? Para responder esta pregunta, se tomó en cuenta la clasificación realizada por Luis Pedro España (2009) acerca de los estratos sociales existentes en Caracas, complementándose con la explicación de González (Comunicaciones personales, diciembre 8, 2014) sobre las clases sociales, y se ubicaron a los personajes de la obra dentro de los sectores socioeconómicos de Caracas, asignándoles características que tuvieran relación con aquellas definidas originalmente por George Bernard Shaw.

Continuando con el reto de representar a las distintas clases caraqueñas dentro de la obra, se procedió a realizarles las siguientes preguntas a cada personaje: ¿Cuál es su nivel educativo? ¿Cómo se ve a sí mismo dentro de la sociedad? ¿Qué percepción tiene de aquellos que pertenecen a otros estratos sociales?

Al contestar dichas interrogantes se buscó no caer en estereotipos de clases al momento de construir a los personajes, tratando de hacerlos complejos, completos y contradictorios. Es así como, por ejemplo, en el caso de Elaiza Díaz, la protagonista, se concluyó que fuese una chica de clase baja perteneciente al estrato E, con poca o ninguna educación, que se ve a sí misma como alguien igual al resto pero posee prejuicios hacia las personas pertenecientes a la clase alta. Mientras que, en el caso de Enrique Higuera, se concluyó que es un hombre perteneciente al estrato A y, por consiguiente, a la clase alta de la sociedad caraqueña, pues nació en una familia con posición e influencia tanto económica como social; que además, goza de una alta educación, pero se considera superior al resto de la población y no posee tantos prejuicios de clases, no porque acepte a los demás como iguales sino porque sus estudios le han hecho comprender todas las dimensiones que posee un ser humano.

Tomando en cuenta las diferencias entre los protagonistas, es posible analizar y explicar su relación a la luz de la teoría de la unidad de opuestos creada por Lajos Egri. Desde esta perspectiva, la carga dramática de *Pigmalión* se encuentra en la contraparte que representa Elaiza para la figura de Enrique y viceversa. Es así como, en su caso, las fuerzas que se enfrentan tienen que ver con los prejuicios que poseen el uno del otro, las ínfulas de superioridad contra el deseo de superación, que al final se atraen con el único objetivo de destruirse y, en la lucha, el impulso de superarse de Elaiza vence a las ínfulas de superioridad de Enrique. Es allí cuando ambos se encuentran en ese efímero punto de reconocimiento, donde uno marcó al otro y pueden apreciarse como un espejo.

“Podríamos decir que en el fondo, todos los conflictos con unidad de los opuestos tienen en común un elemento de amor-odio” (Egri en Baiz, s.f.) [Página web en línea]. Y exactamente así puede definirse la relación entre los protagonistas de la obra.

Superada la etapa de clasificación de los personajes, el siguiente paso fue crear una pequeña biografía de cada uno para poder conocer más sobre ellos. Para esto, se utilizó el esquema de Lajos Egri (1947) en su libro *Cómo Escribir un Drama* que habla de la tridimensionalidad de los personajes, ubicando a cada uno en tres estadios: el fisiológico, el psicológico y el social. Estas descripciones se encuentran detalladas desde la tabla 1 a la tabla 10, y se muestran a continuación:

### 2.2.1. Descripción de los personajes

Tabla 1. Descripción de Elaiza Díaz.

ELAIZA DÍAZ	
FISIOLOGÍA	
1. Sexo	Femenino.
2. Edad	21 años.
3. Altura y peso	1,60 m / 45 Kg
4. Color de cabello, ojos, piel	Cabello castaño claro, ojos cafés, piel trigueña.
5. Postura	Un poco encorvada al inicio de la obra. Luego de sus clases, su postura se vuelve erguida.
6. Aspecto	Es delgada y simpática, con un cuerpo proporcional. Al inicio de la obra es desaliñada y luego se transforma en una persona limpia, distinguida y elegante.
7. Defectos	Su padre le pegaba de pequeña y le dejó una cicatriz en la espalda.
8. Herencia	Propensa a padecer de diabetes.
SOCIOLOGÍA	
1. Clase	Clase baja (estrato E)
2. Ocupación	Es vendedora ambulante de billetes de lotería que aspira a tener una tienda de ropa elegante y, posteriormente, ser asesora de imagen. Trabaja día y noche, es ambiciosa y siempre quiere volar más alto.
3. Educación	Estudió el preescolar y no logró terminar la educación básica. A los diez años, su padre y su madrastra la obligaron a trabajar y, posteriormente, esta última la echó a la calle.
4. Vida de hogar	Su madre la abandonó cuando nació y su padre tuvo que hacerse cargo de ella; sin embargo, nunca se preocupó por su

	crianza y educación. A su padre, el Sr. Díaz, le gusta beber y le pegaba constantemente a Elaiza. Las múltiples parejas de su padre no le daban un trato respetuoso. Un día, su madrastra la echó a la calle y Elaiza tuvo que aprender a cuidar de sí misma y sobrevivir.
5. Coeficiente intelectual	Alto (superior a la media).
6. Religión	Católica pero no cumple a cabalidad los preceptos de su religión.
7. Raza, nacionalidad	Venezolana, con ascendencia colombiana.
8. Lugar que ocupa en la colectividad	Elaiza no conoce su potencial interno y su capacidad de influencia hasta que recibe las clases impartidas por el profesor Higuera y conoce lo que es el buen trato gracias al Coronel Pérez. A partir de ese momento, se vuelve una mujer que se hace notar y destaca positivamente en cualquier lugar en el que se encuentre.
9. Filiación política	Centro-derecha.
10. Pasatiempos, manías	Ver películas, relacionarse con la gente y alimentar perros callejeros. Luego de mudarse con el señor Higuera, Elaiza le toma el gusto a escuchar música, salir a pasear en taxi y leer revistas sobre moda así como libros de todo tipo.
<b>PSICOLOGÍA</b>	
1. Vida sexual, normas morales.	Nunca ha tenido relaciones sexuales. Es pudorosa, no le gusta la desnudez ni la invasión a su espacio personal.  Cree en que todos tienen los mismos derechos y odia las injusticias, con principios morales establecidos a pesar de las condiciones en las que se crió.
2. Premisa personal,	Desea convertirse en una vendedora de una tienda de ropa

ambición	elegante y, posteriormente, ser asesora de imagen.
3. Contratiempos, primeros desengaños	No haber podido culminar la educación básica ni haber podido iniciar la secundaria. Que su padre la maltratara tanto le generó un trauma. Creer que el Sr. Higuera y el Coronel Pérez la vieron solo como un juguete que utilizaron para sus experimentos la hirió profundamente.
4. Temperamento	Se encuentra a la defensiva ante cualquier comentario que vaya contra sus creencias, principios y convicciones. Puede ser explosiva a pesar de su naturaleza calmada. Es terca y segura, sabe lo que quiere.
5. Actitud hacia la vida	Combatiente. Considera que con esfuerzo y dedicación, todo se puede lograr. No hay atajos para cumplir los sueños.
6. Complejos	No saber comunicarse correctamente porque no sabe hablar y pronunciar las palabras. No le gusta la desnudez ni cualquier acto que contenga alusiones sexuales, precisamente por su inocencia antes de recibir la educación. Se victimiza con las situaciones.
7. Extrovertido, introvertido, ambivertido	Extrovertida.
8. Facultades	Facilidad de aprendizaje en cualquier tema que se proponga. Orientación al logro. Sabe manipular a otros para conseguir lo que quiere.
9. Cualidades	Es imaginativa y creativa, organizada, buena vendedora, consigue lo que quiere. Es valiente, directa, sencilla, humilde, emprendedora y luchadora.

Tabla 2. Descripción de Enrique Higuera.

ENRIQUE HIGUERA	
FISIOLOGÍA	
1. Sexo	Masculino.
2. Edad	30 años.
3. Altura y peso	1,79 m / 80 Kg
4. Color de cabello, ojos, piel	Cabello negro, ojos castaños oscuros, piel blanca.
5. Postura	Muy erguida.
6. Aspecto	Bien parecido, de espalda ancha y contextura magra. Cara alargada y cuerpo proporcional.
7. Defectos	Ninguno.
8. Herencia	Colesterol alto.
SOCIOLOGÍA	
1. Clase	Clase alta (estrato A)
2. Ocupación	Trabaja desde su casa como profesor de fonética. Además, es escritor e investigador dentro de su campo de trabajo. Es organizado, proactivo y está orgulloso de su profesión.
3. Educación	Culminó satisfactoriamente su educación inicial en un colegio privado. Estudió idiomas modernos y ha realizado maestrías relacionadas con la gramática, la fonética, la fonología y los dialectos, así como un doctorado en estudios hispánicos.
4. Vida de hogar	Es el menor de dos hermanos. Su padre murió cuando era pequeño, unos años antes de que su hermano decidiera ordenarse como sacerdote. Su madre se dedicó en cuerpo y alma a la crianza de sus hijos. Gracias a la posición económica estable de la que ha gozado su familia, el dinero nunca fue una preocupación en casa. Creció rodeado de lujos, choferes, mayordomos y personal de limpieza.

5. Coeficiente intelectual	Alto
6. Religión	Cree en una existencia superior como Dios, pero no practica ninguna religión.
7. Raza, nacionalidad	Venezolano, con ascendencia europea.
8. Lugar que ocupa en la colectividad	Es una persona distinguida que sobresale por su porte, elegancia, talento, clase y status social. Además, es reconocido por sus aportes dentro del mundo de la fonética y la lingüística.
9. Filiación política	No tiene. No es de su interés tener alguna preferencia política. Considera que tanto la derecha como la izquierda tiene puntos interesantes pero ambas están equivocadas.
10. Pasatiempos, manías	Le gusta leer el periódico y le apasionan los libros, pero su disfrute no es la lectura per se sino las críticas que puede generar. Le gusta enseñar, investigar y aprender, siempre y cuando él pueda liderar y tener el control de la situación.
<b>PSICOLOGÍA</b>	
1. Vida sexual, normas morales.	Su vida sexual es un tema que guarda para sí mismo. No busca tener una relación seria, no cree que el matrimonio sea para él y mucho menos aspira a tener hijos. Las mujeres que entran en su vida están destinadas solo a ser parte de su vida sexual. Tiene principios morales establecidos y que van de acuerdo a los establecidos en la ley; sin embargo, considera que la moralidad también está cargada de hipocresía. Para él, todo es relativo (y depende de si le conviene o no).
2. Premisa personal, ambición.	Todo lo que le satisfaga o le genere algún beneficio, debe ser llevado a cabo. Su ambición es la de llegar a ser el mejor en su especialidad. En la actualidad, su meta tiene que ver con transformar a Elaiza en una dama de alta sociedad.

3. Contratiempos, primeros desengaños	La muerte de su padre le dejó un vacío importante, aunado con la sobreprotección de su madre, no hubo una figura que desafiara su autoridad ni mucho menos que le enseñara en cuanto a estos temas. No ha tenido tantos desengaños, es por esto que la llegada de Elaiza y su actitud desafiante trastornan su mundo.
4. Temperamento	En apariencia sereno, pero sus rabias internas pueden hacerlo reaccionar de forma colérica.
5. Actitud hacia la vida	Vive el día a día pues no siempre tiene preocupaciones importantes ni metas a largo plazo. El porvenir no es un problema porque lo tiene asegurado.
6. Complejos	Le obsesiona tener el control de todo lo que ocurre a su alrededor, pues eso lo empodera. Ser el líder lo hace sentir pleno. No cree en supersticiones ni tiene fobias.
7. Extrovertido, introvertido, ambivertido	Ambivertido: se proyecta extrovertido para demostrar seguridad, pero en realidad disfruta mucho más de su mundo interno.
8. Facultades	Habla varios idiomas y dialectos, y tiene la capacidad de imitar cualquier voz que se cruce en su camino. Sabe cómo lograr que los demás hagan lo que él desea. Si se lo propone, puede ser muy empático con los demás.
9. Cualidades	Excéntrico, egocéntrico, solidario, talentoso en su trabajo, con liderazgo y ambiciones. Cree en el relativismo y muchas veces trata de ver las cosas con objetividad. Todo debe ser hecho a su manera.

Tabla 3. Descripción del Coronel Pérez.

CORONEL PÉREZ	
FISIOLOGÍA	
1. Sexo	Masculino.
2. Edad	41 años.
3. Altura y peso	1,75 m / 84 Kg
4. Color de cabello, ojos, piel	Cabello negro, ojos negros, piel morena.
5. Postura	Postura erguida, muy de la academia dónde se formó.
6. Aspecto	Contextura rellena, muy limpio y simpático. De piernas un poco cortas y cara redonda. Aparenta menos edad de la que tiene.
7. Defectos	Ninguna.
8. Herencia	Ninguna.
SOCIOLOGÍA	
1. Clase	Originalmente de clase baja (estrato D) pero criado dentro de una familia de clase media (estrato C). Actualmente pertenece a la clase alta (estrato A).
2. Ocupación	Tipo de trabajo, horas de trabajo, renta, condiciones de trabajo, agremiado o no, actitud hacia la organización, adaptabilidad al trabajo.
3. Educación	Cantidad, clase de escuelas, calificaciones, materias favoritas, materias más pobremente estudiadas.
4. Vida de hogar	Nació en una familia de bajos recursos pero fue criado por una tía que vivía en Santa Mónica cuando tenía 9 años. Dado que no tenía muchos recursos, decidió enlistarse en la Academia Militar cuando cumplió los 16 años. A partir de allí, se ha valido por sus propios medios y puede decirse que no tuvo una vida de hogar común.

5. Coeficiente intelectual	Promedio.
6. Religión	Criado dentro de la religión católica pero no es practicante.
7. Raza, nacionalidad	Venezolano.
8. Lugar que ocupa en la colectividad	Es un militar de alto cargo, en apariencia respetado por todos, pero no es un secreto que su ascenso dentro de los estratos socioeconómicos fue consecuencia de negocios sucios.
9. Filiación política	Centro izquierda.
10. Pasatiempos, manías	Le entretiene el estudio de la lingüística y los idiomas. Le gusta viajar, alardear de sus posesiones y asistir a eventos sociales. De vez en cuando, le gusta relajarse con un vaso de whiskey y un tabaco.
<b>PSICOLOGÍA</b>	
1. Vida sexual, normas morales.	Tiene una vida sexual muy activa. Posee varias parejas pero no tiene una relación seria con ninguna de ellas.
2. Premisa personal, ambición	Considera que en la vida, mientras más se posea, es mejor. Su ambición principal es seguir obteniendo buenas ganancias de sus negocios, siempre y cuando pueda mantenerlos en secreto y su nombre nunca sea manchado. Para él, el fin justifica los medios.
3. Contratiempos, primeros desengaños	Se sintió condicionado por su entorno cuando era pequeño y es por esto que, cuando se le presentó la oportunidad de aprovecharse de su condición como militar para lograr mayores beneficios, aceptó formar parte de negocios corruptos.
4. Temperamento	Sereno y optimista.
5. Actitud hacia la vida	Combatiente pero cómodo. Prefiere tomar el camino fácil a la consecución de sus objetivos.
6. Complejos	Uno de sus complejos tiene que ver con el haber nacido pobre.

	Cree en las leyes del karma: si haces las cosas bien, atraes cosas positivas.
7. Extrovertido, introvertido, ambivertido	Es una persona extrovertida, que no le importa iniciar conversaciones con cualquiera o hablar sobre su vida y sus logros con alguna persona que conoce desde hace poco.
8. Facultades	Conoce muy bien la lengua española y escribe poesía.
9. Cualidades	Es caballero y galante, es empático con las demás personas, y no tiende a criticar o juzgar el lugar de dónde vienen. Es testarudo y le gusta tener la razón. Es un poco sarcástico y bastante provocador con sus palabras.

Tabla 4. Descripción de la Señorita Julia.

SEÑORITA JULIA	
FISIOLOGÍA	
1. Sexo	Femenino.
2. Edad	42 años.
3. Altura y peso	1,52 m / 48 Kg
4. Color de cabello, ojos, piel	Cabello castaño cenizo, ojos miel y piel tostada.
5. Postura	Erguida, con brazos pegados al torso, manos unidas cerca del pecho y cadera pronunciada hacia atrás.
6. Aspecto	De baja estatura y un tanto rechoncha. De aspecto jovial y apariencia regia.
7. Defectos	Padece de problemas lumbares.
8. Herencia	Ninguna.
SOCIOLOGÍA	
1. Clase	De clase baja (estrato D) pero, desde que vive con el Señor Higuera, goza de todas las comodidades de una persona de

	clase alta (estrato A).
2. Ocupación	Trabaja como ama de llaves de Enrique Higuera desde que él vive solo. Lleva todo el orden de la casa, se encarga de dirigir a la servidumbre, compra los alimentos, diseña el menú de la semana y, por si fuera poco, a veces es consejera del Sr. Higuera, lo que la convierte en una de las personas en las que más confía él y casi en alguien más de su familia.
3. Educación	Estudió en una escuela pública y logró graduarse de bachiller a la vez que trabajaba limpiando casas.
4. Vida de hogar	Vivió con sus padres hasta que se mudó con el Sr. Higuera. Su hogar estaba lleno de amor y buenas costumbres propiciados por la madre; mientras que su padre se encargó de la impartición de reglas y valores que siempre la mantuvieron por, lo que ella llama, “el buen camino”.
5. Coeficiente intelectual	Promedio.
6. Religión	Católica (practicante)
7. Raza, nacionalidad	Venezolana
8. Lugar que ocupa en la colectividad	Sus vecinos la reconocen como una mujer dulce y que está siempre dispuesta a ayudar. En la casa Higuera, representa la sabiduría, el respeto y el buen juicio. Muchas veces, le proporciona a Enrique el balance que necesita.
9. Filiación política	Derecha.
10. Pasatiempos, manías	Le gusta ver televisión mientras cocina, especialmente los programas estilo magazine. Disfruta hacer felices a los demás. Tiene una pequeña obsesión por la limpieza y los detalles: nada se le pasa por alto.

PSICOLOGÍA	
1. Vida sexual, normas morales.	No tiene una vida sexual activa. Posee normas morales bien establecidas. Le gusta seguir las reglas.
2. Premisa personal, ambición	Para ella, servir y hacer lo correcto son las mejores formas de evolucionar como personas. Su principal ambición es la de conservar su trabajo y hacerlo siempre lo mejor posible.
3. Contratiempos, primeros desengaños	En muchas oportunidades no logró conseguir las cosas que quería para ella, como entrar a la universidad y estudiar psicología, o encontrar una pareja estable y tener un hijo. Por ello, encontró más fácil dedicar su vida al servicio de los demás, y eso la hace feliz.
4. Temperamento	Si todo está en orden, su temperamento es tranquilo. Si algo no se siente correcto para ella, se vuelve pesimista e irritable.
5. Actitud hacia la vida	Tiene una actitud resignada ante la vida. No puede controlar los grandes eventos, pero al menos las pequeñas cosas puede tenerlas como ella así lo desea. No espera nada de nadie ni de la vida; lo que tenga que venir, llegará.
6. Complejos	Les tiene fobia a los insectos. Tiene una obsesión leve por la limpieza. Es supersticiosa y teme atraer la mala suerte a su vida.
7. Extrovertido, introvertido, ambivertido	Es introvertida y reservada con su vida. Solo expresa su opinión con las personas en las que confía.
8. Facultades	Tiene la capacidad de hallar soluciones simples a problemas complicados. En sus tiempos libres, le gusta pintar y dibujar.
9. Cualidades	Es perceptiva, sensible, justa y severa con ciertas cosas. Le pone todo el empeño a cada actividad que decide emprender. Es leal, responsable y amante de la libertad.

Tabla 5. Descripción de Clara De Estévez.

CLARA DE ESTÉVEZ	
FISIOLOGÍA	
1. Sexo	Femenino.
2. Edad	24 años.
3. Altura y peso	1,53 m / 48 Kg
4. Color de cabello, ojos, piel	Cabello castaño, ojos marrones y piel trigueña.
5. Postura	Erguida
6. Aspecto	Delgada, de baja estatura y cara redonda. Su cabello es largo y un tanto salvaje. A primera vista, no se ve tan amigable.
7. Defectos	Cambios de humor repentinos.
8. Herencia	Ninguna.
SOCIOLOGÍA	
1. Clase	Pertenece a la clase media (estrato B, pero dadas las condiciones del país está más cerca de pertenecer al estrato C) pero se relaciona con la clase alta (estrato A)
2. Ocupación	Es estudiante de actuación. En la actualidad no trabaja.
3. Educación	Asistió a colegios privados durante toda su educación inicial. No quedó en las universidades a las que aplicó y decidió estudiar actuación. Asimismo, conoce los códigos de comportamiento y las normas de etiqueta a la perfección.
4. Vida de hogar	Vivió con sus dos padres hasta casi los 15 años, cuando tomaron la decisión de separarse. Desde entonces, ha vivido con su madre. Su relación es muy buena y hacen todo juntas.
5. Coeficiente intelectual	Alto.
6. Religión	Católica (practicante casi por obligación de su madre).
7. Raza,	Venezolana, con ascendencia española por parte de su padre.

nacionalidad	
8. Lugar que ocupa en la colectividad	Siempre se destaca por estar a la vanguardia de todo. Su perseverancia es la causa de su éxito en todo lo que se proponga, provocando que siempre se destaque ante los demás.
9. Filiación política	No apoya ningún bando político, porque no la entiende y tampoco quiere hacerlo. Si tuviera que contestar a esta pregunta, elegiría la derecha porque no está convencida con los resultados que ha tenido la izquierda al gobernar.
10. Pasatiempos, manías	Le gusta ir al spa, arreglarse, salir de compras y leer sobre moda. Su única manía es organizar su ropa por colores. Asimismo, disfruta sobremanera sus clases de actuación y sus horas libres dentro de las mismas.
<b>PSICOLOGÍA</b>	
1. Vida sexual, normas morales.	No tiene vida sexual. Tiene un pensamiento liberal a pesar de que le guste aparentar lo contrario.
2. Premisa personal, ambición	La vida tiene soluciones simples es, para ella, la mejor filosofía de vida. Quiere convertirse en una actriz famosa en algún momento, tener un <i>reality show</i> y conseguir el amor. Ve en Higuera un buen candidato para esto último.
3. Contratiempos, primeros desengaños	Sus desengaños y contratiempos se han dado dentro del ámbito económico, pues muchas veces el dinero ha sido un obstáculo en la consecución de sus sueños, pues no siempre puede costear sus gustos extravagantes. Asimismo, no quedar en la universidad fue algo que le afectó mucho.
4. Temperamento	Es una persona optimista, acelerada y muy terca.
5. Actitud hacia la vida	Combatiente, ella misma se considera un rompeolas y cree que nada ni nadie puede detenerla.
6. Complejos	Está obsesionada con el dinero, tiene la manía de comprarse al menos una prenda de ropa a la semana (pero la situación

	económica afecta sus planos) y le tiene fobia a los insectos.
7. Extrovertido, introvertido, ambivertido	Extrovertida al máximo; muchas veces habla sin tacto y no tiene filtros al comunicarse.
8. Facultades	Talento por las artes dramáticas.
9. Cualidades	Es luchadora, ambiciosa y perseverante. Confía en sí misma al máximo, pudiendo dejar de lado la opinión de los demás al tomar decisiones. Es terca, mandona y tiene naturaleza de líder. También es egocéntrica y egoísta.

Tabla 6. Descripción de Freddy De Estévez.

FREDDY DE ESTÉVEZ	
FISIOLOGÍA	
1. Sexo	Masculino.
2. Edad	21 años.
3. Altura y peso	1,73 m / 69 Kg
4. Color de cabello, ojos, piel	Cabello castaño oscuro, ojos marrones y piel blanca.
5. Postura	Desgarbada.
6. Aspecto	Delgado y alto, con largas extremidades y cabello despeinado. Fenotípicamente, parece una persona simpática, tierna y un poco torpe.
7. Defectos	Tiene problemas en la visión, por lo que ha tenido que usar lentes durante toda su vida. Un poco hipocondriaco, con tendencia a enfermarse con facilidad.
8. Herencia	Ninguna.
SOCIOLOGÍA	
1. Clase	Clase media (estrato B, pero dadas las condiciones del

	país está más cerca de pertenecer al estrato C).
2. Ocupación	No trabaja.
3. Educación	Siempre estudió en colegios privados. Tiene buena educación y excelentes modales. En la actualidad, estudia matemática pura en la Universidad Simón Bolívar.
4. Vida de hogar	Sus padres se separaron hace más o menos una década. Su padre se fue de la casa y se crió con su madre, quien tiene toda la autoridad sobre él. Es sometido por su hermana Clara, pero no siempre deja que las cosas se hagan a su manera.
5. Coeficiente intelectual	Muy alto.
6. Religión	Católico, pero no muy convencido por los preceptos de su religión.
7. Raza, nacionalidad	Venezolano, con ascendencia española por parte de su padre.
8. Lugar que ocupa en la colectividad	Destaca dentro de su grupo universitario por sus excelentes calificaciones, comportamiento y rendimiento.
9. Filiación política	No tiene una filiación política.
10. Pasatiempos, manías	Le gusta leer muchísimo, desde literatura común hasta revistas científicas especializadas.
<b>PSICOLOGÍA</b>	
1. Vida sexual, normas morales.	No tiene una vida sexual demasiado activa. Solo ha tenido una novia en su vida y ha estado con dos mujeres. Tiene normas y principios morales bien establecidos.
2. Premisa personal, ambición	Para él, el mundo es cambiante y hay que adaptarse a él. Sus ambiciones principales son: graduarse suma cum

	laude y lograr avances significativos dentro de su área de especialización una vez sea un hombre trabajador.
3. Contratiempos, primeros desengaños	No ha tenido demasiados, pues no posee muchas ambiciones, y las que tiene depende en gran medida de él mismo y no de condiciones externas.
4. Temperamento	Muy sereno y tranquilo, excepto con su hermana Clara. Fluctúa entre el optimismo y el pesimismo de acuerdo a su estado de ánimo.
5. Actitud hacia la vida	Es una persona combatiente para conseguir lo que quiere, pero resignada al considerar que no siempre puedes tenerlo todo.
6. Complejos	No tiene. Solo le teme a la oscuridad.
7. Extrovertido, introvertido, ambivertido	Introvertido.
8. Facultades	Es muy bueno con los números, domina a la perfección tanto el español como el inglés, y tiene un nivel intermedio de francés.
9. Cualidades	Es imaginativo, analítico y reflexivo. Muy objetivo en sus juicios de valor. Empático con las personas y de sentimientos muy puros. Considera que todos los individuos son iguales y deben ser tratados como tal.

Tabla 7. Descripción de la Señora De Estévez.

SEÑORA DE ESTÉVEZ	
FISIOLOGÍA	
1. Sexo	Femenino.
2. Edad	48 años.
3. Altura y peso	1,66 m / 61 Kg
4. Color de cabello, ojos, piel	Cabello chocolate, ojos miel y piel tostada.
5. Postura	Erguida.
6. Aspecto	Bien parecida, delgada y con ademanes muy finos.
7. Defectos	Padece de hipotiroidismo y está en la etapa de la menopausia.
8. Herencia	Ninguna.
SOCIOLOGÍA	
1. Clase	Clase media (estrato B, pero dadas las condiciones del país está más cerca de pertenecer al estrato C)
2. Ocupación	Es escritora y su habilidad le es suficiente para sustentarse a sí misma y a su familia. Además, su esposo le ayuda monetariamente en el mantenimiento de sus hijos.
3. Educación	Recibió una educación de calidad en la década de 1970 y 1980. Su materia favorita era Castellano y Literatura. Se graduó de letras en la Universidad Central de Venezuela.
4. Vida de hogar	Sus padres murieron hace pocos años. Su hogar está conformado por su persona, su hija Clara y su hijo Freddy. Su esposo se fue de la casa hace casi diez años cuando le pidió el divorcio y ella se lo negó. Desde entonces, no viven juntos pero continúan casados a

	pesar de no tener una relación matrimonial como tal; de esta forma, ella no perdería su estatus de mujer casada.
5. Coeficiente intelectual	Alto, por encima de la media.
6. Religión	Católica. Fiel creyente y practicante de la misma.
7. Raza, nacionalidad	Venezolana.
8. Lugar que ocupa en la colectividad	Dentro del círculo de escritores, ocupa una posición de reconocimiento por la magnificencia de sus obras.
9. Filiación política	Extrema derecha.
10. Pasatiempos, manías	La lectura y la escritura. Le gustan las cosas finas y elegantes.
<b>PSICOLOGÍA</b>	
1. Vida sexual, normas morales.	No ha estado con otro hombre desde que su marido se fue de la casa. Es una mujer con normas morales establecidas que se deja llevar mucho por el qué dirán.
2. Premisa personal, ambición	Quiere ser vista como la mujer y la madre perfecta. Su ambición personal es darles todo a sus hijos; vive y muere por ellos.
3. Contratiempos, primeros desengaños	La muerte de sus padres paralizó por un tiempo su vida profesional. Al separarse de su esposo sintió que los ojos del mundo caían sobre ella para juzgarla por ser una mujer separada, y no podría soportar que la vieran como una mujer divorciada, es por eso que mantiene su apellido. La situación económica por la que atraviesa el país le afecta en sus gustos caros y le han obligado a despedirse de antiguas costumbres como viajar seguido o adquirir muchos bienes materiales.
4. Temperamento	Es una mujer serena y prefiere el pesimismo al optimismo para no llevarse desilusiones.

5. Actitud hacia la vida	Es una mujer resignada a su situación actual y, a pesar de que no se rinde, tampoco lucha por cambiarla.
6. Complejos	Está obsesionada con el qué dirán. Le acompleja ser una madre soltera y una mujer divorciada.
7. Extrovertido, introvertido, ambivertido	Introvertida, pero muy sociable con la gente.
8. Facultades	Tiene mucha facilidad para hablar y escribir.
9. Cualidades	Imaginativa y creativa. De buenos sentimientos. Daría todo lo que tiene por las personas que quiere. Es buena amiga y gran confidente.

Tabla 8. Descripción de la Señora Higuera.

SEÑORA HIGUERA	
FISIOLOGÍA	
1. Sexo	Femenino.
2. Edad	55 años.
3. Altura y peso	1,68 m / 73 Kg
4. Color de cabello, ojos, piel	Cabello castaño claro y un poco canoso, ojos azules y piel blanca.
5. Postura	Postura erguida.
6. Aspecto	Bien arreglada, con sobrepeso y muy elegante.
7. Defectos	Ninguna.
8. Herencia	La obesidad es común entre los miembros de su familia; entre ellos, su padre.
SOCIOLOGÍA	
1. Clase	Clase alta (estrato A).
2. Ocupación	Solía hacer traducciones de libros. En la actualidad no

	trabaja activamente; sin embargo, a veces da clases de francés para pasar el tiempo.
3. Educación	Se educó en las mejores instituciones de la capital. Realizó estudios de distintos idiomas en el exterior, viviendo por algunas temporadas en Francia, Alemania, Italia y Londres, y luego decidió estudiar Letras en su ciudad natal: Caracas.
4. Vida de hogar	Se crió con sus padres durante toda su vida, pero ellos no eran demasiado cariñosos con ella. Le demostraban su amor a través de las cosas materiales que le daban. Se casó bastante joven y tuvo a su hijo a los 25 años, antes de estudiar en la universidad. Su esposo era mucho mayor que ella y falleció cuando el pequeño Enrique tenía 13 años, heredando así fortuna, y, un tiempo después, la de sus padres.
5. Coeficiente intelectual	Alto, por encima de la media.
6. Religión	Católica.
7. Raza, nacionalidad	Venezolana, con ascendencia alemana.
8. Lugar que ocupa en la colectividad	Es reconocida por pertenecer a la clase alta caraqueña, por sus millonarias donaciones a los más desamparados y su profesión como traductora.
9. Filiación política	De centro, sin apoyar del todo a la derecha o a la izquierda.
10. Pasatiempos, manías	Escribir en su diario, escuchar música y le disfruta pasar tardes de tertulias en su casa.
<b>PSICOLOGÍA</b>	
1. Vida sexual, normas morales.	No tiene una vida sexual activa. Sin embargo, salió clandestinamente con algunos hombres luego de la

	muerte de su esposo.
2. Premisa personal, ambición	Su única ambición es darse la mejor vida que pueda, y no le gusta que la gente interfiera con esto.
3. Contratiempos, primeros desengaños	La forma de ser de su hijo Enrique ha sido su principal problema durante toda su vida, pues no son compatibles en cuanto a gustos. Además, considera que ya está en edad de tener nietos y su hijo mayor no quiere casarse mientras que el menor se dedicó al sacerdocio.
4. Temperamento	Es una mujer serena pero con actitud de cansancio ante la vida. Sin embargo, delante de sus amistades, se proyecta segura y optimista.
5. Actitud hacia la vida	Es derrotista; no lucha por lo que quiere porque está acostumbrada a obtener las cosas con facilidad y no sabe cómo alcanzar metas difíciles.
6. Complejos	No le gusta que la gente vea que tiene problemas como cualquier otra persona.
7. Extrovertido, introvertido, ambivertido	Introvertida, pero se proyecta muy segura de sí misma para aparentarlo.
8. Facultades	Capacidad de escribir muy bien. Domina varios idiomas como son el español, el inglés, el italiano, el francés y el alemán.
9. Cualidades	Tiene un gran corazón, sentido de la justicia y alma caritativa. Puede frustrarse con facilidad si las cosas no salen como ella quiere, pero deja que las situaciones fluyan si ella no puede controlarlas. Se preocupa por el bienestar de sus hijos.

Tabla 9. Descripción de Alfredo Díaz.

ALFREDO DÍAZ	
FISIOLOGÍA	
1. Sexo	Masculino.
2. Edad	47 años.
3. Altura y peso	1,75 m / 78 Kg
4. Color de cabello, ojos, piel	Cabello castaño con algunas canas, ojos cafés y piel morena.
5. Postura	Poco erguida.
6. Aspecto	Delgado, ligeramente arreglado pero con prendas viejas y un poco sucias.
7. Defectos	Bebe alcohol con regularidad, lo cual afecta su organismo.
8. Herencia	Problemas cardíacos.
SOCIOLOGÍA	
1. Clase	Clase baja (estrato D).
2. Ocupación	Trabaja como basurero y, en ocasiones, hace oficios de plomero.
3. Educación	Culminó la educación primaria e inició la secundaria pero la abandonó cuando comenzó a trabajar.
4. Vida de hogar	Vivió con su madre y nunca conoció a su padre. Para ayudarla con los gastos del hogar, debió abandonar sus estudios y comenzar a trabajar. Ha tenido diversas mujeres en su vida, e hijos con muchas de ellas. Debió hacerse cargo de Elaiza pues su madre la abandonó, pero él no sabe ser un padre y no pudo cumplir con el compromiso asumido. En la actualidad, se encuentra en una relación de concubinato con una mujer pero ella no quiere llegar al altar. Vive con los hijos de cada uno y

	viene un nuevo bebé en camino.
5. Coeficiente intelectual	Promedio.
6. Religión	Católico.
7. Raza, nacionalidad	Venezolano.
8. Lugar que ocupa en la colectividad	No es un hombre que sobresalga del resto, pues no tiene ambiciones de hacerse notar.
9. Filiación política	Izquierda.
10. Pasatiempos, manías	Le gusta leer los periódicos por la mañana. Tiende a ver los discursos y alocuciones políticas, así como cualquier tema que tenga que ver con política.
<b>PSICOLOGÍA</b>	
1. Vida sexual, normas morales.	Su vida sexual ha sido muy variada y activa a lo largo de su vida, pero se mantiene fiel a la persona con la que se encuentra en el momento. No es seguidor de las normas morales. Toda situación que le pueda generar un beneficio monetario, es bienvenida.
2. Premisa personal, ambición	Hay que sacar lo mejor de cada situación, y el dinero es lo mejor. No tiene metas a largo plazo pues vive el día a día. Su única ambición es poder vivir cada día de la mejor forma posible. Si es necesario aprovecharse de los demás para sus objetivos, lo hará.
3. Contratiempos, primeros desengaños	Ha tenido muchos contratiempos a lo largo de su vida que han afectado su crecimiento y evolución como persona: el abandono de su padre, la muerte de su madre, sus fracasos en las relaciones amorosas que ha tenido, la cantidad de hijos que ha engendrado o las pocas ganancias que obtiene de su trabajo. Todo esto lo ha obligado a desahogar sus problemas con alcohol y a

	ser frío, calculador y manipulador con el objetivo de conseguir lo que desea.
4. Temperamento	Es muy optimista con lo que ocurre en su vida; confía en que siempre vendrá lo mejor para él. Se presenta como alguien sereno. Cuando se molesta, la cólera puede apoderarse de él.
5. Actitud hacia la vida	Se adapta a las situaciones conforme vayan generándose. Las soluciones deben ser encontradas atendiendo un problema a la vez.
6. Complejos	Su complejo más fuerte tiene que ver con el estrato social que ocupa, no porque no se sienta orgulloso de ser quién es, sino porque considera que las demás personas con estratos más altos no le brindan la oportunidad de salir adelante también.
7. Extrovertido, introvertido, ambivertido	Extrovertido, directo y confianzudo.
8. Facultades	Capacidad de expresarse con propiedad para así obtener lo que desea. Sabe qué decir, cuándo decirlo y cómo decirlo.
9. Cualidades	Es tajante, directo y un tanto indiscreto. Sabe mentir, aplicar la hipocresía y manipular al otro. Es un hombre oportunista, que solo piensa en el dinero y los placeres carnales.

Tabla 10. Descripción del Ama de Llaves.

AMA DE LLAVES (NANCY)	
FISIOLOGÍA	
1. Sexo	Femenino.
2. Edad	23 años.
3. Altura y peso	1,61 m / 49 Kg
4. Color de cabello, ojos, piel	Castaño oscuro, ojos chocolate y piel bronceada.
5. Postura	Postura poco erguida.
6. Aspecto	Un tanto desaliñada pero muy limpia. Es muy delgada y la ropa tiende a quedarle grande.
7. Defectos	No tiene deformidades, anormalidades o enfermedades.
8. Herencia	Ninguna.
SOCIOLOGÍA	
1. Clase	Clase baja (estrato D).
2. Ocupación	Como su madre, trabaja limpiando casas de personas adineradas. Sin embargo, no se siente contenta con el trabajo y eso lo demuestra en su actitud.
3. Educación	Logró culminar su educación y recibir su título de bachiller, pero no siguió con sus estudios pues comenzó a trabajar para ayudar a mantener su hogar y su familia.
4. Vida de hogar	Vive con su madre y sus dos hermanitos, a quienes cuida como si ella los hubiese traído al mundo.
5. Coeficiente intelectual	Medio.
6. Religión	No tiene ninguna creencia religiosa.
7. Raza, nacionalidad	Venezolana.
8. Lugar que ocupa en la colectividad	Dentro del sector donde vive, se le conoce por ser una excelente futbolista.

9. Filiación política	No le preocupa demasiado tener una posición política sino por quien dirija su país pueda darle algún beneficio.
10. Pasatiempos, manías	Le gusta escuchar canciones viejas, bailar y jugar fútbol.
<b>PSICOLOGÍA</b>	
1. Vida sexual, normas morales.	Es homosexual con una vida sexual activa.
2. Premisa personal, ambición	Para ella, mientras haya vida y música, hay felicidad y esperanza. Le gustaría llegar a ser una deportista reconocida algún día y ganar dinero por ello.
3. Contratiempos, primeros desengaños	No haber podido ingresar a la universidad por la necesidad de conseguir un trabajo.
4. Temperamento	Es serena y muy relajada. No tiene expectativas de nada.
5. Actitud hacia la vida	Deja que las cosas y situaciones vengan a ella pues no cree que tenga control de nada.
6. Complejos	No tiene.
7. Extrovertido, introvertido, ambivertido	Es extrovertida y no le importa lo que le gente piense u opine sobre ella.
8. Facultades	Es una gran atleta. A pesar de que no le guste limpiar, se le da muy bien mantener el orden.
9. Cualidades	Imaginativa y soñadora, pero no cree que sus sueños puedan realizarse. Es muy humilde y sencilla, sincera y de buen corazón. Sin embargo, tiene mucha viveza y puede lograr cambiar las opiniones de la gente.

*2.3. Pigmalión (2015)*

# PIGMALIÓN

Adaptación de la obra original de George Bernard Shaw

De Pasquale, Daniel

De Sousa, Jenifer

Villamizar, Elimar

2015

**PERSONAJES**

LA VENDEDORA (ELAIZA DÍAZ).

EL DE LAS NOTAS (ENRIQUE HIGUERA).

EL CABALLERO (CORONEL PÉREZ).

FREDDY DE ESTÉVEZ.

LA HIJA (CLARA DE ESTÉVEZ).

LA MADRE (SEÑORA DE ESTÉVEZ).

SEÑORA HIGUERA.

SEÑORITA JULIA.

AMA DE LLAVES.

ALFREDO DÍAZ.

Un MOTOTAXISTA.

Un DESCONOCIDO.

Un MENDIGO.

Un CIRCUNSTANTE SARCÁSTICO.

Un TAXISTA.

VENEDORES AMBULANTES.

ESPECTADORES, TRANSEÚNTES.

## **ACTO PRIMERO**

*En el recinto hay vendedores ambulantes ofreciendo chucherías. LA VENDEDORA entra y comienza a ofrecer billetes de lotería al público. De repente, cae una lluvia torrencial con truenos y relámpagos. Por todas partes la multitud llama a los taxistas y se dirigen con prisa hacia el escenario para refugiarse de la lluvia en un pequeño café, en la Iglesia y bajo los edificios. En la entrada hay varias personas, entre ellas, una señora distinguida y su hija. Todos miran cómo cae el agua, excepto un caballero ocupado en tomar notas en un cuaderno.*

LA HIJA.—(*Malhumorada.*) Nos vamos a congelar aquí. ¡Qué lluvia tan fuerte! ¡¿Quién se hubiese imaginado este aguacero con el sol que hubo durante todo el día?! ¿Pero en qué estará pensando Freddy? Mamá, ya han pasado mil horas desde que se fue a buscar el fulano taxi.

LA MADRE.—No exageres tanto, Clara. Pero, en fin, ya podía haber llegado.

EL DESCONOCIDO.—(*Al lado de ellas.*) No se emocionen mucho. Ya lleva rato lloviendo, y ustedes saben que esta ciudad se vuelve un caos cuando cae un poquito de agua. En este momento va a ser imposible conseguir un taxi.

LA MADRE.—Pero esto no puede ser. Necesitamos un taxi a como dé lugar. No podemos esperar tanto.

EL DESCONOCIDO.—Pues acostúmbrese, señora. Desde hace años que en este país hay que tener paciencia.

CLARA.—Si Freddy tuviese un poquito de sentido común, tendría en su teléfono la aplicación que le dije con los números de las líneas de taxi.

LA MADRE.—Ya quédate tranquila; debe estar por llegar.

CLARA.—Te dije que teníamos que traer el carro, pero tú siempre con tu drama de que nos lo van a robar. Otros sabemos encontrar taxis, ¿por qué no puede él? (*CLARA saca su celular para buscar el número de algún taxista*).

LA MADRE.—Guarda el teléfono, Clara. Guárdalo, ¡guárdalo! (*LA MADRE dirige su mirada hacia un MENDIGO que está sentado cerca*).

CLARA.—¡Ay, mamá!... Bueno, al menos ahí viene el troglodita ese (*Dice mientras guarda el celular*). ¡Ah! ¿Y adivina qué, mamá? Sin nada. (*FREDDY viene corriendo desde una calle lateral y al llegar a la Iglesia cierra su paraguas, que chorrea abundante agua. Es un joven de veinticinco años, bien vestido, lleva lentes, y tiene los pantalones hechos un desastre por la lluvia. A FREDDY*) Bueno, ¿y el taxi?

FREDDY.—¿Acaso me lo ves en el bolsillo? ¿No ves que no se consigue ninguno con esta lluvia?

CLARA.—Es que los hombres no sirven para nada, te aseguro que yo salgo y consigo uno a la primera.

FREDDY.— Están todos ocupados. Pero ya que estás tan urgida, ¡vámonos en mototaxi, pues!

CLARA.- Sí eres ridículo, ¿tú crees que yo voy a ir en una moto abrazando a un mono de esos?

LA MADRE.—Clara, contrólate y respeta.

CLARA.—Bueno, si quieres te montas tú.

LA MADRE.—¡Ay, Freddy! ¿Y si llamamos al señor Palomino y le decimos que nos venga a buscar?

FREDDY.—¿Crees que no lo hice? Pero con esta lluvia hasta las líneas colapsan.

CLARA.—Ese debe ser el perolito que tú cargas que no sirve para nada.

FREDDY.—También caminé hasta el Millenium y no encontré nada.

CLARA.—¿Y para qué te fuiste hasta el Millenium? ¿No se te ocurrió pasar por Parque Cristal? Ahí siempre hay taxis.

LA MADRE.—La verdad, Freddy, es que tú eres muy despistado. Avísate y trae un taxi. No podemos pasar la noche aquí.

FREDDY.—Si insisten, iré; pero para la próxima ni me inviten.

CLARA.—¡Claro! Ni locas te volvemos a invitar. Eres un inútil al que todo le sale mal por culpa de tus despistes, mientras tanto nos-...

FREDDY.—*(Interrumpiendo a CLARA.)* Bueno, bueno; no hables más, y que sea lo que Dios quiera. *(Abre su paraguas y sale corriendo, pero tropieza con una VENDEDORA de billetes de lotería que viene precipitadamente para resguardarse de la lluvia, y cuyos tickets caen al suelo de modo lastimoso. Un relámpago deslumbrador seguido de un fuerte trueno ilumina el incidente.)*

LA VENDEDORA.—¡AAAHH! ¡Ejtuera lo único que me faltaba a mí, chico! ¡¿Pero ej que acaso no ve o ‘ta ‘uté ciego?! Debería comprase uno de esos como los que tiene puesto pa’ ve’ y no pa’ pantalliar. ¡AAAY! ¡No pego una, Chuito!

FREDDY.—Señorita, en serio lo siento, pero tengo prisa. *(Escapa corriendo.)*

LA VENDEDORA.—*(Recogiendo sus tickets mojados y tratando de secarlos.)* ¡Vayas unas maneras que tienen algunos! ¡Moño, las tienen de...! ¡Y poco barro que hay! ¡Pues ahora sí que ya nos hemos ganao’ los riales! *(Se agacha y sigue recogiendo sus tickets al lado de LA MADRE. No es una muchacha muy hermosa. Tiene unos veinte años. Su traje modesto está bastante viejo y gastado. Su calzado se halla en mal estado. Su tez atestigua el efecto continuo de la intemperie. No es que, en general, no esté limpia y algo cuidada; pero, al lado de las señoras elegantes, el*

*contraste es bastante grande. Sin embargo, se ve que con un poco de cuidado sería una muchacha muy aceptable).*

LA MADRE.—No sea usted malagradecida, que mi hijo lo hizo sin querer. Puede ser atolondrado, pero no es malo.

LA VENDEDORA.—¡Ah!, ¿sí? ¿Ese joven es hijo suyo de uste', doñita? Bien. Pues pare los ojos y abra las orejas: ahora le toca a uste' pagame toiticos los tiques que quedaron enchumbaos. No crea uste' que a mí me los regalan por tene' esta carita que me gasto... No, señora...

CLARA.—¡¿Pagarle los tickets a esta niña?! No, claro, faltaba más; si tú hubieses tenido cuidado...

LA MADRE.—Ten juicio, Clara, que la chica sale perjudicada. ¿Tú de casualidad tendrás algo de efectivo?

CLARA.—O sea, mamá, tú piensas que yo tengo un árbol de billetes en mi cartera (*CLARA abre la billetera y saca de ella seiscientos bolívares*). Toma, esto es todo lo que tengo.

LA MADRE.—Pues si eso es todo. Toma, chica, por lo que te han estropeado.

LA VENDEDORA.—¿Y es que usté cree que ejto me alcanza pa' pagá todo lo que perdí? Pero bueno, que carrizo... Gracias, mi doña. (*En tono sarcástico*) Yo sé que esta economía nos tiene locos a todos, pero no se me preocupe, que Dios proveerá. Que Chuito me la bendiga y le dé a uste' y a los suyos mucha saluz. Amén.

LA MADRE.—Amén, hija.

CLARA.—Seiscientos bolívares tirados... Esos tickets no valen ni eso.

LA MADRE.—Cállate, Clara. Acabas de salir de la casa del Señor y no vale la pena.

LA VENDEDORA.—¡Qué buena es uste', doñita! ¡Si toas fuan así!...

LA MADRE.—Bueno. Pero para la próxima no estés tan despistada

LA VENDEDORA.—¿No tiene derecho a grita' una cuando le pisan un ñame? *(Un caballero ya entrado en años, al parecer militar retirado, de aspecto jovial, viene corriendo a refugiarse en la entrada. Su chaqueta chorrea agua. Sus pantalones están en el mismo estado que los de FREDDY. Ocupa el sitio de la izquierda dejado vacante por CLARA, que se ha retirado).*

EL CABALLERO.—¡Vaya, qué tiempo tan feo!

LA VENDEDORA.—*(Al CABALLERO.)* Y me parece seño' que esto va pa' rato, oyó.

EL CABALLERO.—Es lo que temo. Parecía que iba a aclarar, y ve como no para de caer tremendo palo de agua. *(Se acerca a ELAIZA).*

LA VENDEDORA.—*(Trata de entablar conversación con EL CABALLERO.)* Cuando cae así, con fuerza, no crea uste', cabayero, es que pronto se acaba. Ande, mi general, cómpreme un tiquecito, segurítico que el que escoja resulta el ganaor.

EL CABALLERO.—Lo siento, hija, pero no tengo cambio.

LA VENDEDORA.—Por eso ni se preocupe, seño', si quiere yo puedo cambiale. O si no tiene con qué pagame yo tengo po' aquí un punto 'e venta que lo que está es bello peluche. Le acekto débito, crédito... Toito menos cestatiques.

EL CABALLERO.—¿Le sirve cincuenta bolívares? No llevo más sencillo.

LA VENDEDORA.—¡No, mi don! ¿Uste' no ve que la vida está más cara cada vez más y más? Esues muy poquito, mi don. No es posible que no cargue más billullo. Revise bien que yo creo que tiene unos billeticos más altos po' ahí.

EL CABALLERO.—Vaya, no molestes. ¡Cuando te digo que no llevo!... (*Buscando por sus bolsillos.*) ¿No lo he dicho?... ¡Calla! Aquí tengo cuatrocientos bolívares; a ver si nos arreglamos con esto.

LA VENDEDORA.—¡Uff, me basta y le sobra! Si yo tuviera ese billete pa' mí estaría ahoritica mismo en una salita e' cine, o tomandito algo en un localcito, meneando la cuerpa un rato, uste' sabe. Pero, bueno, ya, suelte esos cuatrocientos bolos y tome estos dos billeticos. Ruegue a Chuito que haiga cambio po' aquí. Me paece que... (*Da un grito, pues un VENDEDOR AMBULANTE, de unos veinte años, acaba de pellizcarla en el brazo.*) ¡AAAHH! ¡Choro, marrano! ¿Qué ties tú que anda' pellizcandome a mí? (*Restregándose el brazo.*) ¡Qué animal! ¡Bestia!

EL VENDEDOR AMBULANTE.—Es pa' anunciarme.

LA VENDEDORA.—¡Pues ni que fuás el Padre Santo!

EL VENDEDOR AMBULANTE.—Cállate, galla, y hazme caso a mí. A ver si vas a la Comi (*Bajando la voz*), que allí detrás hay uno metiendo el ojo, que no me gusta naa. Ya sabes lo que dicen por las calles... que a las buhoneras les tienen prohibido molestar al público. Me paece que el paco aquel te está apuntando.

LA VENDEDORA.—(*Muy asustada.*) Pero si yo no he hecho naa malo. Tengo derecho a vende' mis tiques, que pa eso pago mi IVA, mi impuesto sobre la renta, que no asuuusta, y toíticas esas cosas. Yo soy una muchacha honraa, y a ese cabayero solo le dije que me comprase unos tiquecitos, na' más.

EL VENDEDOR AMBULANTE.—¿A mí qué me cuentas? Por lo que puá pasa', ándate con cuidao. ¡"Llievo tu luz y tu aroma en mi pier..."! (*Se aleja cantando a través de la lluvia.*)

LA VENDEDORA.—Ustedes, señores, son testigos... que yo no he hecho naa malo. (*Tumulto general, en su mayoría expresando simpatía por LA VENDEDORA, pero protestando contra sus alharacas.*)

LA MUCHEDUMBRE.—¡Cállate la boca, tonta, que nadie se mete contigo, caramba! ¡Calma, calma, chica! ¡Pero qué vainas son esas! ¡Qué escandalosa es la criatura! ¡No le da poco fuerte a la niña! (*Óyese decir por varios. Algunos hombres le dan golpecitos en los hombros de modo protector. Otros, malhumorados, quieren que se calle o se vaya con su discurso a otra parte. Un grupo, que no se ha enterado de lo sucedido, trata de acercarse y aumenta la confusión con sus empujones y preguntas*) ¿Qué demonios pasa? ¿Qué le sucede a la muchacha? ¿Dónde está él? ¿Un policía ha tomado notas? Ya se supone lo que habrá sido. Habrá querido meter la mano en el bolsillo de alguien... Ya se sabe cómo las gastan esas muchachas.

LA VENDEDORA.—(*Cada vez más apurada, fuera de sí, se precipita a través de los circunstantes hacia EL CABALLERO y grita desafortadamente.*) ¡Oiga usted, cabayero! Diga usted la verdad. ¿Qué es lo que he hecho yo? Yo no he quitao naa a nadien. ¡Que me registren si les da la gana!

UN MOTOTAXISTA.—(*Arrimándose.*) Bueno, mami, si tú no tienes inconveniente. Manos a la obra...

LA VENDEDORA.—(*Dándole un golpe en la mano que acercaba.*) ¿Manos a la obra? Puej vaya a metese esa mano por dónde mejor le quepa...

EL DE LAS NOTAS.—(*Yendo hacia ella seguido de todos.*) Vaya, vaya, calma. ¿Por quién me has tomado a mí?

EL DESCONOCIDO.—Es verdad; no es un paco: es un señor cualquiera. No hay más que ver su facha. (*Explicando al DE LAS NOTAS*) Aquí la chamita le ha tomao por otro. S'ha figurao qu'era usted un paco.

EL DE LAS NOTAS.—(*Con súbito interés.*) ¿Un paco? ¿Qué es?

EL DESCONOCIDO.—(*Que no tiene aptitudes para las definiciones.*) Pues le diré: un paco es... un paco. Eso es. No lo sé decir d'otro modo.

LA VENDEDORA.—(*Muy nerviosa.*) Juro por la salud de mi madre, que en paz descanse, que yo no he hecho naa.

EL DE LAS NOTAS.—(*Altanero, pero de muy buen humor.*) Cállate, si puedes, que me pones nervioso. Ya comprendo; ¿tengo yo facha de policía?

LA VENDEDORA.—(*Lejos de tranquilizarse.*) Pues, entonces, ¿a qué viene eso de está escribiendo ahí en el libro ese? ¡Yo qué sé lo que haiga usted bichao ahí! Muestre pa' ve', muestre ahí. (*El DE LAS NOTAS abre su cuaderno y se lo pone debajo de las narices, por más que la presión de los que tratan de leer por encima de sus hombros daría en tierra con un hombre menos fuerte que él.*) ¿Qué dice? Yo no sé lee' 'sos jeroglíficos.

EL DE LAS NOTAS.—Yo, sí; escucha. (*Lee reproduciendo exactamente la fonética, de la muchacha. Para que la ilusión sea completa, la misma actriz puede hablar, haciéndose creer al público que es el presunto imitador.*) "Cuando cae así, con fueza, no crea uste', cabayero, es que pronto se acaba. Ande, mi general, cómpreme un tiquecito, segurítico que el que escoja resulta el ganaor..."

LA VENDEDORA.—¡Pero qué e' 'sa voz! Vamo' a ve': ¿es un crimen acaso de que haya yo llamao general al señor cuando quizás tal vez a lo mejor no sea más que coronel? (*Dirigiéndose al CABALLERO.* Usted dirá, cabayero, si me he propasao en algo.

EL CABALLERO.—Nada, mujer. (*Al DE LAS NOTAS*) Si es usted de la policía nacional, le diré que la muchacha no ha faltado ni a mí ni a nadie. Está en su perfecto derecho, creo yo, al tratar de vender sus billetes de lotería.

LOS CIRCUNSTANTES.—(*Juntándose en su poca simpatía por la Policía.*) ¡Claro! ¡Qué ganas de meterse donde nadie le llama! Esto no se ve más que en este país. ¡Seguro quiere sacarle plata! Hasta las autoridades le quieren robar a uno. ¡Vaya a

trabajar!... (*LA VENDEDORA, al ver que tantos toman su defensa, se engríe y mira retadora a su supuesto enemigo.*)

EL DESCONOCIDO.—Pero, señores, ¿no ven que este hombre no es de la Policía? A mí me parece que solo quie' vacilarnos.

EL DE LAS NOTAS.—¡Qué listo es usted! Bien se ve que ha nacido usted en Matapalo.

EL DESCONOCIDO.—(*Atónito.*) ¿Cómo lo sabe usted?

EL DE LAS NOTAS.—(*Sonriendo.*) Por un pajarito que me lo dice todo. (*A LA VENDEDORA*) También tú eres de por allí.

LA VENDEDORA.—Sí, sí; en aquel barrio nací; no lo puedo negar; pero no me vaya usted a multar por nacer allí..., que no lo volveré a hacer. (*Risas.*) Ahora vivo en El Pedregal. Esto supongo que no es un crimen. (*Empieza nuevamente a lamentarse.*)

EL DE LAS NOTAS.—(*Sonriendo.*) Vive donde te dé la gana, pero cesa de gimotear. ¡Caramba!

EL CABALLERO.—Anda, muchacha, cálmate, que nadie se mete contigo.

LA VENDEDORA.—(*Todavía quejumbrosa, en voz baja.*) Soy una muchacha honraa.

EL CIRCUNSTANTE SARCÁSTICO.—Si todo lo adivina, dígame: ¿en qué calle me he criado yo?

EL DE LAS NOTAS.—(*Sin vacilar.*) En la calle Humboldt. (*Sorpresa por parte de la gente. El interés por los conocimientos del tomador de notas aumenta.*)

EL CIRCUNSTANTE SARCÁSTICO.—(*Atónito.*) Pues es verdad. ¡Qué hombre! ¡Lo sabe todo!

LA VENDEDORA.—Pue' 'sa no he' una razón pa' está metiéndose conmi'o. Conozco los derechos míos.

EL CIRCUNSTANTE SARCÁSTICO.—Claro que no; ni con nadie que no haya cometido falta alguna. A ver si resulta un policía de verdad. Enseñe su insignia.

ALGUNOS.—(*Animados por esta apariencia de legalidad.*) Eso es: que enseñe la insignia.

EL DESCONOCIDO.—No saben ustedes distinguir. Ese señor no es policía. Es uno de estos adivinadores de pensamientos que salen por la televisión. (*Alzando más la voz*) Oiga usted, adivinador: díganos de dónde es aquel caballero al que llamó general la muchacha.

EL DE LAS NOTAS.—Es de La Castellana. Estuvo en la milicia, estudió en la UCAB y ha vivido últimamente en España. Madrid, para ser precisos.

EL CABALLERO.—Totalmente cierto. (*Gran risa general. Reacción a favor de EL DE LAS NOTAS. Exclamaciones de asombro.*) ¡Pues sí que lo entiende! ¡Hay que ver! ¡Parece mentira! Dispense la pregunta, caballero: ¿es usted actor de algún teatro de calle?

EL DE LAS NOTAS.—No, señor; pero no digo que no lo sea algún día. (*La lluvia cesó y las primeras filas comenzaron a alejarse.*)

LA VENDEDORA.—(*Queriendo seguir haciéndose la interesante.*) ¡Vaya un cabayero, que se mete con una pobre muchacha! ¿Si creerá que yo era Adriana Azzis y le iba hace' la competencia?

CLARA.—(*Impaciente, empujando bruscamente al CABALLERO, que se aparta cortésmente.*) Pero, ¡por Dios!, ¿qué ha sido de Freddy? ¡Me van tener que internar en la clínica por una pulmonía si sigo en esta espera!

EL DE LAS NOTAS.—(*Para sí, anotando aprisa.*) Cumbres de Curumo.

LA VENDEDORA.—(*En voz baja, imitando al DE LAS NOTAS.*) El Este del Este.

CLARA.—(*Con aspereza.*) Hágame usted el favor de guardar para sí las observaciones impertinentes.

EL DE LAS NOTAS.—Pensé en voz alta. Fue sin querer. Perdone. Su señora madre es de Los Palos Grandes, de eso no hay duda.

LA MADRE.—(*Acercándose.*) ¡Qué cosa más curiosa! Es verdad que me crié en Los Palos Grandes, cerca del Parque del Este.

EL DE LAS NOTAS.—Me alegro de haber acertado. Estuve dudando si era usted de El Cafetal.

LA MADRE.—De El Cafetal eran mis padres; pero cuando yo tenía siete años se trasladaron a una zona más céntrica.

EL DE LAS NOTAS.—Me lo imaginé. (*Dirigiéndose a CLARA*) Usted, señorita, lo que quiere es un taxi, ¿verdad?

CLARA.—(*Con aspereza.*) ¿A usted qué le importa?

LA MADRE.—¡Por Dios, Clara, no seas así! ¡Te vas a poner vieja rapidito si sigues con ese carácter! (*CLARA la rechaza con un movimiento brusco y se retira altanera.*) Discúlpela, señor, que está muy nerviosa. ¿Usted sabe dónde podemos encontrar un taxi a esta hora? (*EL DE LAS NOTAS da un silbido fuerte.*) Se lo agradezco mucho, señor. (*EL DE LAS NOTAS avanza hacia la calle y grita con voz estentórea: "¡Taxi!"*).

EL DESCONOCIDO.—¡Le salieron buenos los pulmones, ¿no?!

LA VENDEDORA.—¡Yo lo que digo es que no tié derecho a molestarte! ¿Soy acaso yo una mendiga? (*El MENDIGO la ve, se levanta y se va.*)

EL DE LAS NOTAS.—La gente sigue pasando con los paraguas abiertos, y eso que ya hace diez minutos que cesó la lluvia.

UNO DE LOS CIRCUNSTANTES.—Pues es verdad. Estamos aquí actuando como tontos (*Se va precipitadamente*).

EL DESCONOCIDO.—(*Extendiendo la mano para ver si llueve.*) ¡Caramba! ¡Si ya no llueve! Claro, con esos habladores de gamelote que le entretienen a uno... (*Se tienta de repente para cerciorarse de que no le han quitado el reloj. Revisa que tiene el celular en un bolsillo y la billetera en el otro*) Nada, nada; no ha pasado nada. Porque ya se sabe, a lo mejor, en esa apretujadera, a uno lo empujan y ¡ZAS!... (*Se aleja.*)

LA VENDEDORA.—Debiera denunciarle, por coacción.

LA MADRE.—Ya escampó, Clarita. Podemos ir a esperar el taxi en la parada. Anda, vamos. (*Se remanga las faldas y echa a andar.*)

CLARA.—Pero, mamá... (*LA MADRE ya está fuera del alcance de su voz. CLARA no tiene más remedio que apretar el paso detrás de ella.*) ¡Uish, qué estrés! ¡Te dije que debíamos venirnos en nuestro carro! (*Todos se van, menos EL DE LAS NOTAS, EL CABALLERO y LA VENDEDORA, que está arreglando su canasto, lamentándose a media voz.*)

LA VENDEDORA-¡Trimardita sea esta vida mía de mí! ¡Una suda como una gerda pa' ganase cincuenta lucas! Y encima toavía la gente busca jodé.

EL CABALLERO.—(*Acercándose al DE LAS NOTAS.*) Me interesa mucho lo que acabo de oír. ¿Cómo hace usted?

EL DE LAS NOTAS.—Pues, sencillamente, tengo buen oído y buena memoria, y luego me he dedicado al estudio de la fonética y la oratoria. Esto es mi profesión y mi afición. ¡Siempre he dicho que uno debe hacer lo que le gusta hacer! Ese es el secreto

de la felicidad. Lo corriente es distinguir por el acento a un marabino de un margariteño. También es fácil conocer el origen de los extranjeros que hablan castellano, por bien que lo hablen. Pero mi especialidad es distinguir los miles de acentos que hay dentro de Venezuela. Hasta distingo los acentos de los diferentes barrios de Caracas. Como usted sabe, cada población presenta en su vocabulario y en el modo de pronunciarlo matices característicos, y hasta podría decirse que cada familia tiene dejos, ademanes y expresiones que le son peculiares. Pues yo todo esto lo apunto y lo guardo en la memoria. Además, poseo grandes conocimientos lingüísticos y tengo el don de imitar cualquier voz, cualquier entonación, cualquier acento.

ELAIZA.—Sí, sí; ahora quiere hacerse pasar por ventrílocuo; pero a mí no hay quien me quite de esta cabecita mía que uste' es de una secta satánica. Y mire que yo pa' eso si le soy buena. Descubriendo de vedda quién es quién.

EL CABALLERO.—¿Y da para vivir esa habilidad?

EL DE LAS NOTAS.—¡Ya lo creo! Estos tiempos son, como usted sabe, de "snobismo". La clase media, lo mismo que los nuevos ricos y la clase alta de siempre, viaja mucho y todos quieren estudiar idiomas extranjeros y, sobre todo, pronunciarlos bien, aunque no los entiendan. Hoy las personas los estudian y pronuncian el inglés, el francés o el italiano, mejor que los propios nacionales que llegaron a este país. Pues bien: yo, habiendo analizado exactamente los fenómenos de la fonética, puedo fácilmente, indicando la posición que hay que dar a la lengua, los labios, etcétera, enseñar la pronunciación de cualquier idioma. Mis alumnos se quedan atónitos de sus propios progresos. Hago furor, como quien dice, sobre todo entre aquellos que quieren irse del país. No doy lecciones a menos de quinientos por hora, y tengo que rechazar discípulos.

LA VENDEDORA.—¡Y una siempre hablando mal! ¡Rama que nace torcía, jamás su árbol endereza...!

EL DE LAS NOTAS.—(*Perdiendo la paciencia.*) Mujer, no hables tanto. Cállate, si puedes, y si no, vete con la música a otra parte.

LA VENDEDORA.—Discúrpeme, cabayero, pero chiiico, la tié agarra' conmigo. Creo que tengo el mismo derecho a estar aquí que ustedé.

EL DE LAS NOTAS.—Una mujer que chilla tanto y que no sabe hablar, como tú, no debería tener derecho a estar en ninguna parte.

LA VENDEDORA.—¿Pa' que querrá que yo me vaya? ¡Pues no me voy a i' pa'ningun lao! ¡No faltaba más! También tengo yo mi dignidas y..., y... tal. ¡Yo aquí me queo!

EL DE LAS NOTAS.—(*Sacando su cuaderno de apuntes.*) ¡Cielos, qué sonidos! ¡Y este dicen que es nuestro idioma, tan hermoso, tan sonoro, tan eurítmico!

LA VENDEDORA.—(*Con voz aguda.*) A este hombre le falta un tornillo. (*El DE LAS NOTAS repite estas palabras con la misma entonación. LA VENDEDORA, primero, atónita: luego, riéndose involuntariamente por la perfecta imitación.*) ¡Ay, que risa!

EL DE LAS NOTAS.—¿Ve usted a esa muchacha con su lenguaje canallesco y estropeado, ese lenguaje que no la dejará salir del barrio en toda su vida? Pues bien: si fuese cosa de apuesta, yo me comprometería a hacerla pasar por una señorita en la sociedad o en la fiesta de beneficencia de alguna Embajada. Digo más: le podría conseguir un buen empleo como vendedora en una tienda elegante o como profesora de castellano de clases particulares, para lo que se exigen mejores modos de expresarse. Con decirle a usted que me dedico a educar a millonarios advenedizos, a nuevos ricos, creo haber dicho bastante. Con lo que me pagan prosigo mis trabajos científicos en fonética y lingüística.

EL CABALLERO.—Yo también me ocupo de lenguas. He estudiado los dialectos de nuestra Madre España y...

EL DE LAS NOTAS.—(*Con vivacidad.*) ¡Hombre! ¿Conoce usted al coronel Pérez, el autor de "El sánscrito hablado"?

EL CABALLERO.—(*Sonriendo.*) ¡Ya lo creo que le conozco! ¡Creo que es muy parecido a mí! Yo diría que soy yo.

EL DE LAS NOTAS.—¿Es posible? (*Dándole la mano.*) ¡Cuánto me alegro de conocerle personalmente! Soy Enrique Higuera, el autor del libro "Alfabeto fonético universal".

PÉREZ.—¡Qué casualidad! Yo he venido desde Madrid para verlo a usted.

HIGUERA.—Y yo iba a viajar a Madrid para verlo a usted. Dígame usted dónde se está hospedando, porque me temo que tendremos que hablar tendidamente.

PÉREZ.—En el hotel Pestana, amigo Higuera. Venga mañana mismo, por la mañana.

HIGUERA.—Bueno, a partir de ahora no deberá quedarse en el hotel. Mi casa es su casa. Venga conmigo, cenaremos y charlaremos largo y tendido.

PÉREZ.—De acuerdo.

LA VENDEDORA.—(*A PERÉZ, al pasar este delante de ella.*) ¡Ayy, seño! Uste' se ve que tiene un buen corazón, ¿no podrá comprarme un tiquecito? Es que mire vea, no tengo naita 'e rial, y con la lluvia no vendí ni un solo tiquecito.

PÉREZ.—Hija, lo siento. No tengo sencillo. (*Prosigue su camino.*)

HIGUERA.—(*Enfadado por la pedigüeñería de la chica.*) ¡Embustera! Acabas de decir que tenías cambio y hasta punto de venta. .

LA VENDEDORA.—(*Desesperada.*) ¡Ah, no, pues que uste de verdaita que la tiene agarra' conmigo! (*Arrojando la caja con los tickets a sus pies.*) Tome agarre ahí y me los compra toitos, pa' acabalo. (*Se escuchan las campanas del reloj de la Iglesia.*)

HIGUERA.—(*Oyéndole como a una advertencia del Cielo que le reprocha su dureza con la pobre chica.*) Tome joven, que todos somos de Dios (*Le tira unos cuantos billetes en el suelo y se va con PERÉZ.*)

LA VENDEDORA.—(*Recogiendo un billete de cien bolívares.*) ¡Aaayyy! (*Esta exclamación es una especie de hipo prolongado, que en ella es peculiar. Recogiendo varios billetes más.*) ¡Aaayyy! (*Recogiendo otro billete de cien bolívares.*)  
¡Aaaaayyyy!

FREDDY.—(*Bajando de un taxi.*) Por fin lo logré.. ¡Disculpa!... (*A la chica.*) ¿Has visto a la señora y la señorita que estaban aquí antes?

LA VENDEDORA.—¿La seño y la muchacha? Pues se fueron porque cuando dejó de cae el palo ‘e agua ese se fueron rapiito a busca’ un tasi. .

FREDDY.—¡Lo que me faltaba! Tal parece que me tocará regresar solo en el taxi a casa.

LA VENDEDORA.—(*Con grandeza.*) No se preocupe por eso, señorito. A mí precisamente me hace falta el tasi para ir a casa. Gracia’, ¿oyó?.

EL TAXISTA.—¡Epa, epa, bájese ya mismo!

LA VENDEDORA.—¿Pero es que acaso uste’ cré que yo no tengo cómo pagale la carrerita? Agarre la altopista y cuando llegue a la redoma de la India, ahí me deja, ¿oyó?. ¡Acelérele, chofer! (*El taxi se aleja a todo correr.*)

FREDDY.—Bueh (*resignado*)... Tal parece que me toca agarrar mi mototaxi.

TELÓN

## ACTO SEGUNDO

*Al día siguiente, a las once de la mañana. Despacho de trabajo de HIGUERA, en Valle Arriba. Es una habitación interior en el primer piso, muy amplia, que normalmente debiera ser la sala. La puerta, de dos hojas, se halla al fondo, y las personas que entran encuentran en el rincón a su derecha, contra la pared, un librero y una pequeña mesa para Whiskey. Frente a este rincón, se encuentra el escritorio de Enrique Higuera, en donde tiene su laptop, un teléfono, una grabadora y varias memorias SD. Hacia el otro lado del salón, en la esquina izquierda, al fondo, un elegante piano de color negro. Frente a él, más adelante, se halla un fino diván en forma de L de color beige y marrón. PERÉZ está sentado a la mesa, revisando las grabaciones del profesor HIGUERA. HIGUERA está en pie a su lado, cerrando unas carpetas del estante que se hallaban abiertas.*

HIGUERA.—(*Cerrando la última carpeta.*) Pues ya ha visto usted toda la colección.

PÉREZ.—Es una cosa sorprendente. Y eso que no he examinado ni la mitad.

HIGUERA.—Si gusta, puede revisar con confianza.

PÉREZ.—(*Levantándose y acercándose a la chimenea, delante de la cual se coloca de espaldas.*) No; por esta mañana ya tengo bastante.

HIGUERA.—(*Colocándose a su izquierda.*) ¿Se ha cansado de escuchar sonidos?

PÉREZ.—¡Claro! Es un ejercicio muy absorbente. Yo, que estaba orgulloso por saber pronunciar veinticuatro vocales distintas, me considero vencido por las ciento treinta de usted. En muchos casos no percibo la más ligera diferencia entre ellas.

HIGUERA.—(*Sonriéndole satisfecho y yendo hacia el piano a comer dulces.*) ¡Oh! Eso viene con la práctica. Al principio no se percibe la diferencia entre ciertas vocales

afines; pero luego, a fuerza de aguzar el oído, se las encuentra tan diferentes como la "a" y la "b". (*La SEÑORITA JULIA, el ama de llaves de HIGUERA, asoma la cabeza por la puerta.*) ¿Qué ocurre, Julia?

SEÑORITA JULIA.—(*Vacilante, evidentemente perpleja.*) Señor, ha venido una jovencita y dice que viene a verlo a usted.

HIGUERA.—¡Una joven! ¿Qué quiere?

SEÑORITA JULIA.—Pues dice que usted se alegrará de verla cuando se entere de su visita. Parece una muchachita muy bonita y sencilla, aunque si hubiese por mí, yo ya la hubiese botado con las fachas que tiene; pero pensé que tal vez usted desearía verla. Espero que no haya cometido una falta; usted me disculpará... en estas situaciones uno no sabe ni que hacer.

HIGUERA.—No se preocupe, Julia. Y esa joven, ¿tiene un acento interesante?

SEÑORITA JULIA.—Yo de eso no entiendo nada. Lo que a mí me parece es que es una... una cualquiera. ¡Tiene unas expresiones!... ¡Bendito sea Dios!

HIGUERA.—(*A PÉREZ.*) La mandaremos a pasar, ¿no le parece? (*A SEÑORITA JULIA*). Dígale que pase. (*Va a su mesa de trabajo y prepara el grabador*).

SEÑORITA JULIA.—(*Moviendo la cabeza.*) Allá usted. Yo no metería las manos en el fuego por esa muchachita, no vaya a ser que se me quemem como a Betancourt (*Se retira*).

HIGUERA.—Pues es una feliz casualidad. Ahora le voy a mostrar a usted cómo registro las voces. La haremos hablar y, mientras tanto, activaré el grabador de sonidos y pondré a funcionar el programa de registro y reconocimiento de voces, de modo que podamos oír sus palabras siempre que se nos antoje.

SEÑORITA JULIA.—(*Volviendo.*) Aquí tiene usted a la muchachita. (*LA VENDEDORA entra vestida de gala. Su peinado está muy cuidado. Su falda,*

*cuidadosamente remendada, está casi limpia. Lleva una blusa de color chillón, que revela a primera vista que más bien procede de una prendería que de los talleres de alguna gran modista. Lo que más llama la atención es su sombrero de paja con tres plumas de avestruz: amarilla, azul y roja. Sus botas apenas si tienen tacón. PÉREZ queda conmovido ante aquella figura, deplorablemente patética, con su inocente presunción. En cuanto a HIGUERA para quien las personas sólo tienen interés desde el punto de vista de sus estudios fonéticos, entra en materia sin más preámbulo.)*

HIGUERA.—(*Brusco, al reconocerla, con no disimulada desilusión.*) Pero... ¡qué! ¡Si ésta es la muchacha cuya pronunciación transcribí anoche! No me sirve para nada. Media docena de sus frases serían suficientes para extinguir nuestro respetable idioma. (*A la VENDEDORA*) No haces falta; puedes retirarte.

LA VENDEDORA.—¡Ayyy! ¡No se ponga tan ladillita desde ‘tas horas! Entéres'usté tan siquiera del ojezto de mi vesita. (*A la SEÑORITA JULIA, que se ha quedado en la puerta esperando más órdenes.*) Señora ama de llaves, ¿l'ha dicho usted que he venío en tasi?

SEÑORITA JULIA.—No hable tonterías. ¿Qué le importa a una persona como el señor Higuera si usted ha venido en taxi, en metro o a pie?

LA VENDEDORA.—¡Ay, Dioj! Aquí toos a una, puej. ¿Qué s'habrán creído ustés? Pues sepan ustés que s'equivocan bien equivocaitos. Aquí una, tan emperifolla' como la ven, y siendo una yo, tie' con qué pagar. De modo que al pan, pan, y a la birra, birra. El señor aquí presente, según le oí deci' anoche, da lecciones de pronuciación. Y, bueno, pues... yo quiero aprende' a pronuncia' correztamente, así como lo oye, mi Don, claro y raspao'. Creo que mi dinero vale tanto como el d'otros; y si no, decirlo d'una vez, que con i' a otro profesor, asunto acabao, y tan amigos como antes.

HIGUERA.—¿Pero qué está diciendo la tonta?

LA VENDEDORA.—El tonto será usted si desperdicia esta oportunidad. Fíjese que estoy dispuesta a pagar las lecciones.

HIGUERA.—(*Divertido.*) Ah, ¿sí? ¡Vaya, vaya!

LA VENDEDORA.—Ay, es que por la plata baila el mono. ¡Aaaayyyy!

HIGUERA.—(*Enfurecido.*) ¡A esta caradura la tiro por el balcón! (*Avanza amenazador. PÉREZ le retiene. La muchacha lanza gritos de terror y se refugia detrás del piano.*)

LA VENDEDORA.—¡Aaaaayyyyy..., aaaaayyyyy!... No me pegue, que yo soy una dama y no he hecho nada malo. (*Llorando.*) ¡Y más dura tendrá la cara usted, ¿oyó?!

PÉREZ.—(*Acercándose al piano.*) No te asustes, hija, que mi amigo ladra pero no muerde. Hablando se entiende la gente, ¿verdad?. Vamos a ver: ¿qué es lo que quieres tú?

LA VENDEDORA.—(*Con voz temblorosa.*) Pues mire vea usted, mi señó': yo querría entrar a trabajar en una tiendita elegante, usted sabe, de esas que son bulde' caras, ¿sí ve? Y me han dicho que mi tipo no les "dizguztaba", pero que mi manera de hablar no era la correcta. Y como el señó' se dedica a enseñar a hablar, pues he venido a ver si nos entendíamos y tal, y por eso le ofrezco pagar por todas las lecciones que hagan falta.

SEÑORITA JULIA.—Pero, muchacha, ¿está usted loca? ¿Cómo va usted a pagar las lecciones?

LA VENDEDORA.—¡Ay, éranos muchos y parió la agüela! Sé yo tan bien como usted lo que valen las lecciones, y estoy dispuesta a pagar lo que pidan. ¡Anda, chúpate esa mandarina, Ruperta! (*LA VENDEDORA ríe. La SEÑORITA JULIA, roja de indignación, quiere contestar; pero a HIGUERA le ha hecho gracia la cosa, lanza*

*una carcajada franca y levanta el brazo para imponer silencio al ama; se dirige a la muchacha).*

HIGUERA.—¿Cuánto pagarías?

LA VENDEDORA.—¡Ah, ¿sí ve?! Ya sabía yo que bajaría usted los'humos al ver la probabilidad de recoger algo de lo que tiró anoche. *(Con confianza, bajando la voz.)* Vamos, confiese: estaba algo alegre, ¿no?

HIGUERA.—*(Autoritario.)* Siéntate.

LA VENDEDORA.—No haga usted cumplidos... Yo...

HIGUERA.—*(Con voz de mando.)* Siéntate, te digo.

SEÑORITA JULIA.—Ande, muchacha; haga lo que se le dice. *(Le acerca la silla.)*

LA VENDEDORA.—Yo lo que quiero esirme de aquí. *(Se queda en pie, medio asustada, medio reacia.)*

PÉREZ.—*(Muy cortés.)* Tome usted asiento, hija mía.

LA VENDEDORA.—Ay, gracias, mi seño' capitán teniente coronel seño'. *(Se sienta y mira a PÉREZ con gratitud.)*

HIGUERA.—¿Cómo te llamas?

LA VENDEDORA.—Elaiza.

HIGUERA.—¿Elisa? ¿Con pronunciación inglesa?

ELAIZA.—No, vale, Elaiza con pronunciación más venezolana que una arepa pelúa.

HIGUERA.—¿Cómo se escribe?

ELAIZA.—Pes como suena. E - L - A - I - Z - A. Eeeelaaaaiiiza.

HIGUERA.—Está bien. ¿Elaiza, qué?

ELAIZA.—Elaiza Margarita Díaz Vargas.

HIGUERA.—Bien, “Elaiza”. Pues dime ahora: ¿cuánto piensas pagarme por lección?

ELAIZA.—Pues mire: yo sé muy bien por dónde ando. Una conocida de la hija del ex esposo de mi tía Perla, amiga mía, además... Bueno, no amiga amiga... En fin, ella tiene un profesor de francés al que paga sesenta bolos la hora. Es un franchute de por allá de Francia, no crea usted que le hablo de cualquier pelagato. Y como supongo que usted no se atreverá a exigirme semejante cantidad pa’ enseñame mi propia lengua, yo le ofrezco treinta bolos, ni un bolívar más, ni un bolívar menos. Y si no, haga lo que le dé la gana.

HIGUERA.—(*Se pasea, haciendo sonar sus llaves en el bolsillo.*) Sí, vamos a ver, amigo Pérez: treinta bolívares, en comparación con los ingresos de esa muchacha, equivale a unos mil doscientos bolívares pagados por cualquier millonario.

ELAIZA.—¿Cómo? ¿Mil doscientos bolos? ¿Pero es que usted cree que yo gano en dólares?

HIGUERA.—Pues, verá usted: un millonario puede tener un ingreso diario de seis mil bolívares, más o menos. Ella cobra al día unos ciento cincuenta bolívares.

ELAIZA.—(*Altanera.*) ¿Quién le ha dicho que yo sólo...?

HIGUERA.—(*Prosiguiendo.*) Ella me ofrece 20% de su ingreso diario. Un 20% del ingreso diario de un millonario sería mil doscientos bolívares. Es espléndido, es enorme. Es la mejor oferta que me han hecho hasta ahora.

ELAIZA.—(*Espantada.*) ¡Mil doscientos bolos! Pero, ¿qué está diciendo usted? Yo nunca le he ofrecido semejante cantidad de rial. ¿Cómo podría yo...?

HIGUERA.—Ya cállate, mujer.

ELAIZA.—(*Quejumbrosa.*) Pero si no voy a poder...

SEÑORITA JULIA.—Tranquilícese, mijita, que nadie le quitará su dinero. ¡Habrás visto!

HIGUERA.—Sí, tranquilízate y no te apures. Y cuidado con no portarte bien durante las lecciones; que si no, habrá azotes. Siéntate.

ELAIZA.—(*Obedeciendo despacio.*) ¡Aaayyy...! ¿Pero ej que ahora ujte' se la tira de Cristian Greis? ¡Mucho cuidaito con eso, ¿oyó?, que yo no vengo pa' eso!

HIGUERA.—Si te dedicaras a ver películas clásicas como *My Fair Lady* y no obscenidades del mundo moderno como *Fifty Shades of Grey*, no malinterpretarías mis palabras. Toma. (*Le ofrece su pañuelo de seda.*)

ELAIZA.—¿Fijtyque? ¡¿Quejeso?! ¡Yo le hablé de Cristian Greis! ¿Y pa' quejeso?

HIGUERA.—Para que te seques los ojos. No lo olvides, ¿eh? Este es tu pañuelo, y ésta es tu manga. No confundas una cosa con otra, si quieres llegar a ser una vendedora de categoría. (*ELAIZA, completamente confusa, le mira con ojos extraviados.*)

SEÑORITA JULIA.—No le hable usted así, señor Higuera, que no le entiende. Por lo demás, mucho cuidado (*Le quita el pañuelo.*)

ELAIZA.—(*Arrebatándole el pañuelo.*) ¡Chora envidiosia! Si me lo dio a mí. Ve y pídele el tuyo.

HIGUERA.—(*Riendo.*) Es verdad; creo, señorita Julia, que el pañuelo le pertenece a ella.

SEÑORITA JULIA.—Bien empleado le está, señor Higuera.

PÉREZ.—Hombre, se me ocurre una idea. ¿Se acuerda usted de lo que dijo acerca de la fiesta en la Embajada de Inglaterra? Yo le apuesto todos los gastos del experimento

y el precio de las lecciones si usted logra convertir a esta chavala en una persona digna para tal evento. Y además, si logra llevarlo a cabo, le proclamaré a usted como el primer profesor de fonética de este país. No habrá lugar dónde no le conozcan. ¡Ni Andrés Bello podría quitarle su título!

ELAIZA.—¡Oh, qué bueno es usted, mi general en jefe! Muchísimas gracias. De verdaíta.

HIGUERA.—(*Mirándola, pensativo.*) ¡Tremendo desafío! Si no fuera por el amor que le tengo a mi carrera, no me metería en esto... Hay que ver sus modales soeces, su aspecto desgarbado y la mugre que lleva como accesorio... Pero nada de eso importa. Lograré mi objetivo. Haré una dama refinada de esa criatura sacada del barrio.

ELAIZA.—¡Aaaaayyyyy...! Del barrio ha dicho, cuando precisamente en donde me paso yo la vida es en las motos, cambimbeando por ahí, ¡bip, bip!, usted sabe.

HIGUERA.—(*Entusiasmándose con la idea.*) Sí, dentro de seis meses, dentro de tres, si tiene buen oído y lengua suelta, la presento a la clase alta de este país y todos conocerán mis grandiosas habilidades. Señorita Julia, llévesela y límpiela. Y no ahorre el jabón pero ni un poquito, ¡al diablo la escasez!, esa mugre debe salir a como dé lugar.

SEÑORITA JULIA.—(*Protestando.*) Está bien, señor, pero...

HIGUERA.—(*Con el tono de quien no tolera objeciones.*) Nada de peros. Quítele todo lo que lleva encima y quémelo. Mande usted al chofer por ropas nuevas, y mientras tanto, envuélvala, aunque sea en papel de aluminio.

ELAIZA.—Mire, mire, mire. Páreme ese trompo ahí. Yo no sé lo que usted querrá hacer conmigo, pero yo soy una muchacha honrada, ¿entiende?

HIGUERA.—No necesitamos aquí las jergas de las calles en las que te criaste, niña. Tienes que aprender a comportarte como una dama. Llévse la, señorita Julia, y si le da guerra, dele usted un par de nalgadas, que aparentemente eso es lo que necesita.

ELAIZA.—(*Levantándose precipitadamente y corriendo a colocarse entre PÉREZ y la SEÑORITA JULIA, como buscando protección.*) A mí no me van a esta' tocando las nalgas, miren que yo tengo un tío policía.

SEÑORITA JULIA.—¡Pero si no tengo sitio para ella!

HIGUERA.—Métala usted en el horno.

ELAIZA.—¡Aaaaayyyy...!

PÉREZ.—Oiga usted, Higuera.

SEÑORITA JULIA.—Reflexione, señor. Estas cosas no traen nada bueno. (*HIGUERA se serena. Una racha de buen humor sucede a su excitación anterior.*)

HIGUERA.—(*Con calma y dulzura.*) Tranquilícense ustedes. Mis intenciones son las mejores del mundo. Quiero que reciba la mejor atención posible. Cuento con la colaboración de usted para moldearla y adaptarla a su nueva posición. (*ELAIZA, tranquilizada, vuelve a ocupar su silla.*)

SEÑORITA JULIA.—¡Las cosas que uno hace por un trabajo! No queda más remedio que bajar la cabeza. ¡Dios quiera que todo esto resulte bien!

PÉREZ.—Claro que el caso ofrece sus dificultades.

HIGUERA.—Pero ¿qué quieren ustedes decir?

SEÑORITA JULIA.—Pues que no puede usted recoger así a una muchacha, como recogería a un perro callejero.

HIGUERA.—¿Por qué no?

SEÑORITA JULIA.—¿Por qué no? Pues porque no sabe usted quién es ella. Tendrá padres. Tal vez esté casada o tenga hijos.

ELAIZA.—¡Aaaaayyyy...!

HIGUERA.—¡Casada! ¡Hijos! ¡Vamos! ¿No sabe usted que las mujeres de su tipo, al año de casadas, están más preocupadas por cuidar de sus bebés que por recibir educación?

ELAIZA.—¿Quién s'habría de casar conmigo?

HIGUERA .—(Volviendo a su tono amable.) Ten por seguro, Elaiza, que antes de terminar tus lecciones, las calles de Caracas resultarán estrechas para la cantidad de hombres que se morirán por tenerte como su esposa.

SEÑORITA JULIA.—Señor, no le meta esas ideas en la cabeza a la chica.

ELAIZA.—(*Levantándose y cuadrándose con decisión.*) Yo salgo de aquí ahorita mismo. Éste señor está tocado. No quiero de profesor a un loco.

HIGUERA.—(*Ofendido por el poco aprecio que se hace de su elocuencia.*) ¡Muy bien, pues renuncio! Señorita Julia, no hace falta mandar a que le compren ropa nueva. Que se vaya por dónde vino.

ELAIZA.—(*Quejumbrosa.*) Yo quería decir...

SEÑORITA JULIA.—Ya ve usted lo que resulta por ser deslenguada y altanera. (*Indicándole la puerta.*) Por aquí está la salida, muchachita.

ELAIZA.—Yo no necesito ropa de nadie. Puedo comprarme lo que sea que nejejite. (*Tira el pañuelo.*)

HIGUERA.—(*Recogiendo al vuelo el pañuelo y cortándole el paso.*) Eres una malagradecida. Así me pagas por haberte ofrecido un futuro distinto lejos de tu barrio y regalarte hermosos vestidos y hacer de ti una dama.

SEÑORITA JULIA.—Déjela, señor; que vaya a casa de sus padres y les diga que la eduquen mejor.

ELAIZA.—No tengo ni pai ni mai. En la casa donde me criaron me dijeron que ya tenía bastante edad pa' ganame la vida, y me echaron a la calle.

SEÑORITA JULIA.—¿Dónde está su madre?

ELAIZA.—Pues por ahí, no sé, no la he conocío. La que me echó a la calle era uno de los arrejuntos de mi pai. Pero a mí me sabe a casabe. Yo me las he arreglao bastante bien sin ellos.

HIGUERA.—Pero, entonces, ¿qué están ustedes diciendo? La chica no tiene a nadie en la vida, y a mí me sirve para mis experimentos... pues me quedo con ella. Señorita Julia, no se lo vuelvo a repetir: llévesela y aséela.

SEÑORITA JULIA.—Pero, señor, ¿en qué calidad se va a quedar aquí? Habrá que asignarle un salario, establecer normas. Las cosas no se hacen así.

HIGUERA.—Bueno; páguele lo que le parezca a usted; tómelo del dinero de la compra. (*Impaciente.*) ¿Para qué demonios querrá dinero, si aquí ha de tener todo lo que necesita: comida, cama y ropa? Los cuartos no han de ser más que para vicios.

ELAIZA.—Pero ¿qué s'ha creído usté? ¿Que soy alguna perra borracha? Pues, mijitico, es lo que le faltaba pa' ponela pero completiiiiica. (*Vuelve a su silla y se sienta con aire altanero.*)

PÉREZ.—(*Reprendiéndole con suavidad.*) Amigo Enrique: ¿no se da cuenta de que esta humilde muchacha, como todos nosotros, también tiene su corazoncito?

HIGUERA.—(*Mirándola con aire crítico.*) Me parece que no tenemos de qué preocuparnos. (*De buen humor.*) ¿Verdad, Elaiza?

ELAIZA.—Creo que mis sentimientos se merecen tanta consideración como los de cualquiera.

HIGUERA.—(*Reflexivo, a PÉREZ.*) Ahí está la dificultad.

PÉREZ.—¿Qué dificultad?

HIGUERA.—Hacerla hablar gramaticalmente; la pronunciación es bastante buena.

ELAIZA.—Pero si yo no quiero habla' gramaticalisticamente na'. Quiero habla' así como las señoras fisnas.

SEÑORITA JULIA.—No nos apartemos de lo que importa. Yo deseo saber en calidad de qué ha de estar aquí la muchacha. ¿Ha de cobrar algún salario? ¿Qué ha de ser de ella después que acabe su enseñanza?

HIGUERA.—(*Impaciente.*) Dígame usted, señorita Julia: ¿qué ha de ser de ella si la dejo en las calles del barrio?

SEÑORITA JULIA.—Ese es asunto de ella, señor, no de usted.

HIGUERA.—Pues cuando yo acabe con ella, puede volver al barrio, y ello es de su incumbencia.

ELAIZA.—Usted no tiene corazón. Sólo piensa en sus negocios, y a los demás que los parta un rayo. ¡BUM! (*Se levanta resueltamente, dirigiéndose a la salida.*) Yo estoy ya jarta de todo esto. Ustés que lo pasen bien.

HIGUERA.—(*Cogiendo, con una sonrisa maliciosa, unos bombones de chocolate de la bandeja.*) Toma, Elaiza, unos bombones traídos de Italia.

ELAIZA.—(*Deteniéndose, tentada.*) ¿Y qué sé yo lo que habrá dentro de'so? Segurito están envenenados o vencidos y usted quie' matame con eso. (*HIGUERA muerde la mitad del bombón, lo mastica, y le ofrece la otra mitad.*)

HIGUERA.—¿Ves? Aquí no hay trampa ni engaño. Mejor prueba de mi buena fe... *(Ella abre la boca, para replicar; él le mete el medio bombón entre los labios.)* No seas tonta. Tendrás montones de dulces si quieres, podrás atracarte de ellos todos los días.

ELAIZA.—No me gusta despreciar. *(Masticando con visible satisfacción.)* ¡Ruperta! ¡Qué vaina más buena, Chuito!

HIGUERA.—Escucha, Elaiza: ¿no has dicho que has venido en taxi?

ELAIZA.—Pues sí, ¿y qué pasa? ¿No tengo yo derecho a tomar un taxi como cualquiera otra?

HIGUERA.—¿Quién lo duda, mujer? Mira: de aquí en adelante tendrás tantos taxis como gustes. No darás un paso por Caracas si no es con un chofer. ¿Qué te parece?

SEÑORITA JULIA.—Señor, no enloquezca a la chica. Luego, quien la aguanta cuando su cuento de hadas se acabe y deba pensar en el porvenir.

HIGUERA.—¡A su edad! ¡Vamos! Tiempo hay para pensar en el porvenir..., cuando ya ha pasado. No seas tonta, Elaiza. Haz lo que esta señora: piensa en el porvenir de los demás, nunca en el tuyo. Piensa en el presente, en bombones de chocolate italianos, en taxis, en vestidos y joyas.

ELAIZA.—Pues no, yo no pienso en vestidos ni na'. Soy una muchacha honrá. *(Se sienta con aire de dignidad.)*

HIGUERA.—Y seguirás siéndolo, Elaiza, bajo el maternal cuidado de la señorita Julia, mi digna ama de llaves. Y más adelante serás la virtuosa esposa de un oficial de la Aviación, con unos hermosos bigotes; o el hijo de un embajador, al que su padre desheredará por haberse casado contigo, pero luego se humanizará al ver tu hermosura y tu gracia...

PÉREZ.—Disculpe, Higuera; pero se está pasando de la raya. Doy la razón a la señorita Julia. Si esta muchacha ha de estar en manos de usted para un experimento de seis meses, es preciso que sepa exactamente lo que debe hacer.

HIGUERA.—Eso es imposible. ¿Hay alguien de nosotros que sepa lo que hace? Si lo supiéramos, ¿lo haríamos?

PÉREZ.—Claro que sé lo que hago, y lo sigo (*ríe pedantemente*) Acaso usted no sabe lo que hace? (*Le da unas palmadas en la espalda a Higuera*). (*A ELAIZA*) Oiga usted, Elaiza.

ELAIZA.—Usted dirá, mi doño.

HIGUERA.—Deje usted de ser tan engreído, Pérez; con cierta clase de personas, cuantas menos complicaciones, mejor. ¡Caramba! Como militar ya podía usted saberlo. Que sepa lo que exijo, y punto concluido. Fíjate, Elaiza: vivirás aquí durante seis meses; aprenderás a hablar correctamente para luego poder ser vendedora en una tienda elegante o profesora de castellano si así lo deseas. Si te portas bien y haces lo que te mando, tendrás un bonito dormitorio, comerás platillos que jamás has degustado y dispondrás de dinero abundante para comprarte dulces y pasearte en taxi. Si eres holgazana y reacia, dormirás en la despensa y te caerán a palos. Al cabo de seis meses irás en una limusina a la Embajada, vestida a la última moda y adornada con muchas joyas. Si el embajador descubre que no eres una señora de verdad, te mandará a la cárcel de Los Teques y luego te llevarán a una cueva, donde serás decapitada, ¿entiendes?, donde te cortarán la cabeza, como escarmiento de vendedoras de billetes de lotería presumidas. Si, por el contrario, no descubren tu verdadera condición; en tu idioma, “si metes el paro”, tendrás un regalo de trescientos mil bolívares para que los gastes en lo que más te guste. (*A PÉREZ.*) ¿Qué? ¿Está usted satisfecho ahora? (*A LA SEÑORITA JULIA.*) Vamos, señora, ¿es esto hablar como se debe?

SEÑORITA JULIA.—(*Con paciencia.*) Está bien; pero creo que lo mejor será que me deje usted hablar a solas con la muchacha. Yo no sé si podré admitirla aquí. No dudo de que las intenciones de ustedes sean buenas; pero todos podemos incurrir en grandes responsabilidades. Usted nunca ve las consecuencias de sus actos cuando se le mete una idea entre ceja y ceja. Gracias a Dios, el señor Pérez es un importante militar. En fin, bueno... Venga conmigo, Elaiza.

HIGUERA.—Muy bien. Ande usted y llévela a la ducha.

ELAIZA.—¿Y yo cómo pa qué voy a i' a la ducha esa? ¡Si yo toy más limpia que piso recién encerao! ¿Qué s'han creío ustés? Si me llegan a cae' a palos yo los vo'a cae a piñas. ¿Qué tengo yo que hace' en la Embajada esa? ¿Qué falta me hace a mí está poniendo mi cabeza en juego?

SEÑORITA JULIA.—Muchacha, no sea tonta. Venga conmigo, que le explicaré todo. (*Va hacia la puerta y la abre.*)

ELAIZA.—Como uste' quiera, mi doña; pero conmigo no se ten metiendo. ¡Tan avisaos! (*Sale. La SEÑORITA JULIA cierra la puerta y las quejas de ELAIZA ya no se oyen. PÉREZ va de la chimenea a la silla y se sienta en ella a horcajadas, apoyando los brazos cruzados en el respaldo.*)

PÉREZ.—Disculpe la curiosidad, Higuera: ¿qué opinión tiene usted de las mujeres?

HIGUERA.—Bastante mediana, a decir verdad.

PÉREZ.—Hombre, explíquese.

HIGUERA.—(*Sentándose en el taburete del piano.*) Pues mire: siempre he visto que entablado amistad con una mujer, esta se vuelve celosa, envidiosa, exigente, desconfiada y cargante por todos los estilos. Si me enamoro de ella, entonces todavía peor: se hace tiránica y egoísta. Las mujeres no valen más que para trastornarlo todo.

Si permitimos que se inmiscuyan en nuestra vida, nos encontramos con que ellas tiran por un lado y nosotros por el otro.

PÉREZ.—Explíquese mejor.

HIGUERA.—(*Violento, levantándose y andando con intranquilidad.*) Pues es bien sencillo. Sucede que cada uno tiene sus gustos y que éstos son incompatibles con los del otro, y cada uno trata de imponer al otro los suyos. El uno quiere ir en dirección Norte y el otro en dirección Sur, y el resultado es que ambos tienen que ir en dirección Este. (*Vuelve a sentarse en el taburete.*) Así, pues, me ve usted hecho un solterón y así he de morir.

*Las luces del despacho de HIGUERA se apagan y se encienden las del otro lado del escenario, que revelan un baño bien acomodado con una tina bastante amplia.*

ELAIZA.—¡Aaaayyy! ¡Que ejesto tan caliente!

SEÑORITA JULIA.—Cálmese, hija, que es solo agua. ¿Acaso nunca te has dado un baño?

ELAIZA.—¿Y acaso usted no ha visto que yo no soy gallina pa' que me esté bañando con esta agua así?

SEÑORITA JULIA.—¿Disculpe?

ELAIZA.—Aish, por si no entendió, mi reina, a las gallinas se las enchumba de agua hirviendo pa' sacale las plumas, puej.

SEÑORITA JULIA.—¡Ay niña ya cállese! Vamos, vamos, vamos, la ropa para fuera.

ELAIZA.—¡Ayyyyyy! Pero... pero... ¿Qué es esta metedera de mano, vale? Al menos bríndeme un helao. Epa, epa, si me vuelve a toca' la teta otra vez, ¡un coñazo e lo q le vo' a da!

SEÑORITA JULIA.—Deje de quejarse y decir tonterías. Métase a bañar es lo que es.

ELAIZA.—Pero que es pues, que anda encima de uno. ¡No hay privacidas en este ranchote! ¡Pa' juera, pa' juera!

SEÑORITA JULIA.—Shhhhhhh, ¡A bañarse y acicalarse! Aproveche de restregarse bien para que se quite el sucio que ya ni el color de piel se le ve.

ELAIZA.—¿Ajica, qué? ¡Ayyyyyyyyyyyyy! ¿Qué sucio vale? Estoy creando anticuerpos, es como una capa protectora.

SEÑORITA JULIA.—Hija, ya mató a los anticuerpos con tanta mugre. Restriéguese y no me haga ir a hacerlo yo.

*La SEÑORITA JULIA se retira y deja a ELAIZA en el baño. Las luces se apagan y se vuelve a iluminar el espacio del despacho de HIGUERA .*

PÉREZ.—(*Levantándose y acercándose con aire serio.*) Vamos, Higuera. Usted es un hombre inteligente y sabe a lo que me refiero. No me malinterprete, pero si he de ser copartícipe en este asunto, tengo que poner los puntos sobre las íes. Yo también soy responsable de la muchacha en cierto modo, y no quiero verme envuelto en polémica que ensucien mi nombre.

HIGUERA.—Debo decir que me ofende su comentario, Coronel; pero no tiene nada de qué preocuparse. Para mí, la chica ha de ser sagrada. (*Levantándose.*) Ella será mi alumna y nada más. Además, usted conoce de estos asuntos y sabe que es imposible enseñar si no se respeta escrupulosamente a sus discípulos. Por mi parte, estoy tranquilo: he dado lecciones a docenas de millonarias, desde ricas de cuna que apenas saben multiplicar correctamente, hasta nuevas ricas que buscan encajar con las esposas de los socios de su marido. Muchas de ellas eran mujeres de hermosura sin igual, y para mí, es como si hubiesen estado pintadas en la pared. Así que descuide usted.

PÉREZ.—No exagere, hombre. A lo que me refiero es a que, muchas veces, las personas tenemos instintos que no podemos controlar. Y un simple roce puede ser esa chispa que acaba por incendiarlo todo.

HIGUERA.—Puedo parecer joven, Coronel, pero tengo mucho más años de los que aparento. Hace tiempo que dejé de ser un muchacho.

PÉREZ.—No importa, no importa. Quedemos en nuestro símil. Antes arde la leña seca que la verde, y la yesca, tan inflamable, se cría en los troncos añejos...

HIGUERA.—*(Riéndose.)* ¡Qué poético está usted el día de hoy, amigo Pérez! *(La entrada de SEÑORITA JULIA interrumpe el coloquio. El ama de llaves lleva en la mano el sombrero de ELAIZA. PÉREZ se retira al sillón de cuero cerca de la chimenea. HIGUERA le dice a SEÑORITA JULIA:)* ¿Ya se arregló aquello?

SEÑORITA JULIA.—Sí, señor. Ha tomado su baño, aunque me costó Dios y su ayuda. Imagínese que el agua estaba demasiado caliente para ella y la niña empezó a emitir algunas interjecciones que ni yo misma podría repetir ahora.

HIGUERA.—*(Al reparar en que la SEÑORITA JULIA trae entre las manos el sombrero de ELAIZA.)* Pero ¿qué es eso? *(Hace una mueca de asco.)* Y pensar que se ve mejor puesto.

SEÑORITA JULIA.—Lo siento, señor; pero me suplicó que no lo quemara con el resto de la ropa.

HIGUERA.—*(Se lo quita de las manos.)* Descuide; lo guardaremos como recuerdo.

SEÑORITA JULIA.—Con cuidado, señor. No lo quemaré, pero se me ocurre que sería bueno meterlo un rato en el horno, por si a las moscas. ¿Quién sabe qué clase de...?

HIGUERA.—*(Lo pone precipitadamente sobre el piano.)* ¡Ah, bueno! ¿Y qué más?

SEÑORITA JULIA.—Pues nada: me tomé el atrevimiento de darle algunos... “consejos”..., no solamente con respecto a sus modales, sus horrendos gustos al vestir, sus expresiones, ademanes y aseo personal, sino también en cuanto al orden y el estilo de vida que aquí llevamos. Le he dicho que procure dejar todas las cosas en el sitio que les corresponde y no tirarlas en cualquier lado, porque ya me estoy dando cuenta de cómo es la niña y eso no me gust...

HIGUERA.—(*Interrumpiéndola.*) Ha hecho usted perfectamente. Ya sé, señorita Julia, que es usted un ama de llaves incomparable. Bajo la dirección de usted, Elaiza aprenderá seguramente a ser hacendosa y amante del orden.

SEÑORITA JULIA.—Agradezco mucho el inmerecido elogio, pero permítame hacer una observación de carácter personal.

HIGUERA.—Hable usted.

PÉREZ.—Si el asunto es privado puedo retirarme a mi habitación.

HIGUERA.—No, hombre, quédese y sírvase un trago si quiere. Lo que hablamos mi excelente ama de llaves y yo puede decirse hasta por cadena nacional. Desembuche, querida Julia.

SEÑORITA JULIA.—Pues, aunque parezca increíble, yo misma pude haber terminado como esa pobre chica, y sé cómo funciona este asunto. Es mucho más efectivo enseñar dando el ejemplo que dando sermones, y creo, señor Enrique, sin que me lo tome a mal, que usted, a su vez, debería procurar tener un poco más de orden y de compostura. Así, por ejemplo, perdone la franqueza, cuando llegue usted de la calle, debería cambiarse de ropa antes de echarse a dormir la siesta. A veces hasta huele a gasolina.

HIGUERA.—(*Perplejo.*) De acuerdo, Julia, ¿es eso todo?

SEÑORITA JULIA.—No. Tampoco debería comer todo en el mismo plato, como a veces hace. Acuértese de que ayer, sin ir más lejos, se encontró queso crema en el ceviche, porque no había cambiado el plato.

HIGUERA.—¡Caramba! A veces estoy distraído, pero no es costumbre. (*Brusco. Comienza a limpiar sus dedos con la manga de la camisa*) A propósito ¿cómo es eso que mis trajes huelen a gasolina?

SEÑORITA JULIA.—Bueno, no lo sé, pero he tenido que limpiarlos. Y ya ve usted la costumbre que tiene de que cuando se mancha los dedos se los restriega en sus mangas.

HIGUERA.—(*Gritando.*) Bueno, bueno; de aquí en adelante me los pasaré por el cabello.

SEÑORITA JULIA.—Señor, discúlpeme, no fue mi intención ofenderlo. Calladita me veo más bonita, ya lo sé.

HIGUERA.—(*Conciliador.*) Nada, nada. Después de todo, tiene mucha razón. Para que Elaiza tenga mejores resultados, debo tener más cuidado de mí mismo. ¿Es esto lo que usted quiere decir?

SEÑORITA JULIA.—Sí, señor. Además, tengo que hacerle una pregunta.

HIGUERA.—Hable, y a ver si terminamos de una vez.

SEÑORITA JULIA.—Quería preguntarle si le podía poner a la chica uno de aquellos trajes japoneses que trajo usted el año pasado de París. No puedo ponerle la ropa que tenía...

HIGUERA.—Claro, ya le dije que había que quemarlos. Vístala de japonesa y adelantamos el Halloween. ¿Algo más?

SEÑORITA JULIA.—Nada más. Con su permiso me retiro. (*Se retira.*)

HIGUERA.—Es una excelente mujer esa Julia. Pero tiene un concepto muy raro de mí. Yo, en realidad, soy un hombre tímido, débil, bonachón. Nunca he podido ser enérgico, exigente y tiránico como otros. Y sin embargo, ella está empeñada en creer que soy un ogro que me como crudos a los niños. (*La SEÑORA JULIA vuelve.*)

SEÑORITA JULIA.—¡Ay señor! ¡Ya empezamos, ya empezamos! Yo sabía que esto no iba a terminar bien. Ahí fuera hay un hombre de bastante mal aspecto que acaba de llamar y dice que es el padre de la muchacha que tienen aquí secuestrada. ¡Ay, Jesús, María y José! ¡¿Qué hacemos?!

PÉREZ.—¡Esto era lo que me faltaba!

HIGUERA.—(*Vivamente.*) Tranquila, tranquila. Dígale que pase.

SEÑORITA JULIA.—Está bien, señor. (*Sale.*)

PÉREZ.—Espero que esto solo nos traiga un susto y no un disgusto.

HIGUERA.—Descuide, Pérez. Si se desboca, el disgusto se lo daré yo a él. Ya verá usted cómo oiremos algo interesante.

PÉREZ.—¿Acerca de la muchacha?

HIGUERA.—No; me refiero al lenguaje típico.

PÉREZ.—¡Ya!

SEÑORITA JULIA.—(*Abriendo la puerta.*) Pase usted. (*Se retira. Hace su entrada solemne ALFREDO DÍAZ. Es un trapero o basurero de cierta edad, pero vigoroso y sano, algo canoso. Sus rasgos fisonómicos son enérgicos e interesantes, y parece tan libre de escrúpulos como de remordimientos. Tiene una voz muy expresiva, como quien está acostumbrado a la vida al aire libre y a expresarse sin reservas. Su traje corresponde a su condición social. Su actitud presente es la del honor perdido y resolución enérgica.*)

DÍAZ.—(*En la puerta, dudando de quién de los dos caballeros es el dueño de la casa.*) ¿El profesor Higuera?

HIGUERA.—Soy yo. ¿A qué se debe su visita, distinguido caballero?

DÍAZ.—Buenos días, jefe. Vengo por un asunto bastante serio.

HIGUERA.—(*Señalándole una silla.*) Siéntese. Está en su casa.

DÍAZ.—Gracias, jefe. (*Se sienta con alguna vacilación.*)

HIGUERA.—(*A PÉREZ.*) Se ha criado en Montalbán. La madre debió ser de El Paraíso. (*DÍAZ abre la boca atónito*) (*A DÍAZ*) Usted dirá qué es lo que quiere.

DÍAZ.—Pues quiero a mi hija.

HIGUERA.—Muy natural en un padre. Me da gusto saber que el sentido de la familia sigue intacto en usted. Pues nada, no se mortifique. En unos minutos su hija estará aquí y se la podrá llevar con usted.

DÍAZ.—(*Como asustado.*) ¿Qué es lo que usted está diciendo?

HIGUERA.—Que se la lleve. No querrá usted que se quede aquí, supongo.

DÍAZ.—No, panita, vea, sea usted razonable. No se me ponga así, vale. Cuentas claras conservan amistades, ¿verdad? La chica me pertenecía a mí hasta que usted la secuestró. ¿Qué gano yo con eso?

HIGUERA.—De acuerdo, aclaremos las cosas. Su hija tuvo la osadía de presentarse en mi casa con la pretensión de que yo le enseñe a hablar correctamente para que pueda conseguir otro trabajo. Este caballero (*Señalando a PÉREZ .*) y mi ama de llaves son testigos de todo. (*Gritándole.*) ¿A qué viene usted ahora aquí? Usted la ha mandado a propósito para chantajearme; pero le va a salir mal tanta viveza.

DÍAZ.—No, señor, las cosas no son como usted las ve...

HIGUERA.—Tranquilo, que yo no veo nada. La Policía se encargará de aclarar el asunto. Esto ha sido un plan para sacarme dinero con amenazas. Voy a llamar a policía de Baruta. *(Va resuelto hacia el teléfono y descuelga el aparato)*.

DÍAZ.—Pero, señor, si yo no le he pedido ni un medio partido por la mitad. Yo soy una persona que se gana la vida honradamente. Jefecito, *(A PÉREZ)* usted es testigo: ¿yo dije algo de plata?

HIGUERA.—*(Volviendo a colgar el auricular)* A ver; pues: ¿a qué ha venido usted?

DÍAZ.—Usted sabe. Yo no vine a amenazar, ni a exigir, ni a pedir, ni a robar. Se lo dejo a su voluntad. Lo que su corazón me quiera dar.

HIGUERA.—A ver, dígame cómo se enteró de que la chica estaba aquí.

DÍAZ.—Bien sencillo. Mi hija agarró un taxi y le dijo al vendedor de tostones que la acompañara. Como usted sabe, esta ciudad es bien pequeña y bueno, resulta que ese chamito es el hijo de su chofer, y cuando supo que Elaiza se quedaba, le avisaron para que buscara la cajita con las poquitas cosas que tiene mi hijita. Yo me lo encontré, por casualidad, en una tasquita que está por ahí cerca de la casa

HIGUERA.—En una tasca, claro.

DÍAZ.—La tasquita es el club del pobre, catire.

PÉREZ.—Déjele terminar con la historia, amigo Enrique.

DÍAZ.—Pues bien: llamé al chico y me lo contó todo. Comprenderá usted mi dignidad y mi deber de padre. Le dije al chico: "Tráeme las cosas de Elaiza".

HIGUERA.—¿Por qué no fue usted mismo por ellas?

DÍAZ.—¡Anda!... ¿Usted cree que me las hubiesen dado? Aparte, yo ni siquiera sé dónde las guarda Elaiza. Tengo mucho trabajo como para estar pendiente de eso. Lo

importante es que, a pesar de que le tuve que pagar trescientos bolos al chamo, aquí les traje las cosas de mi hija para que vean lo servicial que puedo ser.

HIGUERA.—¿Qué hay dentro de la caja?

DÍAZ.—Pues una guitarra vieja, cinco postales ilustradas, un medallón de la virgencita, una estampita del divino niño y una jaula con un pájaro más muerto que vivo. No hay ropa porque avisaron que ella no la necesitaría. ¿Qué es lo que yo debo pensar de esto, catire? Póngase usted en mis zapatos, como si usted fuera el padre.

HIGUERA.—¿De modo que ha venido usted para proteger la dignidad de su hija?

DÍAZ.—(*Inclinando afirmativamente la cabeza y aliviado al verse tan bien comprendido*) Justo, justo, usted lo ha dicho.

HIGUERA.—Pero dígame: ¿por qué ha traído usted su equipaje, si piensa llevársela?

DÍAZ.—Pero ¿he dicho yo que voy a llevármela? Ni he pensado en eso.

HIGUERA.—Se la va usted a llevar ahora mismo, y de cabeza. Acabemos de una vez. (*Va hacia el botón del timbre y lo oprime*).

DÍAZ.—Catire, no tomes las vainas así. Hágase cargo de ella si usted así quiere. No soy yo hombre para ser obstáculo a que mi hija haga carrera. ¡Dios me libre! (*La SEÑORITA JULIA viene a tomar órdenes*).

HIGUERA.—Mire, señora: aquí está el padre de Elaiza, que viene a llevársela. Entréguele a la chica y acompáñelos hasta la puerta. (*Va hacia el piano, como quien considera terminado el asunto*).

DÍAZ.—No, ya va, catire, usted no me está entendiendo bien o se está haciendo el gafo.

SEÑORITA JULIA.—¿Pero cómo así que debo entregarle a la chica ahora si justamente acabo de quemar sus ropas?

DÍAZ.—No, no, no. No me la puede entregar como Chuito la trajo al mundo, qué va. Así no me la llevo.

HIGUERA.—Mire, señor. Usted ha venido aquí diciendo que quería a su hija. Llévesela, pues. Y si no tiene ropas, cómpreselas, y asunto resuelto.

DÍAZ.—(*Desesperado*) ¿Dónde está la ropa con la que entró? ¿La he quemado yo o la ha quemado la señora aquí presente?

SEÑORITA JULIA.—La señorita aquí presente es el ama de llaves del señor Enrique. Si necesita que la niña esté vestida para llevársela, no se mortifique porque ya he mandado comprar ropa nueva para su hija. En cuanto llegue, podrá usted llevársela a su casa.

HIGUERA.—Si gusta, puede esperar en la cocina. Señorita Julia, ofrézcale las cervezas que el señor desee. (*DÍAZ, muy contrariado, se dirige a la puerta. Vacila; luego, en tono de confianza, se vuelve hacia HIGUERA.*)

DÍAZ.—Mire, catire, yo le voy a hablar a usted claro y raspao: usted y yo somos hombres de mundo, así que hablemos como es debido, de hombre a hombre.

HIGUERA.—Muy bien. Señorita Julia, vea por qué Elaiza ha demorado tanto.

SEÑORITA JULIA.—Sí, señor. (*Sale digna y majestuosamente.*)

PÉREZ.—Tiene usted la palabra, señor Díaz.

DÍAZ.—Gracias, catire. (*Dirigiéndose a HIGUERA, que se retira a sentarse en el taburete del piano*) La verdad es que desde el primer momento en que lo vi, me pareció un tipo serio, simpático, inteligente... Y yo la verdad es que no soy tan bruto y tirano como parezco, y por eso estoy de acuerdo en que llegemos a un acuerdo en el que gane usted y gane yo. Mi vida no ha sido fácil, de pana; he estado pendiente de mis chamos desde jovencito. Como ya vio por sus propios ojos, Elaiza es bonita, está medio chévere y tal; pero, por desgracia, como hija no vale nada. Y esto no es

algo que me avergüence, pero para nada. Lo único que yo reclamo son mis derechos como padre y se me reconozcan todos esos años que malgasté en criarla. Usted es demasiado caballero como para permitir que se la dé en bandeja de plata, ¿sí ve? Y, como siempre, con mi dignidad por delante, le planteo la siguiente pregunta: ¿Qué es para usted un chequecito por cien palos? Y para mí, ¿qué es Elaiza? (*Vuelve a su silla y se sienta como un juez que ha pronunciado un fallo*).

PÉREZ.—Debe usted saber, Díaz, que las intenciones del señor Higuera son absolutamente honestas.

DÍAZ.—Naturalmente; si no lo viera yo así, pediría por lo menos doscientos palos por la muchacha, mi general.

HIGUERA.—(*Indignado*) ¿Quiere usted decir con eso, perro miserable, que vendería a su hija por doscientos millones?

DÍAZ.—Por complacer a una persona tan distinguida como usted, soy capaz de venderla por menos, de panita y todo que sí.

PÉREZ.—Pero, hombre, que descomposición social tan grande. Que falta de moralidad.

DÍAZ.—¡Ay, mi general! No todos nacemos con las mismas oportunidades. Tampoco tendría usted moralidad si fuese tan pobre como yo. Y no es que yo tenga malas intenciones; pero vamos a ver: si a Elaiza se ha sacado la lotería, ¿no es justo que tenga yo un pequeño beneficio?

HIGUERA.—(*Confundido*) No sé qué hacer, amigo Pérez. Es indudable que, desde el punto de vista de la moral, es un crimen darle a este hombre un bolívar. Pero, por otro lado, tampoco se puede negar que su petición esconde cierta justicia en su interior.

DÍAZ.—Diga que sí, catire. Tenga usted en cuenta lo que es un padre. Díganme, ¿qué soy yo? Un pobre que no tiene la culpa de ser pobre. Esto supone un conflicto

continuo con la moralidad de la clase media. Si hay algo en que disfrutar y yo trato de disfrutarlo, todos me quieren negar el derecho a ello. Pero mis necesidades son tan grandes como las de cualquier otra persona de esta ciudad, necesito comer tanto como ustedes y beber aún algo más. Necesito diversiones, porque soy un hombre pensante. A mí también me hace falta expandirme, tener un trabajo mejor, ir a bailar de vez en cuando, ver una obra de teatro con mi pareja. Pero me exigen lo mismo que a los otros y no me dan nada. ¿Y cuál es la moralidad de la clase pudiente? Escudarse en esta moralidad para negármelo todo, para no darme nada. Por eso les suplico a ustedes que no hagan los mismo que todo el mundo. No le quiten a un padre el fruto de su trabajo, amparándose en hipócritas principios de moralidad. Ustedes no saben lo difícil que es criar a una hija en mi condición, darle de comer casi a diario, pagarle los estudios, vestirla desde la cuna hasta que ya se puede ella ganar la vida. Y Elaizita no es la única, tengo cinco hijos más, todos con diferentes mujeres, claro está, y ya viene otro en camino. Pero decidan ustedes. Cincuenta mil bolívares no es mucho para ustedes, así que lo dejo a su criterio.

HIGUERA.—(*Levantándose y acercándose a PÉREZ*) Pérez, si nos empeñáramos en darle lecciones a este hombre durante tres meses, podría ocupar un sitio en la Asamblea o distinguirse como orador motivacional.

PÉREZ.—¿Qué opina usted, amigo Díaz?

DÍAZ.—¡Ustedes dirán! He oído muchos discursos parlamentarios y muchos sermones. Ya lo dije: soy un hombre pensante y me gustan los discursos sobre la política, la religión y las reformas sociales, así como cualquier otra diversión y uno que otro vicio; pero no vale la pena de que yo me moleste en hacer un papel activo. La vida es corta y hay que aprovecharla.

HIGUERA.—Creo que se le puede dar el cheque para terminar con esto. (*Mirando a PÉREZ y sacando la cartera*).

PÉREZ.—Ojalá que lo use para lo que debe.

DÍAZ.—Por supuesto que no, faltaba más. Yo no soy de ese tipo, no señor. No tenga el más pequeño cuidado: no lo guardaré y no lo economizaré, yo sé que ahorrar no es una opción. Lo invertiré y pagaré deudas. El lunes próximo no quedará ni un bolívar en mi poder, y cuando me despierte por la mañana y deba ir al trabajo, será como si nunca hubiese tenido ese cheque. Quizás hasta lo use para darme placeres, para salir por ahí el domingo con la jeva. Pero no se preocupe que su dinero está en buenas manos.

HIGUERA.—Me ha convencido. Tanto, que en vez de cien mil le voy a dar doscientos mil. (*Empieza a llenar otro cheque*).

DÍAZ.—Por Dios, jefe, no. En serio. Mi jeva no tendría el alma de espalillarse en un día doscientos palos, y tal vez yo tampoco. Es mucho dinero. Una suma así, ya le inspira a uno ideas formales, ideas de ahorro, de no gastar, y entonces, ¡adiós a la vida, adiós alegrías, adiós felicidad! Nada de eso, me da usted lo que he pedido; ni un bolívar más, ni un bolívar menos.

HIGUERA.—De acuerdo, no vamos a pelear por eso. Cuénteme, entonces: ¿por qué no se casa con su compañera?

DÍAZ.—¡Ah! Vaya y pregúntele a ella. Por mí, no habría inconveniente. No estamos más que amontonados, como quien dice. Los míos, los suyos y el nuestro. Y de ahí vienen todos mis sufrimientos. No tengo autoridad sobre ella. Tengo que mantenerla, tengo que vestirla, tengo que llevarla a diversiones y ser su esclavo, todo porque no soy su marido legal. Ella lo sabe. Las mujeres en este país no son pendejas. Así es que ni a tiros se casa conmigo. ¡Así uno le diga “te quiero, morena”, esa mujer no hace nada!... Usted, catire, hágame caso que más sabe el diablo por viejo que por diablo: cácese con Elaiza mientras es joven y no cae en la cuenta. Ella no tiene malicia. Si no lo hace, luego se arrepentirá. Se va a acordar de mí. Yo he visto muchas cosas...

HIGUERA.—Pérez, si seguimos escuchando a ese hombre, va a acabar con todas nuestras convicciones. (A DÍAZ) ¿Cien mil ha dicho usted?

DÍAZ.—Ni más ni menos. Yo no tengo más que una palabra.

HIGUERA.—¿Está usted seguro de que no aceptaría doscientos mil?

DÍAZ.—Ahora, no. Más tarde, ¡quién sabe! Déjelo por ahí y cualquier cosa yo lo busco luego, mi don.

HIGUERA.—(*Entregándole un cheque*) Pues aquí tiene.

DÍAZ.—Muchísimas gracias. Que les vaya bonito, señores. (*Se precipita hacia la puerta, ansioso de escaparse con su dinero. Al abrir tropieza con una señorita japonesa muy linda que viste un kimono. Detrás de ella viene la SEÑORITA JULIA. Él se aparta respetuosamente y murmura excusas*). Disculpe.

ELAIZA.—¡Mardita sea y usté que ‘ta haciendo aquí!

HIGUERA.—¿Es posible?

PÉREZ.—¡Elaiza!

DÍAZ.—¿Qué es esto?

HIGUERA.—¡Hola!

ELAIZA.—Estoy hecha un desastre, ¿verdad? Parezco un maniquí travesti.

HIGUERA.—¿Un maniquí travesti? No, no, Elaiza, en verdad...

SEÑORITA JULIA.—Señor Enrique, cuidado, no diga cosas que le suban los humos a la chica.

HIGUERA.—(*Concienzudo*) Tiene usted razón, señorita Julia. (A ELAIZA) Elaiza, en verdad pareces sacada del circo de los Valentinos.

ELAIZA.—Ay, yo lo sé mi don. Pero ejtoy segura de que si me pongo mi sombrerito me vería muchísimo mejor. (*Recoge su sombrero, se lo pone y atraviesa la habitación con aire de presunción*) ¿Ven? Que se aparten las misses Venezuelas que llegó la yo. ¡Aaaaaayyy! (*Comienza a reír*).

PÉREZ.—¡La moda de Elaiza!

HIGUERA.—Y el caso es que no le sienta mal.

DÍAZ.—(*Con orgullo paterno*) Está preciosa la condenada. De tal palo, tal astilla, yo siempre lo he dicho. Parece mentira lo que hace un baño.

ELAIZA.—Es fácil tener limpieza así. A pesar de que Ruperta me quería salcochar descubrí que uno puede tener agua caliente y fría a discreción, y tuallas peluditas como el gato que estaba en la esquina donde vivía yo, y cepillos de todos los tamaños, y esponjas, y perfumitos con esprais, y jabón líquido, que echa espuma como si fuera birra. Ahora comprendo cómo las señoras ricas van tan limpias. Para ellas, el lavarse es un placer. Así la vida es un jamón. Ya verían si tuvieran que lavarse como hacía una.

HIGUERA.—Me alegro que te haya gustado el cuarto de baño.

ELAIZA.—Pues, en realidad, no m'ha gustao del todo. Tiene sus cosas, tiene sus cosas.

HIGUERA.—Pues, ¿por qué?

ELAIZA.—Pues porque a mí no me parece decente eso. Menos mal que lo he tapado con una tualla que estaba así estendida en el piso.

HIGUERA.—(*Volviéndose hacia la SEÑORITA JULIA*) Pero, ¿a qué se refiere?

SEÑORITA JULIA.—(*Sonriendo*) Al espejo. Lo ocultó con la alfombra.

HIGUERA.—¡Vamos! Oiga, Díaz: a esta niña la ha criado con ideas que sobrepasan el límite de la ridiculez.

DÍAZ.—¿Yo?! Si no la he criado de ningún modo. De cuando en cuando, alguno que otro correazo y tal, pero hasta ahí. A mí no me echen la culpa de nada. Ella es como Dios la hizo... Y bueno, como su madre que le faltaba un tornillito. Ahora le diré: la falta de costumbre es la causa. Pero ya verá usted qué pronto se acostumbra a todo.

ELAIZA.—No diga usted eso. Yo no quiero acostumbrarme a na... Yo soy una chica honrá...

HIGUERA.—Elaiza, si vuelves a decir que eres una chica honrada, tu padre te va a llevar a su casa.

ELAIZA.—Sí, me paece. ¡Qué poco lo conoce usted! Yo sé pa' lo que ha venío él, ¡ay! como si lo fuese visto clarito así hablando con usted en este mismítico lugar... Es que lo conozco como si lo fuese parío..., Ese solo vino a ve' si le sacaba rial y a ve' cuánto más podía sacale pa la próxima quincena. Si usted l'ha dao algo, ¡Aaaay, que mi Chuito me lo ampare y me lo favorezca! Porque este seño' que dice ser mi padre lo va a arruina'...

DÍAZ.—¡Elaiza, por favor! Que van a decir estos señores tan respetables de ti si sigues expresándote así de tu padre.

ELAIZA.—¡Miau! (*Empieza a gruñirle*).

PÉREZ.—(*Temiendo algún exceso, se interpone entre ambos.*) Vamos, Elaiza, es su padre. (*ELAIZA le saca la lengua a DÍAZ*).

DÍAZ.—Oye, tú, deja de faltarme el respeto que conmigo te va a salir mal. Y que no sepa yo que te portaste mal con mis amigos, ¿eh?, porque entonces ahí sí vas a saber quién soy yo.

HIGUERA.—Bien, bien; ¿tiene usted algún otro consejo que darle a su hija?

DÍAZ.—Yo, nada. Allá ella. Usted verá cómo se las maneja. Ahora, si quiere usted hacerme caso, cuando está la vea reacia a colaborarle, tome medidas sencillas y prácticas (*hace con la mano el ademán de azotar*). Y no digo más, señores; que les vaya bien (*Se retira*).

HIGUERA.—¡Eh! Oiga. Puede usted venir con regularidad a visitar a su hija. Es natural. Mi hermano es sacerdote y puede ayudarle a educarla.

DÍAZ.—(*Evasivamente*) Sí, sí, caballero; vendré con mucho gusto. No muy pronto, porque tengo un trabajo en el interior del país, pero vendré un día de estos, Dios mediante. Adiós, señores; adiós, señora. (*Sale, acompañado de la SEÑORITA JULIA.*)

ELAIZA.—Suej embuste de ese viejo; no se fíen ustedes de él. Cuando escuchó lo del sacerdocio, se fue espantao. Ese no va a veni' tan pronto.

HIGUERA.—A mí no me hace falta. ¿Y a ti?

ELAIZA.—Pss... a mí menos que a usted. ¡Ojalá no vuelva a aparece'! Se puede ahoga' con su vómito si le da la gana.

PÉREZ.—Pero es su padre, Elaiza; no debe usted hablar así de él.

ELAIZA.—Bueno, mi don; me callaré si le molesto. Lo que quisiera yo ahoritica, ya que me dijeron que podría tomar un tasi cuando se me antojase y salir con el chofers y todas esas cosas sifris y pipirisnais, es salir ahora mismo y darme una vueltecita por ahí para que me vean mis antiguas ex compañeras y se mueran de la envidia. ¡Aaaayyy! Es que no les vo' a deci' ni las vocales y se van a termina comiendo la pintura e' bamba de la rabia que agarrarán.

PÉREZ.—Creo que sería mejor lucirte delante de ellas cuando tengas un traje hecho a tu medida.

HIGUERA.—Y, además, no hace falta que cortes tus relaciones con tus antiguas amistades.

ELAIZA.—¡Qué amistades ni qué ocho cuartos! Yo no me trato con esas mujercuelas. Bastantes veces me han mirao de arriba abajo cuando les jue bien. Ahora me toca a mí, nojombre. De todos modos, si van a traerme un traje elegante para ir a la calle, esperaré. ¡Con lo que me gustan a mí los vestidos bonitos y desde que era una pioja desiaba tene' uno! Ay, por cierto, la Ruperta me ha dicho que tendré para dormir prendas diferentes de las del día, muy elegantes también. Pero eso me parece muy tonto. Una no debe anda' por ahí despilfarrando los riales. En primer lugar, de noche no se pueden lucir las prendas, y luego, cuando hace frío, una no va por ahí esibiendose. Una lo que quiere es ponese suéteres y medias y esas cosas.

SEÑORITA JULIA.—(*Volviendo*) Elaiza, ya han traído la ropa: ¿quiere venir a probársela o se la llevo a su habitación?

ELAIZA.—¡Aaaayyyy!... (Se precipita afuera gritando muy emocionada.)

SEÑORITA JULIA.—(*Siguiéndola*) Pero, muchacha, no corra así (*Sale, cerrando la puerta*).

HIGUERA.—Pérez ¿en qué lío nos hemos metido?

PÉREZ.—(*Con resignación*) No lo sé, amigo Enrique, no lo sé.

TELÓN.

### ACTO TERCERO

*Hoy es el día en que se queda en casa la SRA. DE HIGUERA, la madre del conocido profesor de fonética. Todavía no ha llegado nadie. El salón, a la izquierda del espectador está un escritorio muy ordenado con su respectiva silla. En medio de la pieza hay un soberbio sofá de color rosa viejo y vinotinto acompañado con dos poltronas individuales del mismo color. Al fondo, se aprecian las paredes de la casa se encuentran tapizadas y decoradas con unas delicadas cortinas. En el suelo hay una mullida alfombra de lana. En las paredes se ven algunos cuadros de los mejores autores modernos. La SEÑORA HIGUERA, vestida con colores pasteles, pero elegantemente, se encuentra sentada en su cómodo sillón, leyendo. Son entre las cinco y las seis de la tarde. La puerta se abre estrepitosamente y entra ENRIQUE HIGUERA.*

SEÑORA HIGUERA.—¡Enrique! ¿Eres tú? ¡Pero bueno, hijo! Me habías prometido no venir, porque espero una visita.

HIGUERA.—(*Se acerca para besarla*) Pero, bueno, mamá, cualquiera diría que te estorbo.

SEÑORA HIGUERA.—No exageres. Tú sabes bien por qué lo digo. Como eres tan particular, espantas a mis visitas, y por eso prefiero que cuando tengo invitados no estés tú.

HIGUERA.—(*Besándola.*) Seré bueno, mamá; no espantaré a nadie. No te creas; he venido con un fin particular y sé que te va a gustar.

SEÑORA HIGUERA.—Mira, Enrique: déjate de bromas. Ya sabes que ante todo quiero mi tranquilidad y no es por nada pero tú sueles perturbarla un poco

---

SEÑORA DE ESTÉVEZ.—¿Cómo está usted? (*Se dan la mano.*)

HIGUERA.—Bien, ¿y usted? (*Da la mano también a la hija*) Señorita.

CLARA.—Hemos oído hablar mucho de usted; pero, hasta ahora, no habíamos tenido el gusto de conocerlo.

HIGUERA.—El gusto es mío. (*Mirándola de repente con sorpresa*) Pero me parece que nos hemos visto ya en alguna parte. Conozco su voz, no hay duda. En fin, no importa; tomen asiento.

SEÑORA HIGUERA.—Mi hijo Enrique es un poco tosco. No se lo tomen en cuenta.

CLARA.—Yo no hago caso. Me gustan los hombres con personalidad. (*Se ríe y se sienta en el sillón.*)

SEÑORA DE ESTÉVEZ.—(*Un poco confusa*) ¡Qué cosas tienes, hija! (*Se sienta en el sofá junto con LA SEÑORA HIGUERA. HIGUERA se aparta para fumar un cigarro.*)

AMA DE LLAVES.—¡El Coronel Pérez! (*Se va.*)

PÉREZ.—(*A la SEÑORA HIGUERA.*) ¿Cómo está usted, señora Higuera?

SEÑORA HIGUERA.—Que gusto verlo, coronel. Estas señoras, amigas mías, son la señora y la señorita de Estévez. (*Saludos mutuos. PÉREZ se sienta en una de las sillas del recibidor.*)

PÉREZ.—¿Le ha contado Enrique lo que tramamos?

ENRIQUE HIGUERA.—(*Inclinándose hacia él, y en voz baja*) Shhh, no, porque llegaron ellas y no le pude decir.

SEÑORA HIGUERA.—Pero, Enrique, mira lo que dices.

---

SEÑORA ESTÉVEZ.—(*Semilevantándose*) Si es que estorbamos...

SEÑORA HIGUERA.—(*Levantándose y haciéndola sentarse otra vez*) ¡Por Dios; no faltaba más! Precisamente estaba esperándolas. Quiero presentarles a una amiga.

HIGUERA.—(*De repente, convencido*) Sí, sí, es verdad. Para mi experimento hace falta que haya una reunión.

AMA DE LLAVES.—¡Freddy de Estévez! (*Se retira*).

HIGUERA.—(*Casi en voz alta*) ¡Otro Estévez, vaya!

FREDDY.—¿Cómo está usted, señora?

SEÑORA HIGUERA.—Bien, ¿y usted? (*Presenta a los demás*) El coronel Pérez.

FREDDY.—(*Inclinándose*) Mucho gusto.

SEÑORA HIGUERA.—Mi hijo, Enrique.

FREDDY.—(*Inclinándose*) Mucho gusto.

HIGUERA.—(*Mirándole como si fuese un ser inferior*) Juraría que esta no es la primera vez que nos vemos.

FREDDY.—No recuerdo.

HIGUERA.—Bueno, no importa; tome asiento. (*Da la mano a FREDDY y casi le hace caer de un empujón sobre el sofá. Luego da la vuelta y se sienta en el otro extremo del sofá, al lado de la SEÑORA DE ESTÉVEZ*) Ahora digo yo: ¿de qué vamos a hablar hasta que venga Elaiza?

CLARA.—Conmigo no cuente, pues no me cuido de lo que pueda decir. (*Mirando a HIGUERA a ver si le hace impresión.*) ¡Ah, si las personas fueran francas y dijeran lo que realmente piensan!

---

HIGUERA.—¡Ni Dios lo quiera!

SEÑORA DE ESTÉVEZ.—(*Terciando en el asunto para ayudar a su hija*) ¿Por qué?

HIGUERA.—Lo que creen que debieran pensar, ya es bastante malo de por sí; pero lo que realmente piensan es aún peor. ¿Cree usted que sería agradable oír, por ejemplo, lo que yo realmente pienso? (*A la audiencia*) ¿O acaso le importa lo que aquel señor de allá piensa? ¿O le importa si quiera lo que de verdad piensan los dirigentes políticos?

CLARA.—(*Riéndose.*) ¿Siempre es así de cínico?

HIGUERA.—¡Cínico! ¡No me he comportado de forma cínica! ¡Lo único que digo es que no sería agradable escuchar lo que los demás realmente piensan!

SEÑORA DE ESTÉVEZ.—Creo que usted exagera.

HIGUERA.—No se haga la ciega y bondadosa, señora; todos, el que tiene más y el que menos tiene, somos unos salvajes. Nosotros creemos ser hombres civilizados y cultos, entender de poesía y filosofía, arte y ciencia, etcétera; pero la mayoría no sabemos ni la primera palabra de ello. (*A CLARA*) Vamos a ver: ¿qué sabe usted de poesía? (*A la SEÑORA DE ESTÉVEZ*) ¿Qué sabe usted de ciencia? (*Señalando a FREDDY*) ¿Qué sabe ese joven de arte, de ciencia, de lo que sea? ¿Qué creen ustedes que yo sé de filosofía?

SEÑORA HIGUERA.—Pues al parecer tampoco sabes de cortesía y sobre cómo tratar a los invitados, Enrique.

AMA DE LLAVES.—¡La señorita Elaiza Díaz! (*Se retira. ELAIZA, deliciosamente trajeada, produce al entrar tal impresión de hermosura y distinción, que todos se levantan como cohibidos. Es un contraste enorme con la vendedora estrafalaria de*

---

*antes. Guiada por la mirada de HIGUERA, se acerca a la señora de la casa, con gracia estudiada.)*

ELAIZA.—(*Con corrección pedantesca y hermosa cadencia de voz*) ¿Cómo está usted, señora? Su hijo me dijo que usted no tendría problema en recibirme; así es que me he permitido...

SEÑORA HIGUERA.—(*Cordial.*) Tengo una verdadera satisfacción en conocerla.

PÉREZ.—¿Cómo está usted, Elaiza?

ELAIZA.—Bien, ¿y usted, coronel?

PÉREZ.—Bien, gracias.

SEÑORA HIGUERA.—(*Presentando.*) Ella es la señora de Estévez, una gran amiga mía de la universidad. Su hija Clara... Su hijo Freddy. (*Saludos mutuos. CLARA se sienta cerca de ELAIZA y la mira con atención suma desde los pies a la cabeza. FREDDY, después de rondar solícito a ELAIZA, se sienta con aire de suficiencia en una silla.*)

SEÑORA HIGUERA.—(*Se escucha un trueno a lo lejos.*) Parece que el tiempo va a cambiar. No me extrañaría que comience a llover pronto.

SEÑORA DE ESTÉVEZ.—Yo no creo que llueva. El cielo está muy limpio de nubes. Y es una lástima, porque convendría un poco de lluvia. Con estos calorones, siento que me sofoco. Hay que ver cuánta gente se enferma a causa de estos cambios climáticos. Pues hace poco hacía frío y ahora hace un calor infernal. Es por este tipo de cosas que la gente se sigue enfermando de gripes.

ELAIZA.—(*Sombría.*) Una tía mía se murió de la gripe. Por lo menos, así dijeron.

SEÑORA ESTÉVEZ.—(*Moviendo la cabeza y chascando la lengua en son de*

*lástima*) ¿Es cierto? ¡Pobrecita...

ELAIZA.—(*Con pronunciación muy pura y cadencia armoniosa.*) Sí, así dijeron; pero ¡jum! Eso me parece un mentirita blanca de mis padres. Para mí que cuando la estaban cuidando a la pobre, los médicos metieron la pata hasta el fondo...

SEÑORA ESTÉVEZ.—(*Con extrañeza.*) No comprendo...

ELAIZA DÍAZ.— Mi tía, que en paz descansa, era mal de fábrica. Siempre se la pasaba enferma: se embarazó más de una vez y todos los perdió, una pulmonía, el cólico, qué sé yo. Mi padre siempre decía: "Rama que nace torcía..." Cuando le dio cólico, parecía que ya había estirado la pata; pero mi padre le acercó una botella de anís, y al momento ella volvió en sí, y pidió más, y más, y si hubieran dejado la botella ahí, hubiera muerto de otra cosa.

SEÑORA DE ESTÉVEZ.—(*Espantada.*) ¡Ave María Purísima!

ELAIZA DÍAZ.— Ay, sin pecado concebido. Pues así es, a esa mujer nada la mataba, pero con esa gripe ahí quedó.

SEÑORA DE ESTÉVEZ.—¿¡Ahí quedó!?! No entiendo nada.

ELAIZA.—Luego dieron la herencia. A mí me tocaba su collar de oro, y nunca apareció.

SEÑORA DE ESTÉVEZ.—(*Horrorizada.*) Pero, ¿cree usted que mataron a su pobre tía?

ELAIZA.—¿Que si lo creo? ¡Cuando le digo que los que vivían con ella la hubiesen despachado para el otro mundo por una simple cadenita de oro, pues, es que no era más que una joya preciosa.

SEÑORA DE ESTÉVEZ.—De todos modos, lo que no me parece bien es que su

---

padre le haya dado anís. ¡Por Dios, a una mujer gravemente enferma, eso era matarla!

ELAIZA.—No lo crea. A ella bien le gustaba... más que la teta de su madre.

SEÑORA DE ESTÉVEZ.—Pero ¿y su padre bebía?

ELAIZA.—¡Ay, mamá, que si bebía! ¿Eso es un chiste? Agarraba con cada raaaaasca que Dios tiritaba.

SEÑORA DE ESTÉVEZ.—¡Qué cosa más terrible para usted!

ELAIZA.—¡Sí, todo fue muy terrible! Eso era un pan de Dios, una belleza. Le daba porque todito el mundo estuviese contento. A los chicos nos daba los cuartos que le habían quedado. Con mi padre era melosa y lo ayudaba en todito. Tanto es así, que cuando ella lo veía de mal humor, le daba un palito de anís y le decía: "Anda, hombre, vete a tomar unas copas a ver si te cambia ese humor". ¡Cuánta felicidad habría en los hogares si todas las señoras siguiesen ese método y trataran de emborrachar a sus maridos! (A *FREDDY*, que lucha desesperadamente por no soltar carcajadas estrepitosas) ¿Qué le pasa a usted, joven? Parece que me está usted vacilando.

FREDDY.—Había oído decir que ahora los jóvenes usan el lenguaje de las clases populares como diversión. Ahora, no creí que una dama tan elegante como usted lo pudiese imitar tan perfectamente. ¡Qué bien lo hace usted!

ELAIZA.—Si lo hago tan bien, no sé de qué se ríe tanto. (A *HIGUERA*) ¿He dicho algo malo?

SEÑORA HIGUERA.—(Interviniendo.) No, para nada, hija mía; has estado muy bien.

ELAIZA.—Ay, muchísimas gracias por el piropo, señora (*Expansiva.*) Lo que digo

yo siempre es...

HIGUERA.—(*Mirando el reloj y levantándose*) ¡Ejem!

ELAIZA.—(*Mirándole de repente y comprendiendo la indicación*) Pero, ¿en qué estoy pensando? Señores, sería un placer seguir en tan agradable compañía; pero no tengo más remedio que despedirme. (*Va hacia SEÑORA HIGUERA y luego a los demás*) Mucho gusto... Reconózcame como a una verdadera amiga.

SEÑORA HIGUERA.—Ya sabes que esta es tu casa. Cuando quieras, puedes venir a visitarme.

ELAIZA.—Gracias, señora. Adiós, coronel Pérez.

PÉREZ.—Adiós, Elaiza. (*Se dan la mano*).

ELAIZA.—(*Inclinándose hacia los demás*) Adiós, señoras, señores.

FREDDY.—(*Abriéndole la puerta*) Si se va caminando por el parque, Elaiza, permítame acompañarla.

ELAIZA.—¡Na' que ver! ¡Nipis! (*Sensación*) Yo voy a agarrar un taxi. (*Sale. PÉREZ, estupefacto, se sienta. FREDDY sigue a ELAIZA con la vista*).

SEÑORA DE ESTÉVEZ.—(*Escandalizada*) Señores, digan lo que quieran, estos modales de ahora no me gustan, no me gustan.

CLARA.—(*Sentándose bruscamente en el sofá*) Pero, mamá, ¡qué cosas tienes! Van a creer que nunca nos tratamos con la gente bien si te muestras tan anticuada.

SEÑORA DE ESTÉVEZ.—Yo seré muy anticuada, hija; pero espero que tú no uses ese lenguaje. ¡Qué barbaridad! ¡Jesús! Concedo que las jóvenes de hoy no sean tan mojigatas como lo hemos sido las de mi tiempo; pero esto ya pasa de la raya. ¿No le

parece, señor Pérez?

PERÉZ.—A mí no me pregunte, señora. He estado fuera de mi país muchos años, y todo esto ha cambiado mucho. Hasta el punto de que, a veces, estando en una reunión, me pregunto si estoy entre personas bien educadas o en un cuerpo de guardia.

CLARA.—Todo es acostumbrarse. Yo creo que no hay nada chocante en ese modo de hablar... Es tan expresivo, tan pintoresco... Por mi parte, me encanta.

SEÑORA DE ESTÉVEZ.—(*Levantándose*) Vaya, yo creo que ya es tiempo de que nos despidamos de estos señores. (*HIGUERA y PÉREZ se levantan*).

CLARA.—(*Levantándose*) Es verdad; todavía tenemos que hacer tres visitas más. (*A SEÑORA HIGUERA*) Señora, muchas gracias por la invitación. (*A HIGUERA y PÉREZ*) Señores, ha sido un verdadero placer.

HIGUERA.—(*Acompañándola hasta la puerta, con sonrisa socarrona*) Adiós, señorita. No lo dude usted: aquel lenguaje es lo más "chic" y lo más "trendy" que se usa ahora. Usted no haga caso. Úselo con todas sus amistades y tendrá un éxito seguro: la bateará de home run.

CLARA.—(*Sonriendo*) Lo sé de sobra. Yo tengo mucha perspicacia, mucha astucia. Además soy como un rompeolas, siempre supero los obstáculos.

HIGUERA.—Y que lo diga.

CLARA.— Ay, no, la gente vieja y sus manías... Hay que estar actualizados con la época, ¡carajo!

SEÑORA DE ESTÉVEZ.—(*Sumamente abochornada*) ¡Por Dios, hija!

CLARA.—¡Ja, ja, ja! (*Sale radiante, convencida de estar a la última, y se la oye*

*cómo se aleja lanzando carcajadas y voces escandalosas.)*

FREDDY.—*(Se acerca a la señora HIGUERA para despedirse)* Señora, muchas gracias por todo.

SEÑORA HIGUERA.—Ya sabe usted, Freddy, que tengo mucho gusto en verle por aquí. Y esa señorita, ¿qué tal le ha parecido?

FREDDY.—A mí, encantadora, graciosísima, y súper ocurrente .

SEÑORA HIGUERA.—Bien, bien, joven. Ya sabe usted el día que doy las lecciones. Cuando usted guste...

FREDDY.—Un millón de gracias, señora. No faltaré. Adiós. *(Saliendo)* Mamá, vamos ya; Clara ya detuvo un taxi.

SEÑORA HIGUERA.—Adiós, Freddy.

HIGUERA.—Hasta pronto.

SEÑORA DE ESTÉVEZ.—Señores, he tenido tanto gusto. Clara me está esperando. ¡Qué loca es! Ustedes perdonen.

SEÑORA HIGUERA.—No hagas caso, amiga. La juventud de hoy, ya se sabe, no es como la de nuestro tiempo.

SEÑORA DE ESTÉVEZ.—Ya lo sé. Pero, vamos, yo no puedo acostumbrarme a ese modo de ser. Clara siempre hace lo que quiere... *(Se la oye continuar hablando en el pasillo, a donde la acompaña SEÑORA HIGUERA. Esta, luego, vuelve a entrar. En cuanto reaparece, HIGUERA la coge del talle riendo y la obliga a sentarse a su lado en el sofá)*

HIGUERA.—Vamos, mamá, di la verdad: ¿es presentable o no es presentable

---

Elaiza?

SEÑORA HIGUERA.—Enrique, Enrique, no seas tonto. ¡Qué ha de ser presentable! Confieso que gracias a tus lecciones y gracias al arte del modista puede pasar; pero dice cada cosa... ¡Que por favor!

PÉREZ.—Eso sí; su forma de hablar todavía conserva algo del ambiente en que se ha criado.

HIGUERA.—Pues están ustedes equivocados. Su lenguaje es el que ahora priva en la así llamada buena sociedad.

SEÑORA HIGUERA.—En fin, una vez más se puede decir que los extremos se tocan. Está visto que esas exquisiteces no se han hecho para los que no somos "ni chicha ni limoná", como tal vez diría aquella muchacha. Pero dejemos eso. Cuéntenme algo de su vida y de lo que hacen.

PÉREZ.—Ya sabe usted que me he instalado en casa de Enrique. Estudiamos juntos los dialectos de la India y la fonética; es más cómodo que...

SEÑORA HIGUERA.—Lo sé, lo sé... Pero ¿dónde vive la muchacha?

HIGUERA.—¿Elaiza? Con nosotros, claro está. ¿En dónde más iba a vivir?

SEÑORA HIGUERA.—Bien; pero ¿en calidad de qué? ¿De sirvienta, de empleada, o de qué?

PÉREZ.—(*Con voz algo cohibida*) Creo que adivino lo que quiere usted decir, señora.

HIGUERA.—El caso es bien claro. Yo he tenido que trabajar a diario durante algunos meses con esa muchacha para hacer de ella lo que es hoy. Y, además, la chica es útil. Me tiene la casa muy arreglada; con ella cada cosa está en su sitio; lleva,

---

como dice, mis libros.

SEÑORA HIGUERA.—¿Y cómo se lleva con Julia, tu ama de llaves? HIGUERA.— Perfectamente. ¡Bastante contenta está la señorita Julia de tener la ayuda de Elaiza! Ya no tiene que romperse la cabeza para tener en orden mis grabaciones y mis apuntes. Está loca por Elaiza. No cesa de cantar sus alabanzas. Se pasa el día diciendo: "¡Esa muchacha vale oro, señor!"

PÉREZ.—Sí, esa es su fórmula: "¡Esa muchacha vale oro, señor!"

HIGUERA.—Por cierto que no necesita recordarme a la tal chica. ¡Bastante tengo ya con dedicarme a reformar sus vocales y consonantes, y con observar sus labios, sus dientes, su lengua y..., lo que es más complicado..., su alma!

SEÑORA HIGUERA.—La verdad es que parecen ustedes un par de muchachitos jugando con una muñeca.

HIGUERA.—¡Jugando! No lo creas. Es la tarea más difícil que he emprendido en mi vida. No confundas, mamá. No puedes figurarte lo interesante que es tomar a un ser humano y transformarlo en otro ser, creando para él un nuevo modo de expresarse. Equivale a rellenar el abismo más profundo que separa unas de otras a las diferentes clases de la sociedad y a las diferentes almas.

PÉREZ.—(*Sentándose al lado de la SEÑORA HIGUERA y prosiguiendo con gran animación*) Sí, señora; es enormemente interesante. Le aseguro que es muy seria nuestra ocupación con Elaiza. Cada semana, mejor dicho, cada día, se observa en ella algún cambio. (*Acercándose todavía más*) Vamos registrando exactamente todos los progresos, tomamos docenas de fotografías, llenamos una cantidad exorbitante de memorias con nuestras grabaciones...

HIGUERA.—(*Asaltándola por el otro oído*) Sí, mamá, es el experimento más absorbente que te puedes imaginar. Puede decirse que no hacemos otra cosa que

---

ocuparnos de Elaiza.

PÉREZ.—Todo el día estamos hablando de Elaiza.

HIGUERA.—Enseñando a Elaiza.

PÉREZ.—Corrigiendo a Elaiza.

HIGUERA.—Perfeccionando a Elaiza.

PÉREZ.—Vistiendo a Elaiza.

SEÑORA HIGUERA.—¡¡Qué!!

HIGUERA.—Transformando a Elaiza.

PÉREZ e HIGUERA.—(*Hablando atropelladamente y a la vez*) Tiene un oído maravilloso... Te aseguro que esa chica... Lo mismo que un loro... Parece mentira; es un genio... La hemos enseñado a pronunciar cuantos sonidos existen en la lengua humana... La hemos llevado a los conciertos clásicos... En los dialectos africanos, hotentotes, zulúes, cafre... Al teatro, y todo se le fija en la memoria; es increíble... Sonidos que otra persona tardaría años en aprender... Lo mismo le da Beethoven y Mozart que Lehar y Strauss... Vaya un órgano fonético el suyo... Aunque hace tres meses no sabía lo que era un piano...

SEÑORA HIGUERA.—(*Tapándose los oídos con las manos*) ¡Por Dios! ¡Por Dios!  
¡Me van a volver loca! (*Los dos se interrumpen de pronto*).

HIGUERA.—La verdad es que, cuando se entusiasma Pérez, no hay forma de callarlo.

PÉREZ.—Pero si estoy callado. Hable lo que quiera.

SEÑORA HIGUERA.—Escúchenme un momento. Hay que resolver un problema.

---

PÉREZ.—Ya sé. El de cómo se la ha de presentar como alguien con clase.

HIGUERA.—No hay que preocuparse. Ya lo tengo resuelto.

SEÑORA HIGUERA.—Pero, señores, ustedes todo se lo dicen y todo se lo contestan. A lo que me refiero es a un problema completamente distinto.

HIGUERA.—Tú dirás.

SEÑORA HIGUERA.—El problema está en saber qué se hará con esa muchacha una vez terminado su experimento.

HIGUERA.—¿Qué tenemos que ver con eso? Hará lo que le parezca. Disfrutará las ventajas que le he proporcionado.

SEÑORA HIGUERA.—Pero, hombre, no digas disparates. ¿Qué ventajas son esas? Como están las cosas en este país, ¿de qué le servirán las maneras y el modo de expresarse que le hayas enseñado?

PÉREZ.—Ya se encontrará el medio de proporcionarle algún cargo en un sitio.

HIGUERA.—Ya lo creo, no te preocupes. Ahora, con tu permiso, mamá, nos vamos a despedir. Oiga usted, Pérez: vamos a llevarla a la Exposición de Shakespeare, en El Trasncho.

PÉREZ.—Sí, claro que sí. Nos harán gracia sus críticas.

HIGUERA.—En casa, luego, imitará a todos los conferencistas.

PÉREZ.—Adiós, señora.

HIGUERA.—Adiós, mamá, y consérvate buena. *(Salen riendo a carcajadas).*

SEÑORA HIGUERA.—*(Se queda moviendo la cabeza, y luego exclama:)* ¡Ah! Los

---

hombres, los hombres...

TELÓN

**ACTO CUARTO**

*El laboratorio de HIGUERA y PÉREZ. Es medianoche. No hay nadie en la habitación. Se oye que, por la escalera, vienen HIGUERA y PÉREZ.*

HIGUERA.—Cierra la puerta, Pérez. Creo que ya no saldremos por esta noche.

PÉREZ.—Bien; ya le pasé llave. Me parece que la señorita Julia puede acostarse ya. ¿O la necesita para algo?

HIGUERA.—No, nada; que se acueste. *(ELAIZA abre la puerta de la habitación y hace su aparición en traje de noche, con joyas, flores, abanico, etc., como quien viene de la ópera. Se acerca a la chimenea y enciende los candelabros eléctricos. Está cansada. Su palidez contrasta fuertemente con sus ojos y sus cabellos negros, y su expresión es casi trágica. Se quita el abrigo, coloca sus flores y su abanico sobre el piano y se sienta en un sillón, callada y pensativa. HIGUERA, en traje de etiqueta y con sombrero de copa, entra y se quita el gabán, el sombrero y el frac, coge una chaqueta de encima de un sillón y se la pone, tirando sin cuidado la ropa sobre los muebles. Luego se deja caer en un sillón delante de la chimenea. PÉREZ entra también, se quita el sombrero y el gabán y está a punto de amontonarlos sobre la ropa de HIGUERA, pero se abstiene).*

PÉREZ.—A la señorita Julia le va a dar una calentera si dejamos la ropa tirada en el salón.

HIGUERA.—Déjela ahí fuera, en el banco de la sala... Mañana la encontrará y la guardará. Pensará que estuvimos tomados.

PÉREZ.—Y lo estamos un poco, camarada. Voy a ver si me llegó algún correo. *(Recoge la ropa y la lleva a la antesala).*

HIGUERA.—(*Tarareando un tema que escuchó en la fiesta. Se interrumpe bruscamente.*) ¿Dónde están mis Crocs? (*ELAIZA le mira sombría, luego se levanta de repente y sale de la habitación. HIGUERA vuelve a tararear, después de bostezar ampliamente. PÉREZ vuelve con el contenido del buzón.*)

PÉREZ.—Sólo estados de cuenta y me mandaron esta cartita amorosa para ti. (*Tira las circulares dentro de la chimenea, le da la carta a HIGUERA y se coloca de espaldas a la chimenea.*)

HIGUERA.—(*Mirando la carta.*) Como si la fuese a leer. (*Tira la carta a la chimenea. ELAIZA vuelve con un par de enormes zapatillas, las coloca en la alfombra delante de HIGUERA y se vuelve a sentar silenciosa.*)

HIGUERA.—(*Bostezando nuevamente*) ¡Dios mío, qué noche! ¡Cuánta gente! ¡Y cuánta idiotez! (*Levanta el pie para desatarse el calzado y ve con sorpresa las zapatillas*) Pero ¿qué es eso? ¿Mis Crocs están aquí?

PÉREZ.—(*Estirándose*) ¡Verga! Estoy algo cansado. Ha sido una noche de locos. Primero la tertulia; luego, la cena; finalmente, la fiesta; son muchas cosas. Pero usted ha ganado la apuesta. Elaiza se presentó perfectamente y los ha convencido a todos.

HIGUERA.—(*Fervoroso*) ¡Gracias a Dios que se acabó! (*ELAIZA se estremece violentamente; pero ellos no lo notan, y ella recobra la calma y su aparente impasibilidad.*)

PÉREZ.—En la tertulia, confieso que las tenía hasta aquí (*Coloca su mano en la garganta*). Elaiza, en cambio, parecía muy tranquila.

HIGUERA.—Sí, sí; estaba muy segura de sí misma. La verdad, si no hubiese sido por mi orgullo, no llevo la broma hasta el final. Pero, en fin, me había empeñado en ello, y por eso la seguí con ella. Al principio, mientras estuvimos en la parte fonética, la cosa me interesó; pero luego fui pensando lo inexplicable. Lo dicho: de no haber sido por el empeño, lo hubiese abandonado todo a los dos meses de empezar.

PÉREZ.—La tertulia, con tanta gente de la alta sociedad; hay que confesarlo, fue una prueba emocionante. Yo estaba cagado...

HIGUERA.—Yo también, un poco, pero sólo durante los tres primeros minutos. Cuando vi que llevábamos las de ganar con toda seguridad, casi empecé a fastidiarme. Durante el banquete me aburrí de verdad. A mí me revienta sobremanera esas cosas. Si usted quiere quédese ahí tragando durante más de una hora, sin más remedio que oír tonterías a diestra y siniestra. Te aseguro, Pérez, que no volveré a caer. Una vez y no más. No haré más a muchachitas con actitudes de “la high class” .

PÉREZ.—Usted, amigo mío, no está hecho a la vida de sociedad. Hay que acostumbrarse a todo. *(Yendo hacia el piano)* Por mi parte, no me molesta asomarme de cuando en cuando a la vida del así llamado gran mundo. Parece que me rejuvenece. De todos modos, ha sido un gran éxito, un inmenso éxito. Dos o tres veces casi me asusté al ver que Elaiza lo hacía tan bien. Acuérdate que mucha gente de la clase alta no sabe comportarse en sociedad; es tan necia, que cree que “lo chic”, “lo trendy”, digamos el estilo, es innato, y así nunca aprende. Hay que desengañarse; en todo lo que se hace verdaderamente bien, hay algo de profesional.

HIGUERA.—Tienes razón; hay pocos que saben ser lo que son. *(Levantándose)* En fin, ya se terminó, y ahora me puedo ir a dormir sin temer el mañana. *(La expresión de ELAIZA se hace más sombría aún).*

PÉREZ.— A mí todavía me queda energía. *(Se queda dormido sobre el sillón).*

HIGUERA.—*(Yendo detrás de él)* Buenas noches, Pérez. *(En la puerta, volviendo un poco la cabeza)* Apaga todo, Elaiza, y dile a la señorita Julia que no haga café para mí mañana; tomaré té. *(Sale. ELAIZA se esfuerza por contenerse y aparentar indiferencia al levantarse y acercarse a la chimenea para apagar las luces. Está a punto de gritar. Se sienta en el sillón y agarra con manos crispadas los brazos del mismo. Finalmente, sin poder resistir más, se abandona a la mayor desesperación, dejándose caer en el suelo, donde se revuelve furiosamente.)*

HIGUERA.—(*Malhumorado, fuera*) Pero, ¿qué carajo hice las cholas? (*Vuelve a entrar*).

ELAIZA.—(*Toma las zapatillas, se incorpora y se las tira, una tras otra, con toda su fuerza*) Ahí tiene usted sus cholas. Tome, tome. ¡Maldita sea!

HIGUERA.—(*Estupefacto*) Pero ¿qué te pasa? ¡Vamos, arriba, levántate! (*La levanta*) ¿Qué es eso?

ELAIZA.—(*Jadeante*) Ya estará usted satisfecho. Gracias a mí ganó la apuesta, ya estará usted contento, ¿no? A mí que me atropelle un mototaxi. Total, usted ni siquiera iría a mi velorio.

HIGUERA.—¡Que tú me hiciste ganar la apuesta a mí! ¡Nadie es imprescindible, Elaiza! Pero habla: ¿a qué viene eso de tirarme las cholas?

ELAIZA.—Porque sí, porque me da la gana, porque quisiera matarlo, porque me molesta su brutalidad y su egoísmo... ¿Por qué no me dejó dónde estaba? En la calle. Ahora se alegra usted de que ya se acabó el experimento y me puede botar como un perro. (*Sus dedos se crispan, frenéticos*).

HIGUERA.—(*Mirándola con fría extrañeza*) Parece que la niña está nerviosa. (*ELAIZA lanza un rugido sofocado, e instintivamente blande las uñas hacia su cara. HIGUERA, cogiéndola de las muñecas, dice:*) Ahora quiere arañar la gata rabiosa. Cuidado con lo que haces, ¡eh! ¡Siéntate y a quédate quieta! (*La tira brutalmente al sillón*).

ELAIZA.—(*Aniquilada*) ¡Dios mío!... ¡Dios mío! ¿Qué va a ser de mí? ¿Qué va a ser de mí?

HIGUERA.—¿A mí por qué me preguntas? ¿Qué tengo yo que ver con lo que va a ser de ti?

ELAIZA.—Ya lo sé, ya lo sé. No le importo nada. No le importaría ni verme morir. Soy yo menos que esas alpargatas pa' usted.

HIGUERA.—(*Con voz de trueno*) "Para" usted.

ELAIZA.—(*Sumisa*) Para usted. Creí que ya daba lo mismo. (*Pausa. ELAIZA, silenciosa, con la cara hundida sobre el pecho. HIGUERA se sienta, algo incómodo.*)

HIGUERA.—(*Lo más suave que puede*) Vamos, mujer, no seas tonta. Habla con franqueza. ¿Tienes alguna queja del trato que se te da aquí?

ELAIZA.—No, ninguna.

HIGUERA.—¿Te ha faltado alguien el respeto? ¿Pérez, la señorita Julia, alguien de la servidumbre?

ELAIZA.—No, nadie.

HIGUERA.—Supongo que no dirás que yo me he portado mal contigo.

ELAIZA.—No.

HIGUERA.—Menos mal. (*Modifica su tono*) Pero ya veo: lo que a ti te pasa es que estás cansada después de los trabajos del día. ¿Quieres un poco de champaña? (*Va hacia la puerta.*)

ELAIZA.—No. (*Luego, con más cortesía*) Se lo agradezco.

HIGUERA.—(*Otra vez de buen humor*) Es entendible. Ha sido una faena muy dura. Sobre todo, lo de la tertulia. Pero ya pasó, niña. (*Dándole golpecitos cariñosos en el hombro, que a ella la hacen estremecer*) Ya no hay que apurarse.

ELAIZA.—Sí, ya pasó para usted. (*Se levanta de repente y, atravesando rápidamente la habitación, va hacia el piano y se sienta en el taburete, hundiendo la cara en las manos*) ¡Dios mío, quisiera estar muerta!

HIGUERA.—(*Con sincera sorpresa*) Pero ¿qué dices? ¡Muerta! ¿Por qué? (*Acercándose a ella, con tono dogmático*) Mira, Elaiza: toda esa excitación es puramente subjetiva.

ELAIZA.—No entiendo; soy demasiado ignorante.

HIGUERA.—Quiero decir que solo son ideas tuyas . Nerviosidad. No ha pasado nada. Nadie te ha dado motivos de queja. Ahora vas a la cama y duermes bien, y mañana será otro día.

ELAIZA.—Sí, otro día. (*Con desesperación*) Pero yo no sé lo que voy a hacer. No sé para lo que voy a valer.

HIGUERA.—(*Queriendo comprender ya*) ¿Eso es lo que te atormenta? parece mentira. (*Se pasea por la habitación, en su manera habitual, con las manos en los bolsillos, y haciendo sonar sus llaves y monedas, como quien no se preocupa de nada*) No tienes que preocuparte. Ya encontrarás de un modo u otro lo que quieres ser; aunque, claro, creo que todavía hay tiempo. (*Ella levanta bruscamente la cabeza para mirarle; él no la mira y se fija en una manzana del plato de fruta y la coge para comerla*) ¿No estás bien en mi casa?... Luego tú, claro, te casarás. (*Da un mordisco a la manzana y mastica ruidosamente*) No creas que todos los hombres son solterones empedernidos, como Pérez y yo. Casi todos se casan, ¡desgraciados! Tú no eres fea; da gusto mirarte algunas veces... ahora no, que te ves horrible llorando y rabiando. Vete a la cama, descansa y tranquilízate, reza tus oraciones y duerme... y mañana te miras en el espejo, y verás cómo tengo razón. (*ELAIZA le mira nuevamente, sin pronunciar una palabra y sin moverse. La mirada es inútil, pues él, abstraído, come su manzana con fruición. HIGUERA, creyendo tener una feliz ocurrencia dice:*) Mi madre, que es una experta en arreglar matrimonios, seguramente te encontrará algún buen partido.

ELAIZA.—Eso ya me lo dijo usted en el carro, cuando pasamos por Las Mercedes.

HIGUERA.—Pero vamos a ver: ¿tú qué opinas?

ELAIZA.—Yo vendía billetes de lotería, pero no me vendo a mí misma. Ahora que usted me ha hecho una señorita, ya no soy capaz de vender esas cosas ¡Ojalá me hubiese dejado donde yo estaba!

HIGUERA.—(*Tragando el último pedazo de manzana*) No digas vulgaridades, como eso de venderse a sí misma. Son cosas de telenovelas mexicana . Si no te gusta casarte, te quedas soltera y punto final.

ELAIZA.—Pero esto no me dice qué podré hacer.

HIGUERA.—Un montón de cosas. A propósito: ¿y tu antigua idea de estar al frente de una tienda elegante? Pérez te puede establecer; tiene una barbaridad de dinero, ese está enchufado. (*Riéndose*) Tremenda cuenta tendrá que abonar por todo lo que has llevado encima de tu personita hoy. Con el alquiler de las joyas, seguramente se le fueron unos miles de dólares. Ya ves: hace seis meses ni soñabas que podías tener una tienda propia. Mujer, alégrate y deja de preocuparte. Yo me voy a la cama; tengo un sueño que me caigo. ¿Para qué fue que entré yo? Algo se me había olvidado.

ELAIZA.—Sus Crocs.

HIGUERA.—¡Ah, sí, es verdad! Me las tiraste a la cabeza. (*Las recoge y hace ademán de salir, cuando ella se levanta con aire solemne*).

ELAIZA.—Antes que se vaya, señor...

HIGUERA.—(*Dejando, de la sorpresa, caer las zapatillas*) ¡Señor!

ELAIZA.—...Deseo saber si la ropa me pertenece o es del Coronel Pérez.

HIGUERA.—(*Volviendo a entrar del todo, cada vez más sorprendido*) ¿Para qué demonios necesitaría tu ropa el Coronel?

ELAIZA.—Tal vez para la próxima muchacha que recojan ustedes para sus experimentos.

HIGUERA.—(*Muy ofendido y dolorido*) ¡Así es como piensas de nosotros!

ELAIZA.—Dejémonos de conversaciones. Lo que quiero saber es si algo de lo que llevo encima es mío. Al entrar yo aquí, mi ropa fue quemada.

HIGUERA.—Pero ¿qué importa? ¿A qué viene todo eso y a estas horas?

ELAIZA.—Tengo que saber lo que puedo llevarme y lo que no. No quiero que luego me llamen ladrona.

HIGUERA.—(*Nuevamente muy dolorido*) ¡Ladrona! Mujer, no hables así; no está bien.

ELAIZA.—Lo siento, pero no tengo más remedio que dejar las cosas perfectamente claras. No me hago ilusiones; sé que no soy nadie, y que no puede haber nada común entre una persona como usted y una muchacha vulgar e ignorante como yo. Dígame, pues, lo que me puedo llevar y lo que no.

HIGUERA.—(*Muy enfadado*) Llévate toda la casa si eso es lo que quieres. Excepto las joyas, que son alquiladas. ¿Estás satisfecha ahora? (*Le vuelve la espalda y se marcha lleno de ira*).

ELAIZA.—(*Complaciéndose en irritarle cada vez más*) Espere un momento. (*Se quita las joyas*) Lleve esto a su cuarto y guárdelo. No quiero que luego falte algo y se me eche la culpa a mí.

HIGUERA.—(*Furioso*) Pues vengan. (*Ella se las pone en la mano*) Si fueran mías en vez de ser del joyero, te las haría tragar todas. (*Se mete descuidadamente las joyas en los bolsillos, adornándose, sin saberlo, con las cadenas que cuelgan por fuera*).

ELAIZA.—(*Quitándose una sortija*) Este anillo no es del joyero, es la que compró usted en el Tolón. Tome. (*HIGUERA tira la sortija con violencia a la chimenea y se vuelve hacia ella tan amenazador, que ella se deja caer sobre el piano, tapándose la cara con las manos y gritando:*) ¡No me pegue, no me pegue!

HIGUERA.—¡Pegarte! Malagradecida, ¿cómo te atreves a creerme capaz de semejante acción? Tú eres la que me ha herido a mí en lo más profundo.

ELAIZA.—(*Con alegría contenida*) Me alegro, me alegro; bastante me ha hecho sufrir a mí...

HIGUERA.—(*Con calma y dignidad*) Muchacha, me sacaste de mis casillas, cosa que hasta ahora nunca me había sucedido. Ya basta. Antes que me obstine más; me voy a la cama.

ELAIZA.—(*Desvergonzada*) Bien; pero no estará de más dejar una nota para la señorita Julia referente al desayuno, porque yo no le hablaré.

HIGUERA.—(*Con concentrada rabia*) Que se vaya al carajo la señorita Julia, y maldito sea el desayuno, y maldita tú, y maldito yo por haberme distraído de mis estudios ocupándome con una muchachita maleducada, deslenguada y sin corazón. (*Se marcha, dando un portazo tremendo. ELAIZA sonrío por primera vez. Luego expresa sus sentimientos con una viva pantomima, en la que la salida de HIGUERA se confunde con su propio triunfo, y finalmente, se tira de rodillas delante de la chimenea para buscar su sortija, y, al encontrarla, lanza una exclamación de alegría y la guarda en el pecho.*)

TELÓN

**ACTO QUINTO**

*Salón en casa de la SEÑORA DE HIGUERA, quien está sentada ante su escritorio.  
Entra el AMA DE LLAVES.*

AMA DE LLAVES.—*(En la puerta)* Señora, abajo está su hijo Enrique con el señor Pérez.

SEÑORA HIGUERA.—Bien, que suban.

AMA DE LLAVES.—Si mal no escuché, están llamando a la policía.

SEÑORA HIGUERA.—¿¡Cómo!?

AMA DE LLAVES.—*(Entrando y bajando la voz)* El señor Enrique está muy alterado, señora. Por eso he entrado sin permiso para advertirle.

SEÑORA HIGUERA.—Ya nada me sorprende de él. Tiene un carácter tan horrible como el de su padre. Cuando Enrique esté calmado, déjalos subir. Supongo que se le habrá perdido algo a mi hijo.

AMA DE LLAVES.—Bien, señora. *(Va de salida)*.

SEÑORA HIGUERA.—*(Antes que el AMA DE LLAVES haya salido)* Nancy, hazme el favor de pasar por mi estudio y dile a la señorita Elaiza que Enrique y el señor Pérez están aquí y que no entre hasta que yo le avise.

AMA DE LLAVES.—Está bien, señora. *(HIGUERA entra precipitadamente. Está, como dijo el AMA DE LLAVES, muy alterado)*.

HIGUERA.—Mira, mamá, estoy hasta aquí de todo, ¡hasta aquí! (*HIGUERA señala su coronilla*).

SEÑORA HIGUERA.—Hola, hijo. Buenos días. Estoy muy bien, gracias por preguntar (*HIGUERA reprime su impaciencia y la besa, mientras el AMA DE LLAVES sale*). Cuéntame: ¿qué pasa?

HIGUERA.—Pasa que Elaiza está desaparecida.

SEÑORA HIGUERA.—Seguramente la asustaste con esos escándalos.

HIGUERA.—¡Asustarla, yo! ¡Qué cosas tienes! Anoche solo le dije que apagara la luz y que se encargará de otras tonterías; pero en vez de ir a la cama, como yo creía, se cambió de ropa y se fue de casa. Su cama está intacta. Y eso no es lo más deplorable de la situación: a eso de las siete de la mañana se presentó en mi casa, en un carro de lujo, para recoger sus cosas, y la incompetente de la señorita Julia dejó que se fuera, sin avisarme. ¿Qué tengo yo que hacer ahora?

SEÑORA HIGUERA.—No tienes ni puedes hacer nada. La muchacha tiene derecho a vivir donde le parezca.

HIGUERA.—Pero a mí me irrita sobremanera . No encuentro mis notas, ni mis apuntes, ni nada. Yo no sé... (*PÉREZ entra. La SEÑORA HIGUERA deja el bolígrafo sobre la mesa y se vuelve de espaldas al escritorio*).

PÉREZ.—(*Dándole la mano*) Buen día, señora Higuera. ¿Cómo está usted? Ya le habrá contado Enrique lo que pasó. (*Se sienta en el sofá.*)

HIGUERA.—¿Qué dice ese animal con uniforme? ¿No le ofreció usted algo “para el café”?

SEÑORA HIGUERA.—(*Levantándose muy asustada*) ¡Por Dios! Enrique, supongo que tú no habrás llamado a la Policía para denunciar que Elaiza desapareció.

HIGUERA.—Claro que sí. ¿Para qué sirve la Policía, entonces, si no es para encontrarla? No veo otro medio. (*Se sienta en un sillón*).

PÉREZ.— Bueno, pero relájate, Higuera. El comisario puso una infinidad de dificultades. (*En tono irónico*) Ya sabes lo bien que funciona la Policía en este país.

SEÑORA HIGUERA.— ¿Qué derecho tienen ustedes a dar a la Policía el nombre de esa pobre muchacha, como si se tratara de una ladrona o de un paraguas perdido o cosa por el estilo? A ver si razonan un poquito. (*Se vuelve a sentar, muy contrariada*).

HIGUERA.—Pero necesitamos encontrarla.

PÉREZ.—Comprenda usted, señora, que Elaiza es nuestra responsabilidad y no podemos permitir que se vaya de esta manera. ¿Qué otra opción teníamos?

SEÑORA HIGUERA.—¡Por favor! Parecen ustedes dos niños pequeños. No sean absurdos. Si quieren saber dónde está Elaiza, está aquí, en casa, en mi estudio.

HIGUERA.—(*Atónito*) ¡Aquí, en esta casa! ¡En tu estudio! Me lo hubieses dicho antes. Haré que venga ya mismo. (*Va resueltamente hacia la puerta*).

SEÑORA HIGUERA.—(*Siguiéndole con presteza*) Enrique, hazme el favor; siéntate y quédate quieto.

HIGUERA.—Bueno, bueno. (*Se tira displicente en el sofá*) Pudiste haberme dicho eso hace media hora.

SEÑORA HIGUERA.—Te lo explico todo: Elaiza llegó esta mañana. Según lo que me contó, pasó parte de la noche andando por ahí, llena de rabia y desesperación. Con toda esta inseguridad... Pobrecilla. Incluso pensó en arrojarse al metro, y hasta en El Guaire. Afortunadamente tenía un dinero ahorrado y pudo pasar el resto de la noche en uno de estos hoteles de Plaza Venezuela. Pobre muchacha. No solo tuvo que dormir en algún lugar de mala muerte, sino que además sufría por el modo deplorable en el que la trataron ustedes.

HIGUERA.—(*Poniéndose otra vez en pie, con violencia*) ¿Qué?

PÉREZ.—(*Levantándose también*) Señora, con todo respeto: Elaiza la engañó. Nunca la tratamos de forma deplorable. Nunca le hemos dicho una palabra brusca. Siempre hemos estado muy al pendiente de ella. (*Dirigiéndose a HIGUERA*) Supongo que no la pude haber tratado mal luego de haberme quedado dormido, a menos que sea alguna clase de sonámbulo loco. ¿Usted, Enrique?

HIGUERA.—Yo, nada. En cambio, ella me tiró mis cholas, se puso como una salvaje. Las Crocs, ¡cataplum!, vinieron a mi cara antes de que hubiese podido decir alguna palabra, y de su boca salió toda clase de improperios.

PÉREZ.—(*Atónito*) Pero, ¿cómo es eso? ¿Qué le hemos hecho?

SEÑORA HIGUERA.—Yo creo adivinarlo. Me parece que la muchacha tiene un carácter afectuoso, y les tomó mucho cariño. Trabajó bastante por ti, Enrique. Ustedes no se dan cuenta del trabajo que supone una transformación tan completa como la que se efectuó con esa chica. Después de pasar por la prueba definitiva con tan extraordinario éxito, no se les ocurrió dirigirla la más ligera alabanza, sino que en su presencia dijeron lo mucho que les había aburrido el experimento y lo contentos que estaban de que ya se hubiera acabado. Y luego te sorprende que te tirara las benditas Crocs. Si yo hubiese sido ella, te lanzaba hasta los diamantes de tu bisabuela.

HIGUERA.—No dijimos más que estábamos cansados y que deseábamos ir a la cama. ¿No es verdad, Pérez?

PÉREZ.—(*Encogiéndose de hombros*) Claro, hombre.

SEÑORA HIGUERA.—(*Irónica*) ¿Nada más?

PÉREZ.—Nada más, señora.

SEÑORA HIGUERA.—¿No le dijeron que lo había hecho bien? ¿No le expresaron su admiración?

HIGUERA.—Eso ya lo sabía ella. ¿Para qué largos discursos?

PÉREZ.—(*Con algún remordimiento*) En realidad, fuimos muy desconsiderados. ¿Está muy enfadada Elaizita?

SEÑORA HIGUERA.—(*Volviendo a su silla del escritorio*) ¿Usted qué cree? Me temo que no volverá a poner un pie en esa casa. Sin embargo, es una muchacha noble, y está dispuesta a perdonarlos y a tratarlos amistosamente cuando los encuentre.

HIGUERA.—(*Furioso*) ¡Habrased visto! ¡Ahora se hace la digna!

SEÑORA HIGUERA.—Si te comportas, Enrique, y me prometes guardarle todos los debidos respetos, le mandaré a decir que pase al salón. Si no, lo mejor será que no la vuelvan a buscar.

HIGUERA.—¡Oh! Muy bien, muy bien. Pérez, repórtese y trate con el mayor respeto a esa pedigüeña escandalosa que hemos rescatado de la calle. (*Se deja caer enfadado en una silla*).

SEÑORA HIGUERA.—Cuidado con las palabras que se dicen, Enrique. (*Oprime el timbre eléctrico del escritorio. El AMA DE LLAVES acude a la llamada del timbre. PÉREZ toma asiento*).

SEÑORA HIGUERA.—Nancy, avísale a la señorita Díaz que haga el favor de bajar.

AMA DE LLAVES.—Voy, señora.

SEÑORA HIGUERA—Ahora, Enrique, sé bueno. Hoy es la boda de su padre y eso la tiene un poco sensible.

HIGUERA.—(*Sorprendido*) ¿Se casa el señor Díaz? (*Se recuesta de la silla*) Me portaré muy bien, no te preocupes.

PÉREZ.—Creo, señora, que no llegará la sangre al río. *(Una pausa. HIGUERA se echa para atrás, en el respaldo, con las manos en los bolsillos y las piernas extendidas, y empieza a silbar).*

SEÑORA HIGUERA.—Querido, tu actitud y lenguaje corporal no te dan el aspecto de una persona muy agradable.

HIGUERA.—*(Sentándose correctamente)* Mamá, yo no tengo empeño en parecerle agradable.

SEÑORA HIGUERA.—Bueno, no importa. Lo he dicho para hacerte hablar.

HIGUERA.—No comprendo.

SEÑORA HIGUERA.—Pues porque no puedes silbar mientras hablas. *(HIGUERA gruñe. Otra pausa).*

HIGUERA.—¿Dónde, caramba, está esa malagradecida? ¿Vamos a esperarla todo el día? *(Entra ELAIZA, alegre, dueña de sí misma, con aplomo extraordinario. Trae entre manos el libro de “Orgullo y Prejuicio”. PÉREZ se queda tan sorprendido, que, sin moverse de su silla, la mira con la boca abierta).*

ELAIZA.—¡Hola, señor Higuera! ¿Cómo está usted? ¿Ha pasado buena noche?

HIGUERA.—*(Tragando saliva, como ahogándose)* Que si he pasado...

ELAIZA.—Claro, que tonta, usted siempre duerme perfectamente. ¡Cuánto me alegre, señor Pérez, de verle por aquí! *(Él se levanta apresuradamente y se dan la mano)* Vaya un calorcito que está haciendo, ¿verdad? *(Se sienta en el sofá junto al sitio que él ocupara. Él se sienta nuevamente).*

HIGUERA.—Guárdate para otra ocasión todas esas lecciones que has aprendido de mí. Vente con nosotros a casa y no te metas en más músicas. *(ELAIZA lee su libro con aparente concentración, como si no hubiese oído estas últimas palabras).*

SEÑORA HIGUERA.—Muy bien dicho, Enrique. Ninguna mujer podrá negarse a tan fina invitación.

HIGUERA.—Tú déjala, mamá, que hable por sí sola. Ya verás si tiene una sola idea que no haya metido yo en su cabeza o si dice una palabra que no haya puesto yo en su boca. Cuando te digo que soy yo el autor de esto que ves ahora, es porque lo soy. Antes era solo una partícula de hez que habitaba por las calles... Lo que me hace gracia es que ahora quiere dársela de gran señora delante de mí.

ELAIZA.—(*Trabajando con ahínco y aparentando no hacer caso de lo que dice HIGUERA*) ¿Tampoco usted, señor Pérez, querrá continuar tratándome, ahora que se terminó el experimento?

PÉREZ.—¡Por Dios, Elaiza, no hable así! Me ofende el hecho de que lo llame experimento.

ELAIZA.—Como no soy más que una partícula de hez...

PÉREZ.—(*Impulsivo*) ¡Eso, no!

ELAIZA.—(*Prosiguiendo con calma*) Pero tantos favores le debo, señor coronel, que sentiría mucho que usted me olvidara del todo.

PÉREZ.—¿Olvidarla, yo? Nunca.

ELAIZA.—No lo digo porque usted haya pagado mis trajes. Sé que usted es generoso con todo el mundo. Lo que quiero decir es que de usted fue de quien aprendí modales finos y a ser una dama. Si sólo hubiera tenido delante los ejemplos del señor Higuera, no sé lo que hubiese resultado. Me crié para haber tenido modales iguales a los suyos; era incapaz de dominarme a mí misma y soltaba palabras feas a diestra y siniestra. Nunca hubiera sabido que la gente bien educada no se comporta así, de no haberlos visto.

HIGUERA.—¡Esto es increíble!

PÉREZ.—No haga usted caso; es así su manera de ser; pero no tiene malas intenciones, solo dice las cosas sin pensarlas demasiado.

ELAIZA.—¡Oh! Yo tampoco pensaba mucho en las cosas que decía cuando era una vendedora ambulante. Pero las decía, y es lo que hace la diferencia entre una persona bien educada y otra mal educada.

PÉREZ.—Bueno; pero, de todos modos, no negará usted que el amigo Enrique le enseñó a usted a hablar con propiedad, cosa que yo no podría haber hecho.

ELAIZA.—Naturalmente, como que es la profesión del señor Higuera.

HIGUERA.—(*Tascando el freno*) ¡Demonios!

ELAIZA.—Es lo mismo que enseñar los bailes clásicos. No hubo más. Pero, ¿sabe usted lo que inició mi verdadera educación?

PÉREZ.—¿Qué ?

ELAIZA.—(*Interrumpiendo su labor por un momento*) Fue el llamarme usted señorita el primer día que me instalé en casa de ustedes. Eso fue el principio del respeto a mí misma. (*Reanudando su labor*) Y luego fueron cien cosas pequeñas en que usted no se fijaba porque le eran naturales, como abrir la puerta del carro, saludar al entrar a casa y dejarme la derecha al cruzarse conmigo en el pasillo.

PÉREZ.—¡Por Dios! Eso es natural.

ELAIZA.—No para todo el mundo. La gente se olvida de tratar al otro como le gustaría ser tratado. En fin, esas cosas demostraban que usted me consideraba un poco más que a una vulgar, aunque creo que usted se hubiera portado de la misma forma con cualquier otra persona desde el primer momento. Y podría seguir con sus buenas actitudes delante de mí. Por ejemplo: nunca, estando yo presente, se quitó usted las botas en el comedor.

PÉREZ.—No le preste atención a esas cosas. Higuera se quita las botas en cualquier sitio.

ELAIZA.—Ya lo sé. No me quejo de ello. Es su manera de ser, claro. Pero, para mí, constituía una diferencia muy grande el que usted no lo hiciera. La verdad, mire usted: fuera de las cosas que cualquiera pueda aprender en algún momento, como el vestir, el modo de hablar, etcétera, la diferencia entre una dama y una muchacha malhablada y maleducada no está tanto en cómo se porta... sino en cómo es tratada. Para el señor Higuera, yo siempre seré una mujer de la calle; pero para usted podré ser una dama, porque siempre me ha tratado y me tratará como a una dama.

SEÑORA HIGUERA.—(*A su hijo, que hace crujir la silla por su modo de impacientarse*) Tú vas a pagar esa silla si la llegas a romper, Enrique.

PÉREZ.—Favor que usted me hace, señorita.

ELAIZA.—Me gustaría que usted me llamara Elaiza.

PÉREZ.—Como usted quiera.

ELAIZA.—Y que el señor Higuera me llamara señorita.

HIGUERA.—¡No me jodas!

SEÑORA HIGUERA.—¡Por Dios, Enrique, qué son esas expresiones!

PÉREZ.—(*Riendo*) ¿Por qué no le contesta usted en el mismo lenguaje, Elaiza? Ahora sí estaría bien empleado.

ELAIZA.—No puedo. Parece mentira, no acierto ya. La noche pasada tropecé con una muchacha, una antigua conocida, y traté de hablarle con la jerga de nuestro barrio; y no me fue posible. Se quedó con la boca abierta, sin comprenderme. Usted me dijo una vez que, cuando a un niño se le traslada a un país extranjero, en pocas semanas aprende la lengua de dicho país y olvida la suya. Pues a mí me ha pasado

algo de eso. Para mí el país extranjero fue mi nuevo ambiente. Olvidé mi antiguo lenguaje, y sólo hablo ya el de ustedes. Tal vez al poco de dejarlos...

PÉREZ.—(*Muy alarmado*) Pero, ¡cómo!, supongo que volverá con nosotros a casa. Debe perdonar a Higuera.

HIGUERA.—(*Levantándose*) ¡Perdonarme ella, vamos! Ya este asunto me está desgastando. Deja que se vaya con viento fresco. Que vuelva a su barrio, del que jamás debió haber salido.

PÉREZ.—No haga usted caso, Elaiza. Él mismo sabe que no es verdad lo que dice.

ELAIZA.—No, no he de volver a donde estaba antes. He aprendido demasiado bien su lección. Creo que me sería imposible volver a vivir en las calles.

HIGUERA.—La cabra siempre tira al monte, Elaiza.

ELAIZA.—¡Aaayyy...! Chuito, dame paciencia.

HIGUERA.—¿Ves a lo que me refiero? ¡Aaayyy...! (*Imitando al sonido a la perfección*).

SEÑORA HIGUERA.—Coronel Pérez, ¿no le apetece un cafecito?

PÉREZ.—Sí, como no, como no. Dígale a la señorita que lo quiero bien negrito.

SEÑORA HIGUERA.—Mejor acompáñeme a la cocina, ¿le parece? (*Va de salida*).

PÉREZ.—Sí, pero, y... ellos... (*Señalando la situación entre HIGUERA y ELAIZA. Suspira y se acerca a ELAIZA.*) No seas tonta, Elaiza, y vuelve con nosotros. (*Sale detrás de la SEÑORA HIGUERA. ELAIZA sale al balcón con objeto de evitar estar a solas con HIGUERA. Él se levanta y la sigue. Ella inmediatamente vuelve dentro de la habitación y se dirige a la puerta; pero él le coge la delantera y le cierra el paso*).

HIGUERA.—Vamos, mujer, no dirás que no te ha gustado toda esta atención. Supongo que ya estás satisfecha y vas a tener juicio de ahora en adelante.

ELAIZA.—Usted quiere que yo vuelva a su casa para tener quien le lleve las Crocs y le tenga las cosas arregladas.

HIGUERA.—Si yo no he dicho que vuelvas a mi casa.

ELAIZA.—¿Cómo que no? Pues, entonces, ¿de qué estamos hablando?

HIGUERA.—Estamos hablando de ti, no de mí. Si vuelves a mi casa, de lo que me alegraré, te trataré igual que siempre. No puedo cambiar mi naturaleza y no pienso enmendar mis formas. Mis formas son exactamente las mismas que las de Pérez.

ELAIZA.—¡Eso sí que no! Él trata a una vendedora de billetes de lotería como si fuera una duquesa.

HIGUERA.—Yo trato a una duquesa como si fuera una vendedora de billetes de lotería.

ELAIZA.—No me diga. (*Se vuelve de espaldas con altanería y se sienta en el sofá, de frente al balcón*) Trata como basura a todo el mundo.

HIGUERA.—Exactamente.

ELAIZA.—Como mi papá.

HIGUERA.—(*Algo cohibido, con una sonrisa forzada*) Sin admitir la comparación en todos sus extremos, Elaiza, no puedo negar que tu padre no es un hombre vulgar, y que sabrá manejárselas perfectamente en cualquier posición que se encuentre. (*Serio*) El gran secreto, Elaiza, no consiste en tener buenos o malos modales o cualquier clase particular de modales, sino en tratar del mismo modo a todas las almas hermanas; en una palabra: hay que portarse como si uno estuviese en el cielo, donde no hay vagones de tercera ni reservados, y en donde un alma es tanto como la otra.

ELAIZA.—Amén. Usted ha nacido para predicador.

HIGUERA.—(*Irritado*) La cuestión no es si te trato así o asá, sino si me has visto alguna vez tratar a otra persona de un modo distinto.

ELAIZA.—(*Con súbita sinceridad*) Pues, a ver, no me importa nada su trato ni me importan sus palabrotas o sus maneras. Con usted entendí que en este país hay mucha gente sin clase, y hay muchas clases sin gente. Ya estoy curada de espantos, pero (*Levantándose y encarándose con él*) no quiero ser un cero a la izquierda.

HIGUERA.—Entonces, lo mejor será que nos separemos, porque yo no quiero hacer una excepción con nadie.

ELAIZA.—Pues yo también puedo estar sin usted perfectamente.

HIGUERA.—No lo dudo; yo mismo te lo dije.

ELAIZA.—(*Ofendida, yendo hacia el otro extremo del sofá, con la cara vuelta hacia la chimenea*) Ya me lo imaginaba. Lo que usted quiere es deshacerse de mí cuanto antes.

HIGUERA.—(*Violento*) ¡Mentira!

ELAIZA.—Gracias. (*Se sonríe con cierta satisfacción*).

HIGUERA.—Supongo que nunca te habrás preguntado si yo puedo estar sin ti.

ELAIZA.—(*Seria*) No perdamos el tiempo en palabras inútiles. A la fuerza tendrá que vivir sin mí.

HIGUERA.—(*Arrogante*) Yo puedo vivir sin cualquiera. Tengo mi alma propia y me basto a mí mismo, pero (*Con súbita humildad*) te echaré de menos, Elaiza. (*Se sienta en el sofá, muy junto a ella*) Algo de tus ideas simples se me ha pegado, lo confieso. Y me he ido acostumbrando a tu voz y a tu presencia... Y las dos me agradan. (*Cogiéndole una mano*).

ELAIZA.—(*Retirando la mano*) Pues las dos las tiene usted en su grabador y en sus tarjetas de memoria. Cuando me eche de menos, puede pulsar el botón de play.

HIGUERA.—Sí; pero no podré evocar tu alma. Faltará tu aliento...

ELAIZA.—¡Oh! Usted es un demonio. Puede estrujar el corazón de una mujer como si fuera un trapo. No le importa nada ni nadie. ¿Qué soy yo para usted?

HIGUERA.—A mí me importa la vida universal, la Humanidad, y tú eres una parte de ella, que la suerte ha traído a mi casa. ¿Qué más puedes pedir?

ELAIZA.—Pues yo no puedo querer a quien no me quiere.

HIGUERA.—Esos son principios comerciales, hija mía. Doy tanto para recibir tanto, y procuro que la ventaja sea para mí. ¿Es eso?

ELAIZA.—No hay nada que sea de gratis.

HIGUERA.—Pues yo no quiero comerciar en cosas del cariño. Tú te indignas porque no te concedo algún derecho sobre mí por traerme las Crocs y encontrar mis lentes. Eres una imbécil. Una mujer que le trae las cholas a un hombre no tiene nada de airosa. Subiste bastante en mi estimación cuando me las tiraste a la cara. Es inútil ser mi esclava y luego aspirar a mi aprecio. ¿Quién da importancia a una esclava? Si vuelves a mi casa, hazlo por nuestra buena amistad, y no quieras echar a perder mi creación de una damita, Elaiza.

ELAIZA.—¿Qué más da, si yo no le importo nada?

HIGUERA.—(*Cordial*) No quiero que nadie estropee mi obra maestra.

ELAIZA.—¿Y no le preocupa el trastorno que ello podrá causarme a mí?

HIGUERA.—¡Ay, hija! El mundo no hubiera sido creado si su Hacedor hubiese temido causar trastornos. Sólo hay un medio de evitar trastornos, y consiste en matar lo que estorba. Sólo los cobardes se asustan de remover obstáculos.

ELAIZA.—Yo no entiendo de eso; yo no sé predicar ni veo las cosas de esa manera... Yo sólo me doy cuenta de que usted no se fija en mí.

HIGUERA.—(*Brusco e intolerante, paseándose*) Elaiza, eres una simple. He malgastado los tesoros de mi ingenio olímpico al derramarlos sobre ti. Entiende de una buena vez y para siempre que yo sigo mi camino y trabajo en mi obra, sin preocuparme un ápice por lo que pueda acontecer ni a ti ni a mí. No estoy avasallado, como tu padre y tu madrastra. Así, pues, tú puedes volver a mi casa, si quieres, y si no, irte al demonio.

ELAIZA.—¿Por qué habría yo de volver?

HIGUERA.—(*Poniéndose bruscamente de rodillas en el sofá e inclinándose sobre ELAIZA*) Porque sí... porque a mí me hace gracia.

ELAIZA.—(*Volviendo la cara al otro lado*) ...Y luego, si no hago todo lo que usted quiera, me echará a la calle.

HIGUERA.—Sí, hija, y podrás marcharte si yo no hago lo que tú quieras.

ELAIZA.—Y tendré que ir a vivir con mi padre y mi madrastra.

HIGUERA.—¡Claro! Y si no, podrás volver a vender billetes de lotería.

ELAIZA.—Ojalá pudiese volver a mis billetes! Sería independiente de los dos, de usted y de mi padre, y de todo el mundo. ¿Por qué me quitó usted mi independencia? ¿Por qué dejé yo que me robara algo tan valioso? Ahora soy una esclava bonitamente vestida.

HIGUERA.—Nada de eso. Si quieres, te adoptaré como hija y te adoraré. ¿O preferirías casarte con Pérez?

ELAIZA.—(*Mirándole fieramente.*) ¿Casarme yo con el coronel? ¡Ni que estuviese tan frita!

HIGUERA.—(*Con suavidad*) ¿Frita?

ELAIZA.—(*Perdiendo la paciencia y levantándose*) Hablo como me da la gana. Ya no es usted mi profesor.

HIGUERA.—(*Reflexivo*) Además, no creo que Pérez quisiera. Es un solterón empedernido como yo.

ELAIZA.—Me tiene sin cuidado. No falta quien quiera casarse conmigo. Sin ir más lejos, Freddy Estévez está muerto por mí y me escribe dos o tres veces al día. Todos los días.

HIGUERA.—(*Desagradablemente sorprendido*) ¡El mamarracho aquel! (*Retrocede, y resulta que, en vez de estar sentado en el sofá, está de cuclillas*).

ELAIZA.—Tiene perfecto derecho a ello el pobre muchacho, si le parezco bien. Y me quiere de verdad.

HIGUERA.—(*Levantándose*) No debes darle esperanzas.

ELAIZA.—Toda mujer tiene derecho a ser amada.

HIGUERA.—¡Pero no por un mamarracho!

ELAIZA.—Freddy no es un mamarracho. No tendrá todo el dinero que tiene usted o los títulos y posgrados, pero es alguien noble, sensible y me necesita, y seguramente me hará más feliz que una persona que sea más que yo y me trate con dureza porque no me necesita.

HIGUERA.—¿Podrá él hacer algo por ti? Esa es la cuestión.

ELAIZA.—Tal vez pueda yo hacer algo de él. Pero yo nunca he pensado en hacer algo de alguien, y usted no piensa en otra cosa. Yo soy como Dios me hizo.

HIGUERA.—En resumidas cuentas: quisieras que yo estuviese tan encaprichado de ti como Freddy. ¿No es eso?

ELAIZA.—No es así como yo desearía verle a usted. Pero, (*Muy turbada*) no lo he de negar... Sí me gustaría un poco de consideración, algo de cariño.

HIGUERA.—Eso es natural. Ese cariño ya se te tiene, Elaiza; eres una tonta.

ELAIZA.—Esa no es una respuesta. (*Se deja caer en la silla, delante del escritorio, y estalla en llanto*).

HIGUERA.—Sigues con la tontería. Mira: en verdad te digo que, si quieres hacerte una señora de verdad, lo que yo llamo una señora, tienes que dejar de sentirte desplazada si los hombres que conoces no pasan la mitad del tiempo en verter lágrimas amorosas sobre ti y la otra mitad en darte bofetadas. Si no puedes apreciar el fondo de mi carácter, si te mata la frialdad de mi alma, anda y vuelve a la calle. Trabaja hasta que te parezcas más a una bestia de carga que a un ser humano, y entonces ama y riñe y emborráchate hasta quedarte dormida. Eso es lo real, lo cálido, lo vibrante: penetra hasta por las epidermis más espesas y lo puedes disfrutar y saborear sin educación especial ni esfuerzo. A mí me encuentras frío, egoísta, apático, sin sentimiento, ¿verdad? Pues bien: busca quien sea como a ti te gusta. Cásate con algún idiota sentimental, o con uno que tenga mucho dinero, un par de gruesos labios para besarte y un par de buenos puños para reprenderte. Si no puedes apreciar lo que tienes, es mejor que tengas lo que puedes apreciar.

ELAIZA.—¡Para qué voy a discutir con usted! Siempre salgo perdiendo. Pero bien sabe que no tiene razón y habla por hablar. Bien sabe que no puedo volver a la calle, como usted llama a mi barrio. Bien sabe que yo no podría acostumbrarme a vivir con un hombre ordinario y brutal. Por lo demás, aunque yo no tuviese a mi padre, y aunque no pudiese ya contar con el apoyo de usted y del señor Pérez, no tendría que volver a ser vendedora. Podré casarme con Freddy en cuanto él tenga un destino.

HIGUERA.—(*Sentándose a su lado*) No digas estupideces, muchacha. Tú debes casarte con un embajador, o con el gobernador de la India o el virrey de Irlanda; con cualquiera que necesite una diplomática y una reina. Pero no con Freddy. ¡No faltaba más!

ELAIZA.—Ahora quiere usted halagarme, pero a mí no se me olvida lo que ha dicho un momento antes. Me trató como si fuera un animal. Pierde el tiempo. Si no puedo encontrar cariño, quiero al menos tener independencia.

HIGUERA.—¡Independencia!... ¡Ay hija mía!... ¿Qué ilusiones son éstas? Todos dependemos los unos de los otros; todos, sin excepción.

ELAIZA.—(*Levantándose resuelta.*) Yo, al menos, no tengo que depender de usted. Si usted sabe predicar, yo sé enseñar. Me dedicaré a enseñar.

HIGUERA.—¿Y qué enseñarás, en nombre del cielo?

ELAIZA.—Lo que usted me enseñó. Fonética.

HIGUERA.—¿Ah...? ¡Qué buena broma! ¡Ja, ja, ja!

ELAIZA.—Me ofreceré como auxiliar al profesor Rodríguez.

HIGUERA.—(*Levantándose furioso*) ¿Qué dices? ¿A aquel impostor, a aquel charlatán, a aquel ignorante? ¿Quieres revelarle mis métodos, mis descubrimientos? Atrévete a repetirlo y te retuerzo el pescuezo. (*Le pone la mano alrededor del cuello*) ¿Oyes lo que digo?

ELAIZA.—(*Desafiándole, sin oponer resistencia*) Adelante; ya me lo había figurado. Ya sabía yo que algún día llegaría a pegarme. (*HIGUERA la suelta, pateando de rabia por haberse dejado llevar de su carácter, y se echa hacia atrás en su asiento*) ¡Ah, ya sé cómo llevármela con usted! ¡Qué tonta fui en no haberme dado cuenta antes! Usted no me puede quitar lo enseñado. Confiese que tengo un oído más fino que el suyo. Además, yo sé tratar con la gente, y usted, no. Ya verá cómo me manejo.

Por lo pronto, voy a anunciar en la Prensa que aquella “bella dama” presentada por usted en la alta sociedad no es sino una vendedora de billetes de lotería enseñada por su método, y que, a su vez, ella enseña a cualquier muchacha a presentarse del mismo modo. Estoy segura de que con poco trabajo me crearé una posición independiente y brillante.

HIGUERA.—(*Admirándola*) ¡Vaya con la niña! ¡Bravo! Esto vale más que lloriquear y traer zapatillas. (*Levantándose*) En verdad, Elaiza: ahora eres una señora. Así me gustas. Ahora es cuando te suplico que vuelvas a mi casa y no discutamos más. Tú y yo... y Pérez seremos en adelante tres solterones amigos en vez de dos hombres y una niña boba.

ELAIZA.—Es que yo no tengo vocación para solterona.

HIGUERA.—Elaiza, te necesito. Tú vente a casa y no te preocupes más.

ELAIZA.—(*Se sonríe, mirándole*) En fin, por no desairarle...

SEÑORA HIGUERA.—(*Asomando a la puerta*) Elaiza, el carro que nos llevará a la boda de tu padre nos espera.

ELAIZA.—(*Saliendo*) Voy en seguida, señora. Adiós, señor Higuera. (*Mirándole maliciosamente.*) Hasta..., hasta después de la boda. (*HIGUERA se pasea muy satisfecho y triunfante, haciendo sonar llaves y monedas en sus bolsillos.*)

TELÓN

### III. PUESTA EN ESCENA

#### 3.1. *Personajes (vestuario y maquillaje)*

La propuesta de vestuario y maquillaje fue diseñada de acuerdo a cada personaje, estableciendo una paleta de color para cada uno, reafirmando así su individualidad como personas, pero que a su vez funcionara bien en conjunto con las demás, ratificando la idea de que en las diferencias y los contrastes se encuentra la riqueza de una sociedad.

- *Enrique Higuera*: este personaje viste con tonos que van hacia los violetas, vinotintos, azules y negros. Se escogieron colores oscuros para representar su clase y elegancia, al mismo tiempo que su soberbia y aire de superioridad.
- *Elaiza Díaz*: este personaje utiliza tonos cálidos, como el naranja, el amarillo y el mostaza, así como también el rosa, melón, beige y blanco para representar su inocencia y su espíritu de superación personal.
- *Coronel Pérez*: este personaje viste con colores cálidos y tonos tierra, como naranja, marrón, verde grama y beige, para asociar su relación con las fuerzas armadas. Asimismo, utiliza el azul marino como neutro, y es un color que otorga un cierto status por sí mismo.
- *Clara De Estévez*: este personaje usa vestidos de corte princesa y tacones, lo cual representa no solo su buen gusto al vestir sino que le otorga un status social que puede ser considerado como alto por los demás.
- *Freddy De Estévez*: este personaje viste con colores brillantes como el verde y neutros que van hacia el marrón, beige y blanco. Se muestra un joven de clase media alta pero que suele ser muy humilde, buena persona y alegre.
- *Sra. De Estévez*: viste con blusas y faldas señoriales y conservadores, siempre buscando la comodidad y la elegancia al vestir. Sus tonos son los



<p><b>ELAIZA DÍAZ</b></p> <p>(Ver anexo 9)</p>	<p>Short de jean corto y ajustado. Franela amarilla cuello en V, sin mangas y con dibujo de un hada.</p>	<p>Delantal de vendedora de tickets de lotería color naranja. Gorra del equipo de béisbol <i>Los Navegantes del Magallanes</i> (azul con amarillo). Pulseras grandes de colores llamativos.</p>	<p>Zapatos de goma deportivos, sucios y desgastados.</p>	<p>Trenza de cabello. Gorra volteada hacia atrás.</p>	<p>Maquillaje base.</p>
<p><b>CORONEL PÉREZ</b></p> <p>(Ver anexo 15)</p>	<p>Pantalón de color azul marino. Chaqueta de cierre color verde oliva.</p>	<p>Correa marrón. Reloj de correa de cuero marrón.</p>	<p>Zapatos de suela marrones.</p>	<p>Maquillaje base. Caracterizado para dar una apariencia mayor.</p>	<p>Cabello corto estilo militar.</p>
<p><b>CLARA DE ESTÉVEZ</b></p> <p>(Ver anexo 24)</p>	<p>Vestido de corte princesa de color blanco con borde rosado.</p>	<p>Cartera de sobre de color rosado, con adorno rosado con azul. Zarcillos rosados con azul claro.</p>	<p>Tacones altos de color rosado.</p>	<p>Cabello amarrado con una cola alta de caballo.</p>	<p>Maquillaje base. Sombras marrones y azules. Blush. Brillo labial rosado.</p>
<p><b>FREDDY DE ESTÉVEZ</b></p> <p>(Ver anexo 26)</p>	<p>Pantalón de color beige o kaki. Chemise de color verde oscuro. Suéter cuello redondo de color verde manzana.</p>	<p>Correa marrón. Lentes de montura de pasta.</p>	<p>Zapatos marrones.</p>	<p>Maquillaje base.</p>	<p>Cabello arreglado de lado, un poco despeinado</p>

<b>SRA. DE ESTÉVEZ</b>  (Ver anexo 22)	Falda de color negro de corte por debajo de la rodilla. Blusa de botones.	Zarcillos pequeños de color dorado. Cadena delgada de color dorado. Pulseras de cadena delgada de color dorado. Reloj de dama delgado de color dorado. Cartera negra.	Zapatos de tacón bajo, sin plataforma, de color negro.	Maquillaje base. Sombras marrones. Blush. Labial rosado oscuro.	Cabello recogido.
<b>EXTRAS</b>	Pantalón y franela de color negro, azul o gris	Accesorios minimalistas que no resalten mucho.	Zapatos de goma negros, azules o grises.	Maquillaje base.	Cabello arreglado simple.

Tabla 12. Desglose de vestuario, peinado y maquillaje para el acto II.

<b>ACTO II</b>					
<b>PERSONAJE</b>	<b>VESTUARIO</b>	<b>ACCESORIOS</b>	<b>ZAPATOS</b>	<b>MAQUILLAJE</b>	<b>PEINADO</b>
<b>ENRIQUE HIGUERA</b>  (Ver anexo 5)	Pantalón negro. Camisa manga larga de cuello y botones de color azul claro. Suéter cuello redondo de color vinotinto.	Corbata azul rey. Correa negra. Reloj elegante de color plateado.	Zapatos formales negros.	Maquillaje base. Caracterizado para dar una apariencia mayor.	Cabello arreglado peinado de lado hacia atrás.

<p><b>ELAIZA DÍAZ</b></p> <p>(Ver anexo 10)</p>	<p>Leggings tres cuartos de color negro con estampado. Franela sin mangas de color naranja fluorescente .</p>	<p>Zarcillos grandes llamativos. y Pulseras gruesas de colores.</p>	<p>Sandalias sencillas sin tacón.</p>	<p>Maquillaje base. Sombras rosadas y azules. Blush rosado. Labial magenta intenso.</p>	<p>Cabello recogido con cola de colores. Bandana verde.</p>
<p>(Ver anexo 11)</p>	<p>Kimono de color dorado.</p>	<p>Zarcillos pequeños de color dorado.</p>	<p>Zapatillas de color negro.</p>	<p>Maquillaje base. Sombras marrones con beige y brillos dorados. Blush. Brillo labial rosado claro.</p>	<p>Cabello hacia un lado con una pequeña trenza.</p>
<p><b>CORONEL PÉREZ</b></p> <p>(Ver anexo 16)</p>	<p>Pantalón de color azul marino. Camisa de botones manga corta de color azul grisáceo, con rallas verdes y grises.</p>	<p>Correa marrón. Reloj de correa de cuero marrón.</p>	<p>Zapatos de suela marrones.</p>	<p>Maquillaje base. Caracterizado para dar una apariencia mayor.</p>	<p>Cabello corto estilo militar.</p>
<p><b>SRTA. JULIA</b></p> <p>(Ver anexo 29)</p>	<p>Falda de color negro con rallas blancas de corte por debajo de las rodillas. Camisa de botones manga larga de color blanco.</p>	<p>Perlas blancas. Camafeo de color plateado.</p>	<p>Zapatos negros de tacón bajo.</p>	<p>Maquillaje base. Sombras marrones. Blush. Brillo labial rosado.</p>	<p>Moño Lady.</p>

<p><b>SR. ALFREDO DÍAZ</b></p> <p>(Ver anexo 28)</p>	<p>Blue jean. Camisa manga larga, de cuello y botones, de color verde con líneas amarillas y rojas que forman cuadros. La camisa está en buen estado, sin huecos ni hilos suelos, pero se nota que está bastante usada. Franela blanca tipo "ovejita" por debajo de la camisa.</p>	<p>Correa de color azul, gris o negro.</p>	<p>Zapatos de goma de color gris o negro.</p>	<p>Maquillaje base.</p>	<p>Cabello peinado hacia atrás.</p>
--	--	--	---	-----------------------------	---

Tabla 13. *Desglose de vestuario, peinado y maquillaje para el acto III.*

ACTO III					
PERSONAJE	VESTUARIO	ACCESORIOS	ZAPATOS	MAQUILLAJE	PEINADO
<p><b>ENRIQUE HIGUERA</b></p> <p>(Ver anexo 6)</p>	<p>Pantalón negro. Camisa blanca manga larga. Chaleco tejido negro.</p>	<p>Corbata de color morado brillante. Correa negra. Reloj elegante de color plateado.</p>	<p>Zapatos formales negros.</p>	<p>Maquillaje base. Caracterizado para dar una apariencia mayor.</p>	<p>Cabello arreglado peinado de lado hacia atrás.</p>

<p><b>ELAIZA DÍAZ</b></p> <p>(Ver anexo 12)</p>	<p>Vestido corto de color naranja-mostaza.</p>	<p>Zarcillos largos y delicados de color dorado. Una pulsera de color dorado. Cartera de color piel.</p>	<p>Zapatos de tacón, sin plataforma, de color piel.</p>	<p>Maquillaje base. Sombras marrones y beige con brillos dorados. Blush. Brillo labial rosado claro.</p>	<p>Cabello peinado de lado con semi recogido hacia atrás.</p>
<p><b>CORONEL PÉREZ</b></p> <p>(Ver anexo 17)</p>	<p>Pantalón de color azul marino. Camisa manga larga de cuello y botones de color blanco. Chaqueta gruesa de color beige que usará abierta.</p>	<p>Correa marrón. Reloj de correa de cuero marrón.</p>	<p>Zapatos de suela marrones.</p>	<p>Maquillaje base. Caracterizado para dar una apariencia mayor.</p>	<p>Cabello corto estilo militar.</p>
<p><b>SRA. HIGUERA</b></p> <p>(Ver anexo 20)</p>	<p>Vestido de estampado floreado de colores: azul, rosado, lila y amarillo. Sin mangas y corte por debajo de las rodillas.</p>	<p>Zarcillos pequeños de color dorado. Cadena con medalla de la virgen de color dorado. Pulsera de cadena dorada. Alianza de matrimonio dorada. Lentes de montura.</p>	<p>Zapatos de tacón bajo, sin plataforma, de color beige, marrón o piel.</p>	<p>Maquillaje base. Sombras marrones. Blush. Labial rojo mate.</p>	<p>Torcido francés.</p>

<p><b>SRA. DE ESTÉVEZ</b></p> <p>(Ver anexo 23)</p>	<p>Falda corta adelante y larga atrás, de colores beige y marrón con estampado. Blusa de color beige.</p>	<p>Chal de color beige. Zarcillos pequeños de color dorado. Cadena delgada de color dorado. Pulseras de cadena delgada de color dorado. Reloj de dama delgado de color dorado. Cartera marrón.</p>	<p>Zapatos de tacón bajo, sin plataforma, de color marrón.</p>	<p>Maquillaje base. Sombras marrones. Blush. Labial vinotinto.</p>	<p>Cabello recogido formal.</p>
<p><b>CLARA DE ESTÉVEZ</b></p> <p>(Ver anexo 25)</p>	<p>Vestido de corte princesa de color azul oscuro.</p>	<p>Cartera de sobre azul turquesa. Collar azul turquesa. Zarcillos dorados.</p>	<p>Tacones altos de color azul con negro estilo “animal print”.</p>	<p>Maquillaje base. Sombras marrones y azules. Blush. Labial vinotinto.</p>	<p>Cabello suelto y alborotado.</p>
<p><b>FREDDY DE ESTÉVEZ</b></p> <p>(Ver anexo 27)</p>	<p>Pantalón de color beige o kaki. Camisa de cuello y botones manga larga de color blanco. Chaleco semi-formal de color marrón.</p>	<p>Correa marrón. Reloj marrón. Lentes de montura de pasta.</p>	<p>Zapatos marrones.</p>	<p>Maquillaje base.</p>	<p>Cabello arreglado de lado, un poco despeinado</p>

<p><b>SRTA. NANCY (AMA DE LLAVES)</b></p> <p>(Ver anexo 30)</p>	<p>Traje de limpieza: vestido de cuadros de corte por debajo de las rodillas, cuello y botones al frente, manga corta y con una cinta que ajusta en la cintura. De color blanco con mostaza.</p>	<p>Zarcillos pequeños de color blanco o plateado.</p>	<p>Zapatos de color blanco estilo “paseo”.</p>	<p>Maquillaje base. Labial rosado.</p>	<p>Bun alto.</p>
---	--	---	--	--	------------------

Tabla 14. *Desglose de vestuario, peinado y maquillaje para el acto IV.*

ACTO IV					
PERSONAJE	VESTUARIO	ACCESORIOS	ZAPATOS	MAQUILLAJE	PEINADO
<p><b>ENRIQUE HIGUERA</b></p> <p>(Ver anexo 7)</p>	<p>Pantalón negro. Camisa manga larga de color negro. Chaleco de gala color gris plomo con bordes de color negro, bolsillo y cadena plateada (estilo cadena de reloj de bolsillo).</p>	<p>Corbata color borgoña. Correa negra. Reloj elegante de color plateado.</p>	<p>Zapatos formales negros.</p>	<p>Maquillaje base. Caracterizado para dar una apariencia mayor.</p>	<p>Cabello arreglado peinado de lado hacia atrás.</p>

<b>ELAIZA DÍAZ</b>  (Ver anexo 13)	Vestido corto de color negro con lunares morados, rosados, blancos y amarillos.	Zarcillos largos y delicados de color plateado. Collar plateado. Anillo plateado.	Zapatos o sandalias de color negro.	Maquillaje base. Sombras marrones y beige con brillos dorados. Blush. Brillo labial rosado claro.	Moño donut.
<b>CORONEL PÉREZ</b>  (Ver anexo 18)	Pantalón de color azul marino. Camisa azul con rallas marrones, beige y mostazas. Saco de color azul marino.	Corbata marrón. Correa marrón. Reloj de correa de cuero marrón.	Zapatos de suela marrones.	Maquillaje base. Caracterizado para dar una apariencia mayor.	Cabello corto estilo militar.

Tabla 15. *Desglose de vestuario, peinado y maquillaje para el acto V.*

<b>ACTO V</b>					
<b>PERSONAJE</b>	<b>VESTUARIO</b>	<b>ACCESORIOS</b>	<b>ZAPATOS</b>	<b>MAQUILLAJE</b>	<b>PEINADO</b>
<b>ENRIQUE HIGUERA</b>  (Ver anexo 8)	Pantalón negro. Camisa manga larga de cuello y botones de color morado intenso.	Correa negra. Reloj elegante de color plateado.	Zapatos formales negros.	Maquillaje base. Caracterizado para dar una apariencia mayor.	Cabello arreglado peinado de lado hacia atrás.
<b>ELAIZA DÍAZ</b>  (Ver anexo 14)	Vestido corto y con escote en la espalda, de color marrón, beige y violeta.	Zarcillos largos de color dorado. Cartera de color piel.	Zapatos o sandalias de color piel.	Maquillaje base. Sombras marrones, beige y dorado. Blush. Brillo labial rosa.	Moño donut.

<p><b>CORONEL PÉREZ</b></p> <p>(Ver anexo 19)</p>	<p>Pantalón de color azul marino. Chaqueta de cierre de color beige.</p>	<p>Correa marrón. Reloj de correa de cuero marrón.</p>	<p>Zapatos de suela marrones.</p>	<p>Maquillaje base. Caracterizado para dar una apariencia mayor.</p>	<p>Cabello corto estilo militar.</p>
<p><b>SRA. HIGUERA</b></p> <p>(Ver anexo 21)</p>	<p>Vestido de color negro con lunares blancos, sin mangas y corte por debajo de la rodilla.</p>	<p>Zarcillos pequeños de color dorado. Cadena con medalla de la virgen de color dorado. Pulsera de cadena dorada. Alianza de matrimonio dorada. Cartera negra. Lentes de montura.</p>	<p>Zapatos de tacón bajo, sin plataforma, de color negro.</p>	<p>Maquillaje base. Sombras marrones. Blush. Labial rojo mate.</p>	<p>Torcido francés.</p>
<p><b>SRTA. NANCY (AMA DE LLAVES)</b></p> <p>(Ver anexo 30)</p>	<p>Traje de limpieza: vestido de cuadros de corte por debajo de las rodillas, cuello y botones al frente, manga corta y con una cinta que ajusta en la cintura. De color blanco con mostaza.</p>	<p>Zarcillos pequeños de color blanco o plateado.</p>	<p>Zapatos de color blanco estilo “paseo”.</p>	<p>Maquillaje base. Labial rosa.</p>	<p>Bun alto.</p>

### 3.2. *Espacio escénico*

El espacio escénico es el lugar donde la magia tiene lugar, donde todos los elementos convergen para crear una historia, que función tras función será la misma pero no siempre es contada de la misma forma. Allí reside la magia del teatro: en sus elementos, en los pequeños detalles, en el aquí y el ahora.

#### 3.2.1. *Decorado y accesorios*

El decorado para los espacios en los que transcurre la obra fue diseñado según la personalidad de los personajes y de acuerdo las situaciones. En un primer momento está la escenografía de exteriores, la cual es amplia y con una gran cantidad de detalles para representar las calles de Caracas, incluyendo su *desorden*. En este caso, se pudo apreciar una iglesia, edificios, parada de mototaxis e, incluso, un pequeño café a un lado del escenario.

Tabla 16. *Escenografía A (Acto I)*.

ESCENOGRAFÍA A (ACTO I)				
ESPACIO	OBJETOS	MATERIALES	COLOR	UNIDADES
<b>AMBIENTACIÓN</b>				
<b>SANTA EDUVIGIS</b> (Ver anexo 1)	<b>Iglesia.</b>	Lámina de madera MDF de 3mm de grosor.	Marrón.	2
		Rueda de silicón.	Negro.	4
		Bisagra.	Plateado.	4
		Papel Tapiz. (metro)	Beige claro.	3
	<b>Local de Café.</b>	Lámina de madera MDF de 3mm de grosor.	Marrón.	1
		Bisagra.	Plateado.	2
		Rueda de silicón.	Negro.	2
		Papel Tapiz. (metro)	Marrón.	1
		Mesas de café.	Blanco con marrón.	2
		Sillas.	Blanco con marrón.	4
		Luces de navidad.	Luz cálida.	1

	<b>Edificio 1.</b>	Lámina. de madera MDF de 3mm de grosor.		Marrón.	1
		Rueda de silicón.		Negro.	2
		Bisagra.		Plateado.	2
		Papel Celofán (ventanas).		Amarillo.	8
		Papel Tapiz. (metro)		Terracota de ladrillos.	2
		Circuito eléctrico cerrado.	Sócatés.	Beige.	8
			Bombillos.	Luz cálida.	8
			Interruptor.	Blanco.	1
			Pilas (D)		2
			Cables. (metro)	Negro.	2
	<b>Edificio 2.</b>	Láminas de madera MDF de 3mm de grosor.		Marrón.	1
		Ruedas de silicón.		Negro.	2
		Bisagras.		Plateado.	2
		Papel Celofán (ventanas).		Amarillo.	8
		Papel Tapiz. (metro)		Terracota de ladrillos.	2
		Circuito eléctrico cerrado.	Sócatés.	Beige.	8
			Bombillos.	Luz cálida.	8
			Interruptor.	Blanco.	1
			Pilas (D)		2
			Cables. (metro)	Negro.	2
	<b>Banquito de Jardín.</b>	Madera.		Gris.	1
	<b>Taxi.</b>	Cartón en kilo.		Marrón.	3
		Circuito eléctrico cerrado.	Sócatés.	Beige.	2
Bombillos.			Luz cálida.	2	
Interruptor.			Blanco.	1	

		Pilas (D)		1	
		Cables. (metro)	Negro.	1	
		Papel celofán.	Amarillo y Rojo.	4	
		Tirantes.	Negro.	2	
		Pintura. (galón)	Blanco, amarillo y negro.	1	
	<b>Motos.</b>	Cartón en kilo.	Marrón.	3	
		Pintura. (galón)	Negro.	1	
	<b>Faros de Luz.</b>	Cartón en kilo.	Marrón.	2	
		Pintura. (galón)	Gris.	1	
		Bisagras.	Plateado.	2	
		Ruedas de silicón.	Negro.	2	
		Papel Celofán.	Amarillo.	2	
	<b>Lluvia.</b>	Máquina de humo.		1	
	<b>ATREZZO</b>				
	<b>SANTA EDUVIGIS</b>	<b>Billetes de Lotería.</b>	Hojas de papel, impresas y recortadas.	Varios.	100
<b>Billetes.</b>		De cien bolívares.	Varios.	10	
<b>Paraguas.</b>			Negro.	4	
<b>Celular. (iPhone)</b>			Blanco.	2	
<b>Abanico.</b>			Marrón.	1	
<b>Cestas de bueneros.</b>			Blanco.	2	
<b>Chuchería.</b>			Varios.	100	
<b>Tazas de café.</b>			Blanco.	4	
<b>Block de notas.</b>			Azul.	1	
<b>Bolígrafo.</b>			Azul.	1	
<b>Cartón de indigente.</b>			Marrón.	1	

Posteriormente, se encuentran las dos escenografías de espacios internos: el estudio de Enrique Higuera y la sala de la Sra. Higuera. El primero se diseñó de forma muy elegante, con colores sobrios y un estricto orden en cuanto a sus objetos y espacio se refiere, con el fin de exteriorizar el excentricismo, alto nivel de educación y el deseo de perfección y elegancia del protagonista. Se pudo apreciar un escritorio bien ordenado, un piano, un elegante diván y el librero con un acomodo casi perfecto. Por otra parte, durante el acto II, existe una pequeña acción que transcurre en el baño de la casa de Enrique Higuera; sin embargo, el juego de luces y sombras es lo fundamental en esta escena.

Tabla 17. *Escenografía B y B1 (Actos II y IV).*

<b>ESCENOGRAFÍA B (ACTO II Y IV)</b>				
<b>ESPACIO</b>	<b>OBJETOS</b>	<b>MATERIALES</b>	<b>COLOR</b>	<b>UNIDADES</b>
<b>AMBIENTACIÓN</b>				
<b>ESTUDIO DE ENRIQUE HIGUERA.</b> (Ver anexo 2)	<b>Escritorio.</b>		Caoba.	1
	<b>Silla.</b>		Caoba.	1
	<b>Diván.</b>		Beige.	1
	<b>Piano.</b>		Negro.	1
	<b>Taburete.</b>		Negro.	1
	<b>Librero.</b>		Caoba.	1
	<b>Alfombra.</b>		Beige.	2
	<b>Parabán.</b>		Blanco.	4
<b>UTILERÍA</b>				
<b>ESTUDIO DE ENRIQUE HIGUERA.</b>	<b>Mac Book Pro.</b>		Plateado.	1
	<b>Grabadora.</b>		Plateado con negro.	1
	<b>Tarjeta de memoria SD HC.</b>		Azul y negro.	4
	<b>Bowl para frutas.</b>		Vidrio.	1
	<b>Frutas.</b>		Varios.	8

	<b>Botella de Whiskey.</b>		Vidrio.	1
	<b>Vasos para tomar Whiskey.</b>		Vidrio.	4
	<b>Libros.</b>		Varios.	8
<b>ATREZZO</b>				
<b>ESTUDIO DE ENRIQUE HIGUERA.</b>	<b>Bombones de chocolate italiano.</b>		Marrón.	10
	<b>Crocs.</b>			
	<b>Pañuelo.</b>		Blanco.	1
	<b>Plumero.</b>		Marrón con beige.	1
	<b>Teléfono.</b>		Negro.	1
	<b>Carpetas.</b>		Varios.	4
	<b>Chequera.</b>			1
<b>ESCENOFRAFÍA B.1 (ACTO II)</b>				
<b>ESPACIO</b>	<b>OBJETOS</b>	<b>MATERIALES</b>	<b>COLOR</b>	<b>UNIDADES</b>
<b>AMBIENTACIÓN</b>				
<b>CUARTO DE BAÑO.</b>	<b>Cortina de baño.</b>	Tela Popelina. (metros)	Blanco.	3
	<b>Bañera.</b>	Cartón en kilo.	Marrón.	2

La sala de la Sra. de Higuera, por su parte, es colorida y acogedora, con algunos adornos, cuadros, estampados y cortinas que reflejan el conservacionismo de este personaje al mismo tiempo que el calor de un hogar maternal.

Tabla 18. *Escenografía C (Actos III y V).*

<b>ESCENOGRAFÍA C (ACTO III Y V)</b>				
<b>ESPACIO</b>	<b>OBJETOS</b>	<b>MATERIALES</b>	<b>COLOR</b>	<b>UNIDADES</b>
<b>AMBIENTACIÓN</b>				
<b>SALA DE LA SRA. DE HIGUERA.</b> (Ver anexo 3)	<b>Pared. (Backings)</b>	Lámina. de madera MDF de 3mm de grosor.	Marrón.	2
		Rueda de silicón.	Negro.	4
		Bisagra.	Plateado.	2
		Pintura. (galón)	Crema.	1
		Papel Tapiz. (metro)	Transparente con ornamento en blanco.	2
	<b>Sofá de tres puestos.</b>		Vinotinto y rosado viejo.	1
	<b>Poltrona individual.</b>		Rosado viejo.	2
	<b>Escritorio.</b>		Caoba.	1
	<b>Silla.</b>		Caoba.	1
	<b>Alfombra.</b>		Beige	2
<b>Mesita de sala.</b>		Marrón.	1	
<b>UTILERÍA</b>				
	<b>Florero.</b>		Azul pálido.	1
	<b>Flores artificiales.</b>		Rosado naranja y blanco.	5
<b>ATREZZO</b>				
<b>SALA DE LA SRA. DE HIGUERA.</b>	<b>Escoba.</b>		Marrón con azul.	1
	<b>Plumero.</b>		Varios.	1
	<b>Walkman y audífonos.</b>		Blanco.	1
	<b>Abanico.</b>		Marrón.	1
	<b>Cigarro electrónico.</b>		Blanco.	1

En cuanto a los accesorios utilizados para la obra, estos fueron escogidos con la intención de reflejar la personalidad de cada uno de los personajes. Es por ello que los accesorios que usó Elaiza durante los primeros actos nada tienen que ver con los que lleva al final de la pieza.

La protagonista de la obra tiene dos etapas: en un primer momento, cuando es una muchacha de escasos recursos que se gana la vida vendiendo billetes de lotería, utilizó accesorios exagerados y coloridos. En ese momento, este personaje cree que utilizando elementos grandes captaría la atención de las personas y reflejaría personalidad y elegancia.

Posteriormente, cuando comienza su transformación y proceso de educación, Elaiza utilizó accesorios de colores más sobrios y de menor tamaño, entendiendo que la elegancia puede reflejarse siendo un poco más minimalista y discreta.

Enrique Higuera es un hombre elegante y con clase, exigente con la puntualidad y las normas sociales, por lo que siempre utilizó un elegante reloj, correa, zapatos, lentes y corbatas que le aportan una apariencia pulcra y galante.

El Coronel Pérez, como cualquier militar, también es exigente con la puntualidad, por lo que en todo momento utilizó un reloj, la ropa perfectamente planchada y acomodada, correa y zapatos bien lustrados.

En cuanto a las señoras Higuera y De Estévez, son mujeres muy conservadoras y tradicionales, por lo que en todo momento utilizaron accesorios minimalistas y delicados.

Por su parte, Clara De Estévez es una joven coqueta que le encanta llamar la atención de los demás, por lo que usó accesorios y carteras de colores llamativos pero sin caer en lo exagerado.

Freddy De Estévez es un joven bien portado, humilde y educado, por lo que no utilizó elementos extravagantes ni muy costosos, solo lo necesario, como sus lentes y su reloj.

El Sr. Alfredo Díaz utilizó accesorios muy sencillos, pero manteniéndose arreglado en todo momento, lo cual refleja su situación económica no muy favorable pero, al mismo tiempo, su buena educación y presentación.

La Srta. Julia es una mujer con excelente educación y presencia, muy conservadora y sin ánimos de llamar demasiado la atención, por lo cual sus accesorios fueron minimalistas y sencillos, no más que unos pequeños zarcillos y un camafeo.

La Srta. Nancy es un ama de llaves muy colorida, a quien le encanta bailar y trata de disfrutar sus labores de limpieza. Utilizó zapatos cómodos en todo momento y sus audífonos estuvieron siempre presente durante su horario de trabajo.

### ***3.2.2. Iluminación***

La iluminación en una obra es capaz de crear la atmósfera necesaria dentro de las paredes del teatro para que el público pueda transportarse al lugar en el que ocurren las acciones. Es por esto que los autores de este trabajo de grado la consideran como un elemento primordial dentro de la puesta en escena, tanto como el decorado, el vestuario y los accesorios.

La obra *Pigmalión* consta de cinco actos y tres escenarios. El primero pertenece al del acto I y tiene lugar en una calle concurrida de Caracas durante una tarde lluviosa, frente a la Iglesia La Preciosísima Sangre en Santa Eduvigis. Para este acto, la iluminación debe manejar tonos azules que generen una atmósfera de lluvia, de frío, y la sensación de que la noche está por caer. Además, para simular los efectos que tienen los rayos, las luces deben parpadear por unos instantes, asegurando así que los miembros del público puedan sumergirse en esta obra.

El segundo escenario es revelado durante los actos II y IV, y tiene lugar en la oficina de Enrique Higuera, donde Elaiza se encuentra por segunda vez con el profesor y, además, el lugar dónde ocurre el enfrentamiento que demostrará parte de la evolución de la protagonista. La iluminación ha de mantenerse lo más naturalista posible, siempre fiel al lugar en el que se encuentra, por lo que predominan tonos cálidos típicos de las luces calientes que puedan llevar al espectador a sentirse dentro de la oficina de una casa.

Este mismo concepto se tomó en cuenta para el diseño de iluminación de los actos III y V, los cuales transcurren en la sala de estar de la Sra. Higuera, solo que en este caso, las luces serán un poco más brillantes y el espacio se verá más iluminado.

En la escena agregada dentro del acto II, la cual tiene lugar en el baño, se buscó utilizar luces de piso que fuesen capaces de proyectar la sombra de Elaiza sobre una larga tela y, de esta forma, simular que la protagonista se encuentra dentro de una bañera y el público puede verla a través de la cortina.

Asimismo, la excepción a la propuesta naturalista de la iluminación ocurre en los momentos en los que Higuera y Elaiza se encuentran solos, especialmente al final de los actos IV y V, cuando ocurre el reconocimiento de uno en el otro como seres iguales que forman parte de un todo. La iluminación ha de ser un poco más tenue y manejará tonos más cálidos, como el proveniente del color ámbar.

### **3.3. *Música y Sonido***

La música en una obra es el complemento perfecto para la misma. Tiene la capacidad de complementar lo que los diálogos, gestos y lenguaje corporal no cuentan. La música le coloca el sentimiento a la escena, introduce al espectador en un estado de ánimo que puede perfeccionar la obra.

Asimismo, los sonidos pueden potenciar la escena en tanto y en cuanto no se abusen de ellos. Los sonidos de ambiente resultan necesarios para que el espectador se sienta en el mismo entorno en el cual se encuentra el personaje que está viendo. Es

por ello que en el acto I de la pieza, al transcurrir la escena en exteriores, se utilizan sonidos de truenos, lluvia y tráfico con el objetivo de crear el ambiente de una calle caraqueña en una tarde lluviosa y, de esta manera, maximizar el efecto que podría causar la misma escena si no tuviera sonidos.

Los actos II, III, IV y V, al tener lugar en la sala de la Sra. Higuera y el estudio de Enrique Higuera, no admite el uso de demasiados sonidos pero sí el de la música, la cual busca tener una finalidad específica y no debe saturar la escena con su presencia, puesto que la historia en sí misma ya posee una poderosa carga dramática.

### **3.4. *Procedimiento de dirección actoral***

De acuerdo con George Bernard Shaw, existen varias técnicas de dirección escénica y, dependiendo de la persona, se puede ser mejor al aplicar una u otra. Sea cual sea el procedimiento escogido, lo verdaderamente importante —y el fin último de este oficio—, es hacerle creer al público que le están pasando cosas reales a personas reales.

En su intención de mantenerse fieles a los preceptos del autor de *Pigmalión*, el equipo toma como referencia para la dirección actoral de la obra aquella dictada por el mismo Shaw en su carta enviada al Sr. McNutty. Allí asevera que el trabajo diario en el teatro es más laborioso de lo esperado; pero, es posible que la carga se haga más ligera si el dramaturgo tiene, desde el primer ensayo, el dominio total sobre el montaje.

La forma de lograr esto es tomar el manuscrito de la obra y planear todas las acciones físicas antes de comenzar con los ensayos. De esta forma, se da garantía de que cualquier contratiempo futuro no signifique una pérdida de tiempo.

Hay que estar seguro de saber dónde va a ser dicho cada parlamento y lo que este significa, dónde irán colocados los ornamentos y dónde serán trasladados, en qué lugar dejarán los actores las prendas y objetos que vayan a tomar en el transcurso de la obra, así como cuándo se van a sentar y en qué momento se van a levantar.

Con respecto a los actores, se debe lograr extraer el máximo efecto de cada palabra y, por lo tanto, hacerles sentir que hablan en las condiciones más favorables para ellos o, en el peor de los casos, que el plan del autor no puede ser mejorado incluso cuando la idea planteada no les guste.

Para Bernard Shaw, el actor puede llegar a sentirse incómodo e incluso perdido si se siente incapaz de escapar de la rigidez de las líneas de la obra y darle una interpretación individual a los parlamentos de ese personaje que el autor quiso en un principio.

Durante el proceso de montaje, se debe procurar que ningún actor distraiga la atención del otro, que hablen a una distancia adecuada y, en caso de que el público mire hacia un lado del escenario pero alguien intervenga en el otro extremo, se debe inventar algún truco simple que llame la atención de los espectadores hasta ese nuevo foco de atención.

Durante los primeros ensayos, es probable que los actores estén a oscuras con respecto a lo que va la obra, a menos que hayan podido captarlo todo con la primera lectura del guion. Asimismo, el equipo actoral debe ser manejado con la mayor amabilidad posible, haciendo presencia en el escenario y apuntando lo que los actores deben hacer.

De acuerdo con Shaw, toda vez que un acto haya sido montado por este medio por primera vez, se debe dejar firmemente afianzados los movimientos en las memorias de los actores gracias a la repetición.

Siguiendo los preceptos de Shaw, para el equipo es importante que los actores no se aprendan sus parlamentos hasta el final de su primera semana de ensayos, pues lo verdaderamente importante durante ese período no se trata de la memorización de las líneas sino de las posiciones, las marcas y del contenido real de la pieza teatral.

Es suficiente correr dos veces uno o dos actos en cada ensayo de este tipo durante el primer estadio. Una vez culminado, viene la convocatoria a un ensayo sin

libreto o de memorización. En este tipo de ensayos, es recomendable que el dramaturgo abandone el escenario y se siente en la platea con una inmensa libreta de notas, sin interrumpir en ningún momento la escena ni permitir que alguien más lo haga. Hay que tomar nota cuando algo sale mal o si se le ocurre al autor alguna mejora para el montaje. Al final del acto, hay que hacer presencia en el escenario y explicarles estas notas a los actores, sin ningún ánimo de criticar.

En la opinión de Shaw, cuando los ensayos de memorización inicien, todo lo hecho anteriormente parecerá ir en picada y que se produjo el desastre más descorazonador durante toda la semana, por lo menos en cuanto a los papeles principales, porque estarán tan concentrados en recordar el texto que lo demás se olvidará.

En caso de que exista la sensación de que algo no está yendo por el camino que se quiere, pero no se sabe exactamente como solucionar el problema, la mejor solución al asunto es callar y esperar hasta que la mente encuentre lo que hay que hacer.

Muchas veces es el mismo actor quien da con la solución del problema. Vale la pena recordar que nada enfurece más a un actor que el que le digan que a uno no le gusta su trabajo, por lo que es importante saber que cuando no se le puede ayudar al actor, lo mejor es dejarlo solo. El dramaturgo solo puede decirle lo que debe hacer si él mismo lo sabe.

Durante los ensayos de memorización, los actores tienden a estar sometidos a una presión intensa, por lo cual es probable que se pongan insoportablemente irritables, pero luego de una semana todo podrá volver a ponerse en marcha. En esta etapa de irritabilidad, no se le debe dar demasiadas indicaciones al actor.

Shaw afirma que no se puede conseguir más de dos o tres cosas importantes en cada ensayo. Las trivialidades y pequeños inconvenientes, como el olvido de pequeñas acciones físicas o cambios de palabras, no deberían ser mencionadas en un

tono desesperado. Es más, no debería ser mencionado algo que no tenga verdadera importancia. El dramaturgo debe estar preparado para ver cómo el mismo error se comete una y otra vez, al menos hasta el tercer o cuarto día de ensayo de cada acto.

Una vez que todos conozcan sus líneas a la perfección y pueda dedicársele toda la mente a la obra, el autor deberá ser un observador constante y tomar notas muy bien consideradas, añadiendo frases como “ensayar esto”, para luego pedirles a los actores, al final de cada acto, que vayan a algún fragmento determinado con el fin de perfeccionarlo. Cuando no se logre lo que se desea, lo fundamental no es repetirlo hasta que se logre pues saldrá peor con cada repetición, sino tener la madurez suficiente de abandonar el asunto y posponerlo hasta el siguiente ensayo.

La pérdida de la paciencia y la queja constante pueden llevar a la destrucción de la atmósfera en la cual vive el arte, y la escena resultante no será muy agradable.

Durante los dos últimos ensayos, al haber sido resueltas todas las dificultades, será muy poco probable que exista la necesidad de tomar extensas notas. Al final, los actores tienden a llegar a conocer mucho mejor que el autor a sus personajes, y pueden llegar a enseñarle una o dos cosas que él no había visto en ellos cuando los creó.

El secreto para una dirección actuarial exitosa se encuentra en la capacidad que tiene el dramaturgo de que sus actores no terminen usando el mismo tono y la misma velocidad, manteniendo siempre la variedad, los matices y el contraste. El trabajo del actor es hacerle creer al público que el pie que recibe no es una señal para lanzar un parlamento sin pensar, sino una provocación para dar una respuesta lo suficientemente real, como si nunca hubiese oído el pie.

### 3.5. Fichas técnicas

#### 3.5.1. Del equipo de producción

Tabla 19. Ficha técnica del equipo de producción de *Pígalión*.

<b>FICHA TÉCNICA DEL EQUIPO DE PRODUCCIÓN</b>	
Producción Ejecutiva	Daniel De Pasquale Jenifer De Sousa Elimar Villamizar
Producción General	Jenifer De Sousa Elimar Villamizar
Dirección General	Daniel De Pasquale
Dirección Actoral	Elimar Villamizar
Dirección de Arte	Jenifer De Sousa
Vestuarista	Emily Pérez
Realización de escenografía	Daniel De Pasquale Jenifer De Sousa
Diseño de vestuario	Jenifer De Sousa
Peinado y Maquillaje	Abigail De Pasquale Denisse Montes de Oca Mariana Vásquez
Diseño de operación de iluminación	Raquel Cartaya Daniel De Pasquale Rebeca Hernández
Asistencia de iluminación	Rebeca Hernández Rosalbi Lara
Sonido	Rebeca Hernández
Tutora	Maigualida Gamero
Sala	Teatro Ucab

### 3.5.2. Del equipo actoral

Tabla 20. Ficha artística de *Pígalión*.

FICHA ARTÍSTICA	
Elaiza Díaz	Mery Castro
Enrique Higuera	Alexander Acero
Coronel Pérez	Jhion Berroterán
Señorita Julia	Génesis Centeno
Señora Higuera	Lucía Rosciano
Freddy De Estévez	Alfredo Osiglia
Clara De Estévez	Elimar Villamizar
Señora De Estevez	Jaqueline Muñoz
Alfredo Díaz	Daniel Aguilera
Ama de llaves	Daniela Tovar
Mendigo	Nathaly Varela
Desconocido	Luis Rodríguez
Vendedores ambulantes	Mariana Vasquez Denisse Monte de Oca
Circunstante Sarcástico	Angela López
Espectadores y transeúntes	Irving Briceño Daniel De Pasquale Jenifer De Sousa Susana León Adriana Parra Emily Pérez
Mototaxista	Federico Dubuc
Taxista	Jorge Calderón

### 3.6. Presupuestos

Los presupuestos de la pieza teatral se encuentran expresados en bolívares fuertes (Bs.) y fueron obtenidos por los autores a través de una investigación de campo mediante consultas a distintas empresas. Los nombres de dichas empresas se encuentran considerados dentro de la categoría *fuentes* en cada presupuesto.

#### 3.6.1. Presupuesto general

Tabla 21. *Presupuesto general.*

<b>PRESUPUESTO GENERAL</b>	
<b>CONCEPTO</b>	<b>TOTAL</b>
<b>HONORARIOS</b>	
Director General	400.000,00
Director de casting	45.000,00
Productor General	450.000,00
Productor General 2	450.000,00
Guionista	150.000,00
Personajes Principales	450.000,00
Personajes Secundarios	700.000,00
Figurantes	150.000,00
Extras	75.000,00
Operador de audio	90.000,00
Operador de luces	90.000,00
Técnicos	45.000,00
Escenógrafo	350.000,00
Ambientador	300.000,00
Vestuarista	300.000,00
Maquillador	30.000,00
Maquillador 2	30.000,00
Estilista	30.000,00
<b>SUB-TOTAL</b>	<b>4.135.000,00</b>

<b>GASTOS ADMINISTRATIVOS</b>	
Gastos Jurídicos	20.000,00
<b>SUB-TOTAL</b>	<b>20.000,00</b>

<b>ALIMENTACIÓN Y TRANSPORTE</b>	
Transporte	576,00
Alimentación	42.000,00
<b>SUB-TOTAL</b>	<b>42.576,00</b>

<b>PRE-PRODUCCIÓN</b>	
Guion Literario.	12.396,00
Paquete Gráfico.	4.500,00
Espacio para ensayos.	3.000,00
<b>SUB-TOTAL</b>	<b>19.896,00</b>

<b>DIRECCIÓN DE ARTE</b>	
Escenografía	3.591.360,82
Vestuario	2.601.062,00
Maquillaje y Peinado	55.730,00
<b>SUB-TOTAL</b>	<b>6.248.152,82</b>

<b>PRODUCCIÓN</b>	
Teatro.	1.500.000,00
Iluminación y Sonido.	126.500,00
<b>SUB-TOTAL</b>	<b>1.626.500,00</b>

<b>TOTAL GENERAL Bs.</b>	<b>12.092.124,82</b>
--------------------------	----------------------

### 3.6.2. Presupuesto de honorarios

Tabla 22. Presupuesto de honorarios.

CONCEPTO	DESCRIPCIÓN	SEM	DÍA	PROY	COSTO UNITARIO	TOTAL
<b>DIRECCIÓN</b>						
Director General	Cotización semanal.	10			40,000.00	400,000.00
Director de Casting	Cotización semanal.	3			15,000.00	45,000.00
<b>SUB-TOTAL</b>						<b>445,000.00</b>

<b>PRODUCCIÓN</b>						
Productor General 1	Cotización semanal.	10			45,000.00	450,000.00
Productor General 2	Cotización semanal.	10			45,000.00	450,000.00
<b>SUB-TOTAL</b>						<b>900,000.00</b>

<b>GUION</b>						
Guionista	Cotización por proyecto.			1	150,000.00	150,000.00
<b>SUB-TOTAL</b>						<b>150,000.00</b>

<b>REPARTO ELENCO</b>						
Personajes Principales	Elaiza Díaz. Cotización por proyecto.			1	150,000.00	150,000.00
	Enrique Higuera. Cotización por proyecto.			1	150,000.00	150,000.00
	Coronel Pérez. Cotización por proyecto.			1	150,000.00	150,000.00
Personajes Secundarios	Fredyy. Cotización por proyecto.			1	100,000.00	100,000.00
	Clara. Cotización por proyecto.			1	100,000.00	100,000.00
	Sra. de Estevez. Cotización por proyecto.			1	100,000.00	100,000.00
	Sra. Higuera. Cotización por proyecto.			1	100,000.00	100,000.00
	Sra. Julia. Cotización por proyecto.			1	100,000.00	100,000.00
	Sra. Nancy. Cotización por proyecto.			1	100,000.00	100,000.00
	Alfredo Díaz. Cotización por proyecto.			1	100,000.00	100,000.00
Figurantes	Mototaxista. Cotización por proyecto.			1	50,000.00	50,000.00

	Desconocido. Cotización por proyecto.			1	50,000.00	50,000.00
	Circunstante sarcático. Cotización por proyecto.			1	50,000.00	50,000.00
Extras	Vendedor ambulante. Cotización por proyecto.			1	25,000.00	25,000.00
	Espectador. Cotización por proyecto.			1	25,000.00	25,000.00
	Transeúnte. Cotización por proyecto.			1	25,000.00	25,000.00
<b>SUB-TOTAL</b>						<b>1,375,000.00</b>

<b>SONIDO E ILUMINACIÓN</b>						
Operador de audio	Ensayo técnico, ensayo general y estreno.			3	30,000.00	90,000.00
Operador de luces	Ensayo técnico, ensayo general y estreno.			3	30,000.00	90,000.00
Técnico.	Ensayo técnico, ensayo general y estreno.			3	15,000.00	45,000.00
<b>SUB-TOTAL</b>						<b>225,000.00</b>

<b>DIRECCIÓN DE ARTE</b>						
Escenógrafo	Cotización semanal.	10			35,000.00	350,000.00
Ambientador	Cotización semanal.	10			30,000.00	300,000.00
Vestuarista	Cotización semanal.	10			30,000.00	300,000.00
Maquillador	Ensayo general y estreno.			2	15,000.00	30,000.00
Maquillador 2	Ensayo general y estreno.			2	15,000.00	30,000.00
Estilista	Ensayo general y estreno.			2	15,000.00	30,000.00
<b>SUB-TOTAL</b>						<b>1,040,000.00</b>

<b>TOTAL GENERAL</b>						<b>4,135,000.00</b>
----------------------	--	--	--	--	--	---------------------

### 3.6.3. Presupuesto de producción

Tabla 23. Presupuesto de producción.

CONCEPTO	DESCRIPCIÓN	CANT	COSTO UNITARIO	TOTAL
<b>GASTOS ADMINISTRATIVOS</b>				
<b>GASTOS JURÍDICOS</b>				
Derechos de autor (obra derivada)	SAPI	1	20,000.00	20,000.00
<b>SUB-TOTAL</b>				<b>20,000.00</b>

<b>ALIMENTACIÓN Y TRANSPORTE</b>				
<b>TRANSPORTE TERRESTRE</b>				
Transporte público.	Pasaje de metro	72	8.00	576.00
<b>SUB-TOTAL</b>				<b>576.00</b>
<b>ALIMENTACIÓN</b>				
Refrigerio de ensayos.	Alimentación e hidratación.	30	1,000.00	30,000.00
Refrigerio de ensayos generales.	Alimentación e hidratación.	3	3,000.00	9,000.00
Refrigerio día de estreno.	Alimentación e hidratación.	1	3,000.00	3,000.00
<b>SUB-TOTAL</b>				<b>42,000.00</b>

<b>PRE-PRODUCCIÓN</b>				
Guion Literario.	Impresión de los guiones literarios para ensayar.	12	1,033.00	12,396.00
Paquete Gráfico.	Impresión de programas de teatro.	150	30.00	4,500.00
Espacio para ensayos.	Alquiler de salón para ensayar.	2	1,500.00	3,000.00
<b>SUB-TOTAL</b>				<b>19,896.00</b>

<b>PRODUCCIÓN</b>				
<b>TEATRO</b>				
Alquiler de teatro.	Presentación de la obra de teatro.	1	1,500,000.00	1,500,000.00
<b>SUB-TOTAL</b>				<b>1,500,000.00</b>
<b>ILUMINACION Y SONIDO</b>				
Cabezas móviles (luces).	Luces con gelatina.	4	20,000.00	80,000.00
Consola de 16 canales.	Controles de sonido.	1	22,500.00	22,500.00
Operador de luces.	Controles de luces.	1	22,500.00	22,500.00
Máquina de humo.	Humo para efecto de lluvia.	1	1,500.00	1,500.00
<b>SUB-TOTAL</b>				<b>126,500.00</b>
<b>TOTAL GENERAL</b>				<b>1,708,972.00</b>

### ***3.6.4. Presupuesto de vestuario, maquillaje y peinado***

Tabla 24. *Presupuesto de vestuario, maquillaje y peinado.*

<b>PRESUPUESTO DE VESTUARIO, MAQUILLAJE Y PEINADO</b>				
<b>CONCEPTO</b>	<b>CANT.</b>	<b>COSTO POR UNIDAD</b>	<b>TOTAL</b>	<b>FUENTE</b>
<b>VESTUARIO</b>				
Pantalón de tela de caballero.	3	25,999.00	77,997.00	Zara.
Pantalón de jean de caballero.	1	22,999.00	22,999.00	Zara.
Short de jean de dama.	1	8,999.00	8,999.00	Zara.
Falda.	3	12,999.00	38,997.00	Zara.
Camisa de caballero.	8	12,999.00	103,992.00	Zara.
Camisa de dama.	1	9,999.00	9,999.00	Zara.

Franelas de caballero.	1	750.00	750.00	Ovejita.
Franela de dama.	2	580.00	1,160.00	Ovejita.
Chemise de caballero.	1	11,999.00	11,999.00	Zara.
Blusa de dama.	2	12,999.00	25,998.00	Zara.
Chaqueta de caballero.	4	45,999.00	183,996.00	Zara.
Chaleco de caballero.	3	35,999.00	107,997.00	Zara.
Suéter de caballero.	2	17,999.00	35,998.00	Zara.
Saco de caballero.	1	65,999.00	65,999.00	Zara.
Vestido corto.	7	35,999.00	251,993.00	Zara.
Kimono.	1	17,999.00	17,999.00	Forever21.
Traje de limpieza.	1	10,543.00	10,543.00	Vestuariolaboral.com
<b>SUB-TOTAL Bs.</b>			<b>977,415.00</b>	

<b>CALZADO</b>				
Zapatos de vestir de caballero.	3	25,999.00	77,997.00	Zara.
Tacones de dama.	8	19,999.00	159,992.00	Zara.
Zapatillas.	1	9,999.00	9,999.00	Zara.
Sandalias.	1	2,435.00	2,435.00	Miss Lulú.
Zapatos paseo.	1	2,600.00	2,600.00	Bermupie.
Zapatos deportivos de caballero.	1	9,858.00	9,858.00	RS21
Zapatos deportivos de dama.	1	8,999.00	8,999.00	RS21
<b>SUB-TOTAL Bs.</b>			<b>271,880.00</b>	

<b>ACCESORIOS</b>				
Correa de caballero.	4			Zara.

		19,999.00	79,996.00	
Corbata.	4	17,999.00	71,996.00	Zara.
Reloj de caballero.	3	134,550.00	403,650.00	Lotus.
Reloj de dama.	1	120,675.00	120,675.00	Tous.
Zarcillos.	10	35,000.00	350,000.00	Tarbay
Pulsera.	6	8,000.00	48,000.00	Miss Lulú.
Anillo.	1	13,600.00	13,600.00	Tarbay
Cadena.	3	9,000.00	27,000.00	Tarbay
Camafeo.	1	22,000.00	22,000.00	Zara.
Cartera.	8	17,999.00	143,992.00	Zara.
Chal.	1	15,999.00	15,999.00	Zara.
Delantal de tickets de lotería.	1	560.00	560.00	Mercado Libre.
Lentes de montura (estilo Ray Bam).	1	27,999.00	27,999.00	Óptica Caroní.
Lentes de montura.	1	26,300.00	26,300.00	Óptica Caroní.
<b>SUB-TOTAL Bs.</b>			<b>1,351,767.00</b>	

<b>MAQUILLAJE Y PEINADO</b>				
Maquillaje de dama.	6	4,935.00	29,610.00	Camerino.
Maquillaje de caballero.	4	2,935.00	11,740.00	Camerino.
Peinado de dama.	6	1,800.00	10,800.00	Peluquería Alejandro's (San Ignacio)
Peinado de caballero.	4	895.00	3,580.00	Peluquería Alejandro's (San Ignacio)
<b>SUB-TOTAL Bs.</b>			<b>55,730.00</b>	

<b>TOTAL GENERAL Bs.</b>	<b>2,656,792.00</b>
--------------------------	---------------------

### 3.6.5. Presupuesto de escenografía

Tabla 25. Presupuesto de escenografía.

<b>PRESUPUESTO DE ESCENOGRAFÍA</b>				
<b>CONCEPTO</b>	<b>UNIDADES</b>	<b>COSTO POR UNIDAD</b>	<b>TOTAL</b>	<b>FUENTE</b>
<b>AMBIENTACIÓN</b>				
Láminas de madera MDF de 3mm de grosor.	5	11,200.00	56,000.00	Ferromaca.
Ruedas de silicón.	12	250.00	3,000.00	Ferretool.
Bisagras.	12	120.00	1,440.00	Ferretotal.
Papel tapiz (metro)	10	500.00	5,000.00	Ferretotal.
Mesas de café.	2	11,800.00	23,600.00	Epa.
Sillas de café.	4	6,000.00	24,000.00	Epa.
Luces de navidad.	1	1,800.00	1,800.00	Full Flores.
Papel celofán.	22	250.00	5,500.00	Librería Nacho.
Sócate.	18	56.00	1,008.00	Ferretool.
Bombillos.	18	75.00	1,350.00	Ferretool.
Cables (metro)	5	92.50	462.50	Ferretool.
Interruptor.	3	80.00	240.00	Ferretool.
Pilas (D)	5	180.00	900.00	Ferretotal.
Banquito de madera.	1	4,500.00	4,500.00	Epa.
Cartón en kilo.	10	320.00	3,200.00	Librería Nacho.
Tirantes	2	60.00	120.00	Disivenca.

Pintura blanca (galón)	1	1,724.00	1,724.00	Montana.
Pintura negra (galón)	1	1,724.00	1,724.00	Montana.
Pintura amarilla (galón)	1	1,724.00	1,724.00	Montana.
Escritorio de madera.	1	7,550.00	7,550.00	Epa.
Silla de madera.	1	4,500.00	4,500.00	Epa.
Diván.	1	17,025.00	17,025.00	Iskia.
Piano.	1	140,000.00	140,000.00	Allegro Instrumentos Musicales.
Taburete.	1	4,000.00	4,000.00	Epa.
Librero.	1	25,000.00	25,000.00	Iskia.
Alfombra.	2	10,000.00	20,000.00	Iskia.
Parabán.	4	600.00	2,400.00	Jardín del Carmen.
Tela popelina (metro).	3	980.00	2,940.00	El Castillo.
Sofá de tres puestos.	1	48,500.00	48,500.00	Iskia.
Poltrona Individual.	2	20,000.00	40,000.00	Iskia.
Mesita de sala.	1	10,900.00	10,900.00	Iskia.
<b>SUB-TOTAL Bs.</b>			<b>460,107.50</b>	

<b>UTILERÍA</b>				
Mac Book Pro.	1	1,444,637.32	1,444,637.32	Apple.
Grabadora de voz.	1	247,362.00	247,362.00	Sony.
Tarjeta de memoria SD HC.	4	56,885.00	227,540.00	Sony.
Bowl para frutas.	1	7,450.00	7,450.00	Iskia.
Manzanas.	8	600.00	4,800.00	Central Madeirense.
Botella de Whisky.	1	20,000.00	20,000.00	Licoteca.

Vasos para tomar Whisky.	4	5,500.00	22,000.00	Iskia.
Libros.	8	2,900.00	23,200.00	Re-Cuentos.
Florero.	1	3,150.00	3,150.00	Iskia.
Flores artificiales.	5	2,000.00	10,000.00	Deco Woerner.
<b>SUB-TOTAL Bs.</b>			<b>2,010,139.32</b>	

<b>ATREZZO</b>				
Billetes de lotería.	100	8.00	800.00	Librería Nacho.
Billetes.	10	100.00	1,000.00	
Paraguas.	4	11,000.00	44,000.00	Zara.
Celular (iPhone).	2	325,206.00	650,412.00	Apple.
Abanico.	2	1,000.00	2,000.00	Zara.
Cestas de buoneros.	2	850.00	1,700.00	Traki.
Chuchería.	100	100.00	10,000.00	Crispy.
Tazas de café.	4	3,000.00	12,000.00	Iskia.
Block de notas.	1	650.00	650.00	Librería Nacho.
Crocs.	1	7,999.00	7,999.00	Crocs.
Pluma fuente Mont Blanc.	1	350,000.00	350,000.00	Mont Blanc.
Cartón de indigentne.	1	150.00	150.00	Exquisitees Chicken Rosa, C.A.
Bombones de chocolate italiano.	10	375.00	3,750.00	Ferrero.es
Pañuelo.	1	11,000.00	11,000.00	Zara.
Plumero.	2	1,380.00	2,760.00	Central Madeirense.

Escoba.	1	1,000.00	1,000.00	Central Madeirense.
Walkman.	1	7,500.00	7,500.00	Mercado libre.
Audífonos.	1	1,600.00	1,600.00	Sony.
Cigarro Electrónico.	1	6,973.00	6,973.00	Cigarroelectronicovenezuela.com
Carpetas.	4	230.00	920.00	Librería Nacho.
Teléfono.	1	2,000.00	2,000.00	Siemens
Libro "Orgullo y Prejuicio"	1	2,900.00	2,900.00	Re-Cuentos.
Chequera.	1	-	-	
<b>SUB-TOTAL Bs.</b>			<b>1,121,114.00</b>	

<b>TOTAL GENERAL Bs.</b>	<b>3,591,360.82</b>
--------------------------	---------------------

### 3.7. *Análisis de Costos.*

Los montos expresados en el análisis de costos se basan en las cantidades reales que los autores de este proyecto invirtieron para su óptimo desarrollo. Estas cifras están expresadas en bolívares.

<b>ANÁLISIS DE COSTOS</b>	
<b>CONCEPTO</b>	<b>TOTAL</b>
<b>HONORARIOS</b>	
Director General	-
Director de Casting	-
Productor General	-
Productor General 2	-
Guionista	-
Personajes Principales	-

Personajes Secundarios	-
Figurantes	-
Extras	-
Operador de audio	-
Operador de luces	-
Técnicos	-
Escenógrafo	-
Ambientador	-
Vestuarista	-
Maquillador	-
Estilista	-
<b>SUB-TOTAL</b>	-

<b>GASTOS ADMINISTRATIVOS</b>	
Gastos Jurídicos	20.000,00
<b>SUB-TOTAL</b>	<b>20.000,00</b>

<b>ALIMENTACIÓN Y TRNASPORTE</b>	
Transporte	576,00
Alimentación	42.000,00
<b>SUB-TOTAL</b>	<b>42.576,00</b>

<b>PRE-PRODUCCIÓN</b>	
Guion Literario.	-
Paquete Gráfico.	4.500,00
Espacio para ensayos.	3.000,00
<b>SUB-TOTAL</b>	<b>7.500,00</b>

<b>DIRECCIÓN DE ARTE</b>	
Escenografía	78.000,50
Vestuario	-
Maquillaje y Peinado	-
<b>SUB-TOTAL</b>	<b>78.000,50</b>

<b>PRODUCCIÓN</b>	
Teatro.	-
Iluminación y Sonido.	-
<b>SUB-TOTAL</b>	-

<b>TOTAL GENERAL Bs.</b>	<b>Bs. 148.076,50</b>
--------------------------	-----------------------

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La sociedad venezolana actual se encuentra infestada de prejuicios que afectan la evolución de personas, generalmente de clase baja, que desean progresar y salir de la situación económica en la cual se encuentran. Los caraqueños suelen, como se diría coloquialmente, *juzgar al libro por su portada*, y si de entrada no les gusta su apariencia, actitud o forma de hablar, cierran las puertas, sin darse cuenta de que también están cerrando oportunidades para otros venezolanos y perjudicando entre ellos mismos la sociedad en la que viven, pues la inclinan hacia la involución por no saber integrar a las personas de distintos estratos que pueden aportar cosas positivas para todos.

Diariamente tanto la clase alta, como la clase baja, están predispuestas. La clase alta constantemente se queja de la masa popular y los miran con desprecio, considerándolos, generalmente, delictivos, holgazanes y vagos. Por su parte, las personas de clase baja suelen ver a aquellos con mejor posición y estabilidad económica y social como *los hijos de papi y mami*, o personas que se pasan los días despilfarrando el dinero, sin tomar en cuenta que las adquisiciones materiales y estilo de vida que llevan los integrantes de los estratos A y B realmente son fruto de su trabajo y esfuerzo diario.

Sin ánimos de entrar en tópicos políticos, que no son el objeto de estudio de este proyecto de grado, es importante tomar en cuenta que parte de este problema social viene dado por la fuerte división de *bandos* que existe actualmente en el país. Tanto la oposición como los simpatizantes con el régimen bolivariano, suelen excluir al ciudadano de preferencia política contraria y, hasta que no se entienda que la única forma de estimular el desarrollo del país es con la inclusión y colaboración de cada uno de los integrantes de esta sociedad, se continuará estancando y fracturando cada vez más el progreso de la tierra amada de todos los venezolanos.

A través de la adaptación de la pieza teatral *Pigmalión*, escrita por el dramaturgo George Bernard Shaw, el equipo pudo hacer llegar su mensaje sobre los

prejuicios y diferencias que existen entre los estratos sociales de la ciudad de Caracas. Aunque no se aprecia una diferencia completamente marcada, como en otros países de Latinoamérica, se nota el contraste entre comportamiento, forma de vestir, hablar, vivir y entretenerse.

Otra tesis que se logró demostrar con este proyecto, fue que, sin importar la procedencia de una persona, puede obtener grandes cambios y escalar posiciones siempre que sea emprendedor, dedicado y constante. Lo cual le ocurrió a Elaiza, la protagonista de esta historia. Una joven de origen muy humilde pero con grandes sueños y metas por cumplir. Su esfuerzo, decisión y fe en sí misma le permitió vencer los prejuicios sociales y convertirse en una dama independiente, elegante y educada.

Por otro lado, se concluyó que sí es posible llevar a cabo un proyecto teatral con un presupuesto reducido. Sin embargo, no es tarea fácil, se requiere de planificación, dedicación y constancia para que el resultado final sea el esperado y poder brindar un producto de calidad y excelencia.

A pesar de ser un trabajo de grado, el elenco actoral demostró su compromiso con la obra teatral, siendo constantes y asumiéndola también como suya. Esto fue posible gracias a la empatía que se desarrolló, entre actores, equipo técnico y los integrantes de este proyecto, durante los meses de preparación para el estreno de la pieza.

En otro orden de ideas, el equipo de este proyecto de grado cree en el trabajo artístico como oficio, es por esta razón que se espera presentar la adaptación de *Pigmalión* fuera las instalaciones universitarias, buscando siempre su trascendencia.

Durante los meses de preparación, los integrantes del equipo han aprendido a formarse como actores, productores, diseñadores y directores. Todo esto gracias a las herramientas adquiridas a lo largo de la carrera.

Por último, se pudo concluir que a través de la adaptación y el montaje de la obra de teatro *Pígalión*, sí fue posible realizar una crítica a las diferencias socioeconómicas que existen dentro de los distintos estratos de la ciudad de Caracas.

## REFERENCIAS CONSULTADAS

### *Fuentes bibliográficas*

- Gallo, R. (1960). *Introducción al teatro de George Bernard Shaw*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Siglo Veinte.
- Egri, L. (1947). *Cómo escribir un drama*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Bell.
- España, L. (2004). En L. Ugalde (Ed.) *Detrás de la pobreza*. Caracas, Venezuela: Universidad Católica Andrés Bello.
- España, L. (2009). *Detrás de la pobreza. Diez años después*. Caracas, Venezuela: Universidad Católica Andrés Bello.
- Shaw, G.B. (2013). El arte de dirigir. En E. Ceballos (Ed.) *Principios de Dirección* (pp. 327–330). México: Colección Escenología.
- Ugalde, L. y otros (2004). *Detrás de la pobreza*. Caracas, Venezuela: Universidad Católica Andrés Bello.
- Zapata, G.R. (1996). *Valores del venezolano*. Caracas, Venezuela: Conciencia 21.

### *Fuentes electrónicas*

- About Britain (s.f.). The Victorian Era – 1837 – 1901. Extraído el 16 diciembre, 2014 en: <http://www.aboutbritain.com/articles/victorian-era-1837-1901.asp>
- Alonso, J. (2002). La estructura dramática. *Las puertas del Drama*, 10, 4-9. Documento digital PDF.

- Altamirano, S. (2013). *Pygmalion: la fuerza creadora ajena al amor*. Extraído el 15 diciembre, 2014 de <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/12355/11732>
- Baiz, F. (s.f.). Leyes y caprichos. Extraído el 22 agosto, 2015 en: <http://www.lapaginadelguion.org/Contenido/Leyes.html>
- Bartleby.com (s.f.). *Preface to Pygmalion*. Extraído el 16 diciembre, 2014 en: <http://www.bartleby.com/138/0.html>
- Bedoya, R. (2011). *Adaptación de un texto teatral*. Extraído el 23 mayo, 2011 de: <http://entretachosybastidores.blogspot.com/2011/05/adaptacion-de-un-texto-teatral.html>
- Biography.com (2014). *George Bernard Shaw*. Extraído el 18 noviembre, 2014 de: <http://www.biography.com/people/george-bernard-shaw-9480925>
- British Museum (2009). *The Industrial Revolution and the changing face of Britain: An exhibition at the Barber Institute of Fine Arts (2008-9)*. Extraído el 24 noviembre, 2014 de: [https://www.britishmuseum.org/research/publications/online\\_research\\_catalogues/paper\\_money/paper\\_money\\_of\\_england\\_wales/the\\_industrial\\_revolution.aspx](https://www.britishmuseum.org/research/publications/online_research_catalogues/paper_money/paper_money_of_england_wales/the_industrial_revolution.aspx)
- Brook, P. (1997). *El espacio vacío*. Extraído el 12 noviembre, 2014 en: <http://www.jbarret.5gbfree.com/juanbarret/LB/LT/005%20-%20Vacio.pdf>
- Cervera, J. (2003). *Teoría y técnica teatral*. Extraído el 11 diciembre, 2014 de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teora-y-tnica-teatral-0/html/ffc0c2f8-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teora-y-tnica-teatral-0/html/ffc0c2f8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html)

- De Gossi & Silva (2005). *La llamada Revolución Industrial*. Extraído el 17 diciembre, 2014 en: [https://books.google.co.ve/books?id=YmbEneoFEI0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.co.ve/books?id=YmbEneoFEI0C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Del Hoyo, M. (2013). Pigmalión (Bernard Shaw). Extraído el 22 enero, 2014 en: <http://www.nuevarevista.net/articulos/pigmalion-bernard-shaw>
- Di Sarli, N., Quintero, M. y Radice, G. (s.f.). *La problemática del teatro como objeto científico*. Buenos Aires, Argentina: Documento digital PDF.
- Dubatti, J. (1994). Aportes para la teoría y la metodología del teatro comparado: el concepto de “adaptación teatral”. *Letras*, 13–27. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/letras29-30.pdf>
- Evans, E. (2011). *Overview: Victorian Britain, 1837 – 1901*. Extraído el 16 diciembre, 2014 de: [http://www.bbc.co.uk/history/british/victorians/overview\\_victorians\\_01.shtml](http://www.bbc.co.uk/history/british/victorians/overview_victorians_01.shtml)
- Filmaffinity (s.f.). *My Fair Lady (Mi Bella Dama)*. Extraído el 15 diciembre, 2014 de: <http://www.filmaffinity.com/es/film317417.html>
- Filmaffinity (s.f.). *Pigmalion*. Extraído el 16 diciembre, 2014 de: <http://www.filmaffinity.com/es/film454917.html>
- Gallino, L. (1995). *Diccionario de sociología*. Extraído el 13 enero, 2015 de: <https://books.google.co.ve/books?id=XPI12M70LUMC&pg=PA406&lpg=PA406&dq=superpuestas+son+llamadas+estratos+sociales,+los+cuales+gallino&source=bl&ots=MqGbj5FOnI&sig=o0epsPoEgvShHnSw0feZW7gep20&hl=es-419&sa=X&ved=0CB8Q6AEwAGoVChMIup-467PVxwIVg1GSCh0WPQ1G#v=onepage&q=superpuestas%20son%20llamadas%20estratos%20sociales%2C%20los%20cuales%20gallino&f=false>

- Gibbs, A. (2007). Shaw, George Bernard (1856–1950). En G.H. Cody & E. Sprinchorn (Eds.), *The Columbia Encyclopedia of Modern Drama* (pp. 1222–1228). New York, United States: Documento digital PDF.
- Gómez, M. (2012). *El concepto de personaje teatral y sus variables*. Extraído el 26 agosto, 2015 de: <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno24.pdf>
- González, F. (2007). *Dramaturgia y adaptación dramática*. Extraído el 12 noviembre, 2014 de: <https://teatrurgia.wordpress.com/2007/10/01/dramaturgia-y-adaptacion-dramatica/>
- Grande, M. (2004). Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas de Jean Duvignaud. *Las Puertas del Drama*, 19, 31-33. Documento digital PDF.
- Hernández, V. (2014). *Primera Guerra Mundial*. Extraído el 02 diciembre, 2014 de: <http://www.elmundo.es/especiales/primera-guerra-mundial/imprescindibles/guerra-y-cultura.html>
- International Shaw Society (2005). *A chronology of Shaw's life*. Extraído el 18 noviembre, 2014 de: <http://www.shawsociety.org/Shaw-Chronology.htm>
- Laborda, X. (2012). *El Pigmalión de Shaw, manifiesto teatral de la lingüística*. Extraído el 16 noviembre, 2014 de: [http://linred.es/articulos\\_pdf/LR\\_articulo\\_16122012.pdf](http://linred.es/articulos_pdf/LR_articulo_16122012.pdf)
- Laurence, A. (2010). *La adaptación teatral. Análisis del proceso de adaptación de Los pequeños burgueses de Máximo Gorki (versión de Mauricio Kartun)*. Extraído el 12 noviembre, 2014 de: <https://saquenunapluma.wordpress.com/2010/12/29/la-adaptacion-teatral-analisis-del-proceso-de-adaptacion-de-los-pequenos-burgueses-de-maximo-gorki-version-de-mauricio-kartun/>

- McNulty, Charles (2013). Pygmalion' a thorough delight. Extraído el 17 diciembre, 2014 en <http://articles.latimes.com/2013/jan/20/entertainment/la-et-cm-pygmalion-review-20130121>
- Mirás & Quinteiro (2012). *La profesión de la señora Warren, de George Bernard Shaw*. Extraído el 07 diciembre, 2014 de: [http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com\\_content&view=article&id=13751&directory=67](http://divulgamat2.ehu.es/divulgamat15/index.php?option=com_content&view=article&id=13751&directory=67)
- Montiel, G. (2013). . Extraído el 19 enero, 2015 en: [http://www.agenciadenoticias.luz.edu.ve/index.php?option=com\\_content&ask=view&id=4765&Itemid=156](http://www.agenciadenoticias.luz.edu.ve/index.php?option=com_content&ask=view&id=4765&Itemid=156)
- Navarro, C. (2012). *La racionalidad moderna ante el sentido religioso*. Extraído el 02 diciembre, 2014 de: <http://www.arbil.org/%2825%29reli.htm>
- Peña, E. (2010). *Trama: proceso y construcción de la obra teatral*. Mérida, Venezuela: Documento digital PDF.
- RAE (2012). *Adaptar*. Extraído el 16 noviembre, 2014 de: <http://lema.rae.es/drae/?val=adaptar>
- RAE (2012). *Dramaturgia*. Extraído el 16 noviembre, 2014 de: <http://lema.rae.es/drae/?val=dramaturgia>
- RAE (2012). *Versión*. Extraído el 16 noviembre, 2014 de: <http://lema.rae.es/drae/?val=versi%C3%B3n>
- Ramos, M. (1999). *Algunas traducciones intralingüísticas de Pygmalion, de Bernard Shaw*. Extraído el 16 diciembre, 2014 de: <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25189/25023>

- Rodríguez, M. (2010). *El mito de Pigmalión en textos literarios y fílmicos*. Extraído el 16 noviembre, 2014 de: <http://dspace.sheol.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/8956/1/Mito751-758-1-PB.pdf>
- Smoker, B. (2006). *A short history of the Shaw Society*. Extraído el 13 diciembre, 2014 de: <http://www.shawsociety.org/history-of-shaw-society-england.htm>
- The Historical Association (2011). *Victorian Britain: a brief history*, Extraído el 17 diciembre, 2014 de: [http://www.history.org.uk/resources/primary\\_resource\\_3871\\_134.html](http://www.history.org.uk/resources/primary_resource_3871_134.html)
- The Shaw Society (2014). *George Bernard Shaw*. Extraído el 18 noviembre, 2014 de: <http://www.shawsociety.org.uk/Shaw%20BiographyJC.pdf>
- The Telegraph, (2014). *Pygmalion: 1914 interview with George Bernard Shaw*. Extraído el 17 diciembre, 2014 de: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/10757009/Pygmalion-1914-interview-with-George-Bernard-Shaw.html>
- Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. Recuperado de: <https://books.google.co.ve/books?id=tT-Ymbkdjn4C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- Troconis, C. (2013). *La gestión urbana del área metropolitana de Caracas*. Extraído el 13 enero, 2015 de: <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/caracas/10271.pdf>
- Vitanet (2013). *George Bernard Shaw, Santa Juana*. Extraído el 07 diciembre, 2014 de: [http://www.vitalibros.cl/catalogo\\_web/colecciones/800/820/822/sta.pdf](http://www.vitalibros.cl/catalogo_web/colecciones/800/820/822/sta.pdf)

Walters, M. (1982). Introducción. En Shaw (2013). *Manual de socialismo y capitalismo para mujeres inteligentes*. Barcelona, España: Documento digital PDF.

### ***Trabajos de grado***

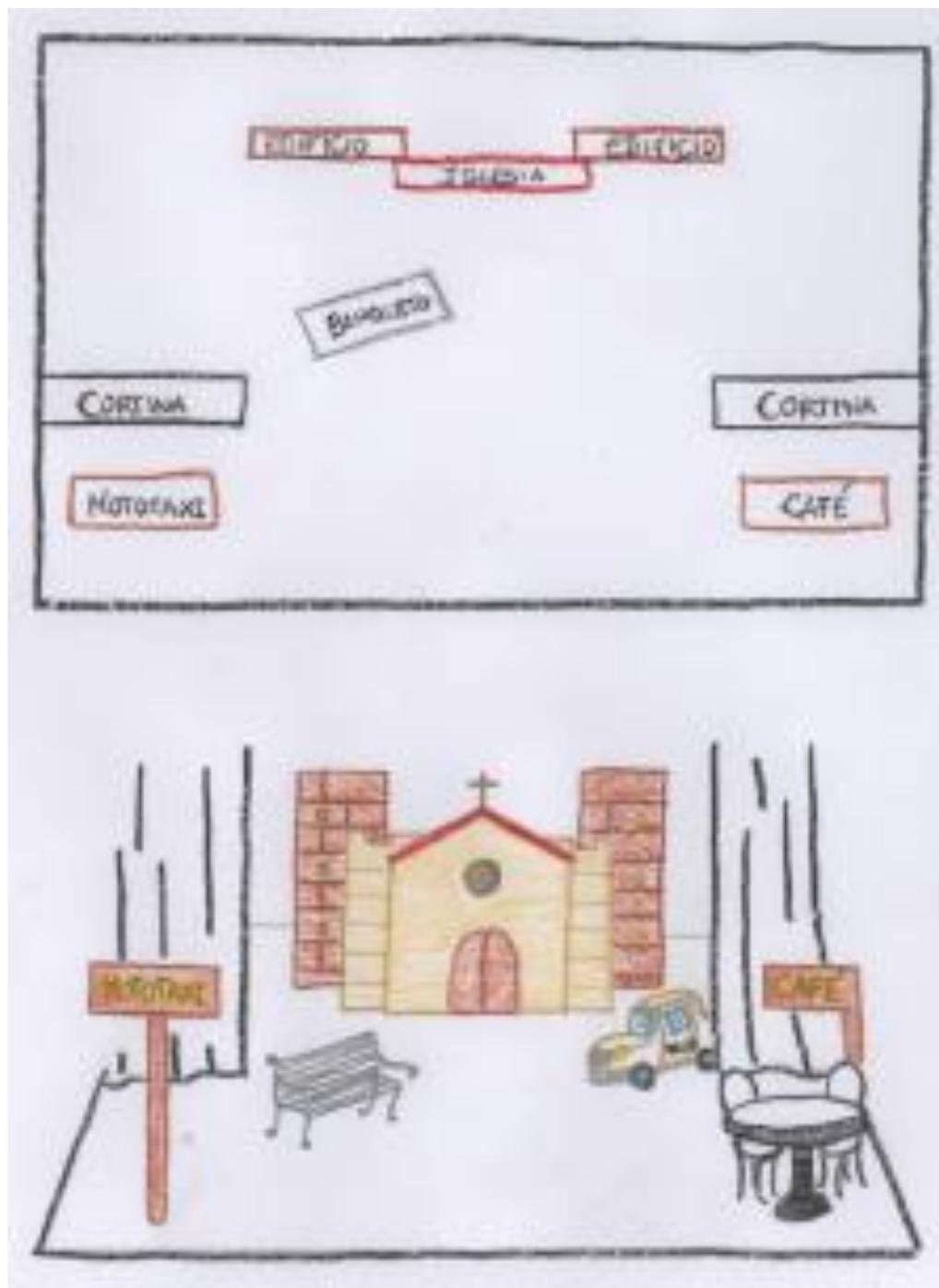
Rodríguez, L.D. (2011). *“El día en que me vi morir”*. *Guión teatral inspirado en Puñal de Juan Calzadilla*. Tesis para optar por el título de Licenciado en Comunicación Social, Escuela de Comunicación Social, Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), Caracas, Venezuela.

Ruiz, C. (2002). *Tolerancia y cine: aproximación sociológica al cine venezolano como texto de cultura*. Tesis para optar por el título de Licenciado en Sociología, Escuela de Ciencias Sociales, Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), Caracas, Venezuela.

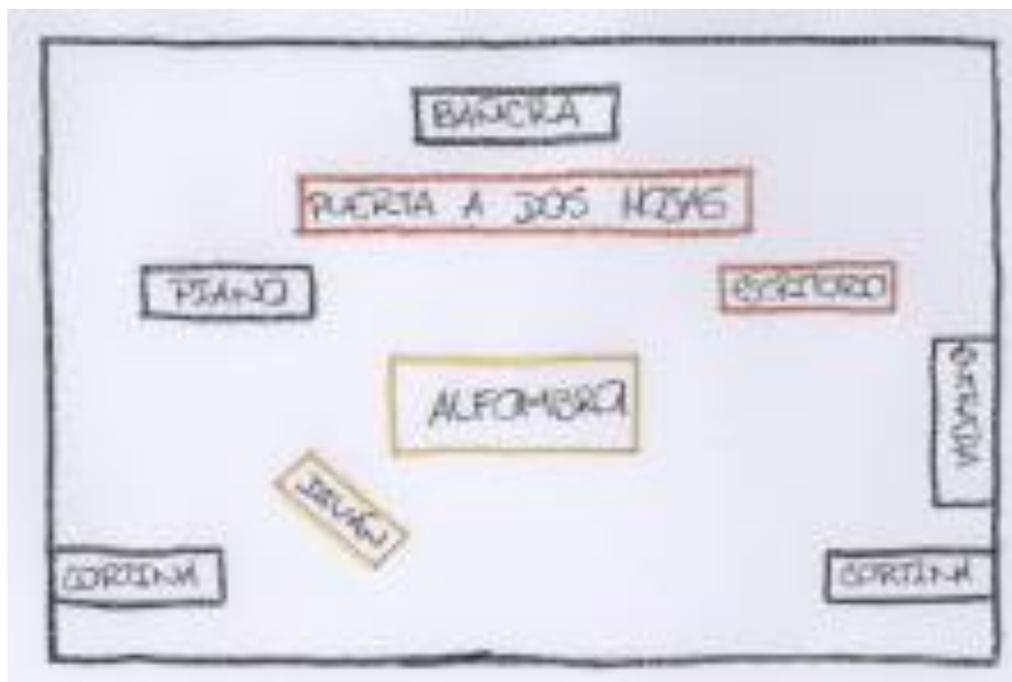
### ***Fuentes Vivas***

**González, L.** Socióloga, profesora de la Universidad Católica Andrés Bello y bloguera. Entrevista realizada el 08 de diciembre de 2014.

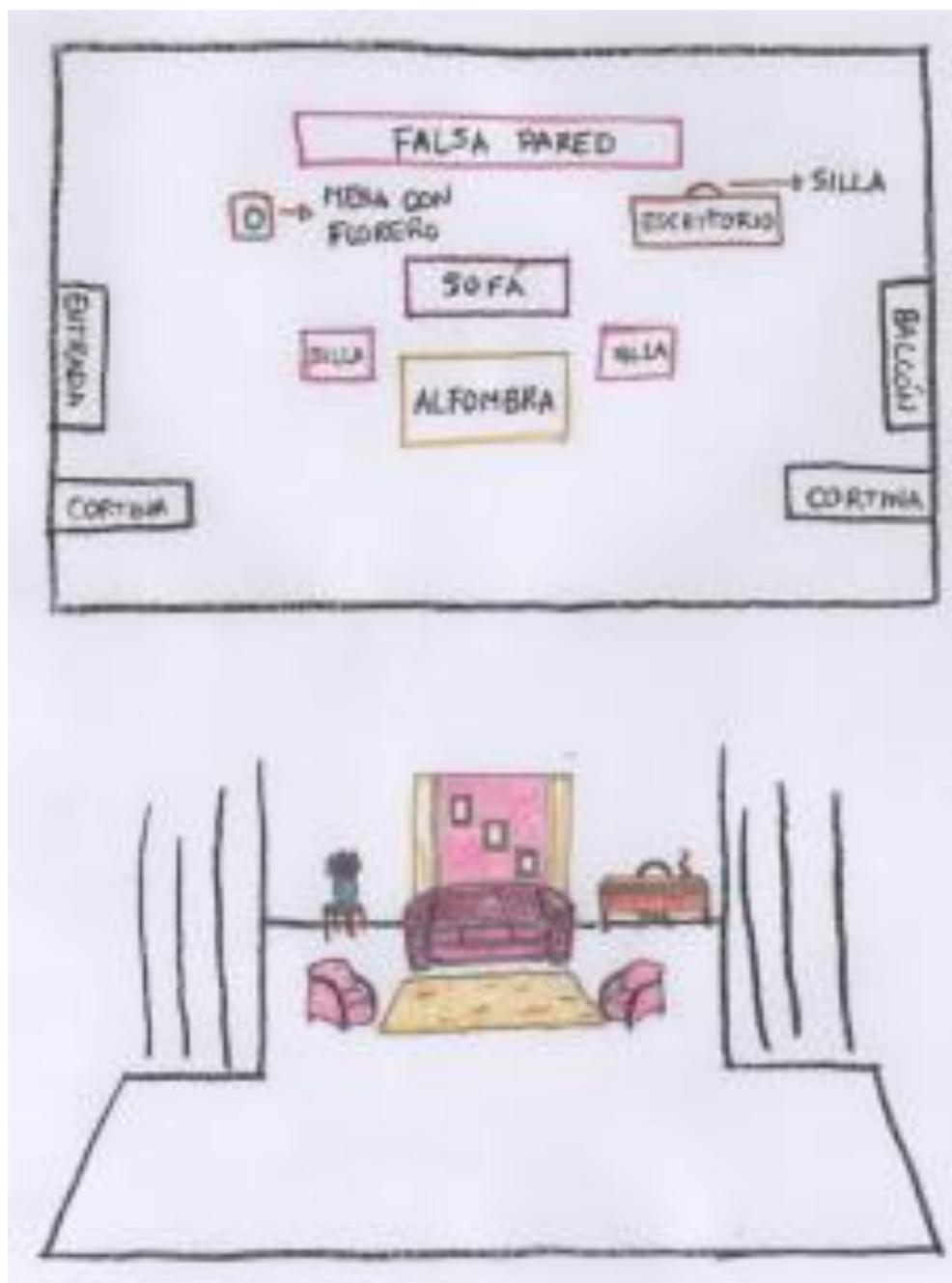
# **ANEXOS**



Anexo 1. Escenografía Acto I



Anexo 2. Escenografía Actos II y IV.



Anexo 3. Escenografía Actos III y V.



**Anexo 4. Vestuario de Higuera para el Acto I.**



**Anexo 5. Vestuario de Higuera para el Acto II.**



**Anexo 6. Vestuario de Higuera para el Acto III.**



**Anexo 7. Vestuario de Higuera para el Acto IV.**



**Anexo 8. Vestuario de Higuera para el Acto V.**



**Anexo 9. Vestuario de Elaiza para el Acto I.**



**Anexo 10. Vestuario de Elaiza para el Acto II, Parte I.**



**Anexo 11. Vestuario de Elaiza para el Acto II, Parte II.**



**Anexo 12. Vestuario de Elaiza para el Acto III.**



**Anexo 13. Vestuario de Elaiza para el Acto IV.**



**Anexo 14. Vestuario de Elaiza para el Acto V.**



**Anexo 15. Vestuario del Coronel Pérez para el Acto I.**



**Anexo 16. Vestuario del Coronel Pérez para el Acto II.**



**Anexo 17. Vestuario del Coronel Pérez para el Acto III.**



**Anexo 18. Vestuario del Coronel Pérez para el Acto IV.**



**Anexo 19. Vestuario del Coronel Pérez para el Acto V.**



**Anexo 20. Vestuario de la Sra. Higuera para el Acto III.**



**Anexo 21. Vestuario de la Sra. Higuera para el Acto V.**



**Anexo 22. Vestuario de la Sra. De Estevez para el Acto I.**



**Anexo 23. Vestuario de la Sra. De Estevez para el Acto III.**



**Anexo 24. Vestuario de Clara para el Acto I.**



**Anexo 25. Vestuario de Clara para el Acto III.**



**Anexo 26. Vestuario de Freddy para el Acto I.**



**Anexo 27. Vestuario de Freddy para el Acto III.**



**Anexo 28. Vestuario de Alfredo para el Acto II.**



**Anexo 29. Vestuario de la Srta. Julia para el Acto II.**



**Anexo 30. Vestuario de la Sra. Nancy para los Actos III y V.**

### **Anexo 31. Entrevista a Lissette González:**

- ¿Cómo definiría la estratificación social?

La estratificación social es un campo, un área de especialización dentro de la sociología que se ocupa del estudio de las diferencias sociales y socioeconómicas. Entonces, allí hay múltiples teorías que tanto influye el ingreso solamente, la cultura, los valores. Hay un montón de teorías según distintos autores.

- ¿La sociedad caraqueña está separada por estratos sociales?

Sí, o sea, hay un fenómeno importante que ocurre en casi todas las ciudades del mundo que se llama segregación residencial, es decir, que los distintos grupos de la población tienden a ubicarse geográficamente en espacios diferenciados y uno lo puede ver claramente en Caracas, como una urbanización de clase media y, más o menos, como todo el mundo va al mismo tiempo al colegio, digo más o menos porque no todo el mundo trabaja en la misma empresa o en el mismo cargo. Pero más o menos existe una homogeneidad.

Sin embargo, a diferencia de otras ciudades en donde esa separación es más clara por ejemplo Santiago de Chile. Santiago de Chile la ciudad es en subida, o sea porque va hacia la cordillera. Están los Andes que no son como nuestro Ávila montañas grandes como de cinco mil metros. Y una distinción clara donde la gente dice los barrios altos y los barrios bajos, que refiere a la altura. Los barrios bajos están más lejos de la cordillera y los Altos más cerca de la cordillera. Mientras más arriba, mayor nivel socioeconómico de la gente entonces hay una frontera geográfica incluso clara. Que a partir de tal avenida están los barrios altos y de ahí para abajo se encuentran los barrios bajos. En Caracas, sin embargo, no es tan fuerte la división porque podríamos decir el Este y el Oeste. En el Este está Petare, en medio del Hatillo incluso hay barrios populares, en el Country Club donde hay quintas que tienen años de familia de incluso pueden rastrear su apellido hasta la colonia al lado esta Chapellin y Pedregal. O sea hay segregación pero tampoco es tan fuerte geográficamente como

en otros países o ciudades porque si bien cada urbanización es homogénea a lo interno, es perfectamente posible que estés en una quinta y detrás de una pared hay un barrio popular y más allá hay una urbanización clase media y más allá esté una zona industrial. Me explico, la ciudad está más mezclada que otras ciudades Latinoamericanas en donde de repente de tal lugar para allá hay pura gente rica. Eso en Caracas no existe.

- ¿Cómo es la clase alta de Caracas?

La clase más alta de un país, no solo de este, es muy difícil de recoger en una encuesta porque como son poquitos cuando tú haces una muestra necesariamente la clase alta te van a tocar poquito. La clase alta es el 5% de ingresos más alto que es como se define en algunos países o como está de moda en Estados Unidos que es 1% de tu muestra. Es muy difícil decirte como son, con dato estadístico duro no hay. Ha habido estudios en el mundo que solo están dedicados a estudiar la clase alta o solo la clase dirigente y aún allí hay dificultades porque bueno la gente muy, muy rica también es difícil que deje entrevistar.

Entonces qué podríamos decir a grosso modo de la clase alta. Bueno gente alto ingreso, con consumo suntuario que puede viajar, normalmente diríamos serían los dueños de empresas grandes. Y además en este país hoy tendríamos una dificultad adicional porque hay una cantidad importante de gente que gana mucho dinero que no es la clase alta tradicional, o sea, por ejemplo, si tú tienes la ventaja de tener conexiones con el gobierno y tú sí recibes dólares a 6,30 y tú sí haces negocio de importas alimentos, hay todo un grupo que tiene buenos ingresos. Los que tienen yates, aviones son la gente vinculada con el partido de gobierno.

- ¿Cómo es la clase media de Caracas?

La clase media digamos que es la clase de asalariados bien remunerados, puede ser público o puede ser privado, abogados, médicos, etc. La clase media en este momento digamos que es la más golpeada por la crisis. No porque los pobres no

sufran lo que pasa es que los pobres han sufrido siempre, para ellos eso es lo normal que jamás les alcanzo y ahora tampoco les alcanza. Entonces digamos la percepción relativa de cómo está la situación. Si tú has sido muy pobre sigues pelando igualito que hace veinte años tú no sientes que estás peor. En cambio la clase media, la situación político económica que se han hecho en los últimos años, se ha visto muy desfavorecida, porque por la alta inflación, golpea tu ingreso fijo que es de salario. Lo que podías comprar antes con 100 bolívares ahora te cuesta 180. Entonces efectivamente la clase media es la que está sufriendo más por la crisis porque se tiene que ajustar a nuevos patrones de consumo porque ya el salario no le alcanza para lo que le alcanzaba.

- ¿Cómo es la clase baja de Caracas?

Clase baja ya son la mayoría según el método que utilices entre pobres y no pobres que están un poquito por encima de la línea de pobreza. Son el 60% del país, no que sean gente pobre, sino que están entre gente pobre y gente que gana un poquito por encima de la línea de pobreza, es decir, gente que puede digamos para su comida no podríamos decir que es pobre pero que gana un poquito más que eso. Ellos son la mayoría del país ¿cómo es su situación? Mira difícil, son los que tienen que asumir hacer sus colas en Mercal, les guste o no porque si el kilo de pollo en Mercal está a 20 en un supermercado está a 200. Uno se puede permitir y decir berro que caro pero lo compras. En cambio si tú ganas sueldo mínimo o trabajas por día y ganaste ese día 300 bolívares no puedes gastar el sueldo de un día en un pollo. Esas familias son las que tienen que tener una estrategia en la que el resto trabaja y el otro resto está haciendo cola todo el día para la comida. Ahí hay de todo, hay gente que trabaja en trabajos formales en los que se gana muy poco. Una secretaria que gana seis mil bolívares está ahí. Ella viene entaconada, arregladita, pero viene de una familia que está pasando trabajo para pagar las cuentas, pero al mismo tiempo está allí un buhonero y también está allí una persona que trabaja de manera individual como un electricista, constructor o albañil.

- ¿De qué manera condiciona la situación económica actual a la estratificación social de la ciudad?

Bueno la situación actual lo que está haciendo es empobrecer en buena medida a los estratos de medio ingreso y sobre todo a los asalariados, es decir, porque si digamos una familia el principal ingreso es que el señor es taxista, o dueño de un camión o de un carrito por puesto sube el costo de la vida sube la carrera. Si yo antes te cobraba de aquí, allá, cien bolos, mañana te cobro 200 y mi sueldo aunque sea poco se va ajustando, pero si yo estoy asalariado y mi sueldo es “x” va a seguir siendo “x” no importa si aumentan los precios. Entonces, digamos todo el que es asalariado se está empobreciendo, entonces están cambiando unas pautas de consumo, es decir, la gente va menos al cine, menos viajar, es decir todo aquello que se pueda prescindir para mantener los gastos digamos más centrales de una casa. Entonces deben estar bajando la diferencia en los patrones de consumo porque los sectores medios tienen menos para disponer que no son los gastos de la casa, es decir el colegio, la comida, el alquiler, o el pago de crédito de la casa y todo lo demás que se pueda disminuir se disminuye. Entonces antes ibas al cine cada quince días, ahora una vez al mes o no vas.

- ¿De qué manera condiciona la situación política actual a la estratificación social de la ciudad?

Bueno yo creo que la situación política no influye en la estratificación social de la ciudad. En todo caso la causalidad puede ser al revés, que ciertos grupos sociales tiendan o no apoyar más, por ejemplo al gobierno o a la oposición o a las protestas. Porque digamos que la política no ha incidido mucho en la conformación de la ciudad. Vimos en el 2012 como una explosión de la Gran Misión Vivienda Venezuela pero eso si tú te pones a ver en el conjunto de la población de la ciudad es nada. No es que la ciudad cambió y ahora expropiaron la Floresta y eso es algo así como el 23 de enero. No ha habido un cambio importante en la transformación de la ciudad. Por una política pública determinada. Porque los edificios de Misión Vivienda los

podemos encontrar en la Avenida Libertador, por aquí en Montalbán hay unos. Hubiera cambiado si tú me dices que votaron a todo el mundo de la Floresta. La ciudad sigue siendo la ciudad y bueno ahora hay edificios de misión vivienda en la avenida Libertador, pero fíjate que no hay intervención de la Misión Vivienda en el Este, Unas cositas cerca de Petare y también allí son pocas, no veo yo que la conformación de la ciudad haya cambiado por las políticas públicas de este gobierno.

- ¿Existen prejuicios de clases entre cada uno de los estratos sociales de la ciudad de Caracas?

Sí hay prejuicios de la clase media y alta, que todo el que es pobre te va a robar, o es malandro, o es drogadicto, o es chavista, entonces hay un prejuicio importante allí de clases. Ojo, que muchas veces eso es por desconocimiento pero bueno tiende a haber un prejuicio. Una gente que tú la veas de origen humilde sobre todo si es un muchacho joven que anda en moto la gente se asusta me viene a asaltar y de repente es el repartidor de pizza. Ahí hay un prejuicio que tiene que ver también con la inseguridad. Después, del otro lado, digamos de los sectores populares sobre el resto también hay un prejuicio y ese si ha sido alimentado explícitamente por el discurso político oficialista de que entonces eso son los oligarcas, los escuálidos, los corruptos de la cuarta.

- A pesar de las diferencias sociales, ¿es posible afirmar la existencia de una homogeneidad cultural en los habitantes de la ciudad de Caracas?

Las diferencias no son tan grandes para que uno diga que la gente de “x” lugar tiene una cultura distinta de la otra. Por ejemplo los estudiosos que han hecho investigaciones profundas sobre eso ven por ejemplo en Francia, mientras más alta la clase a la gente le gusta más la música clásica, o asiste a tal tipo de cosa y la verdad es que los estudios que se han hecho aquí que varios resista han hecho varios estudios por el estilo. Por ejemplo el gusto por el cine es de todo los jóvenes, la gente ve lo mismo. La diferencia está en lo socioeconómico, porque entonces yo me voy a ver mi película en el cine, en cambio las personas de origen

popular ven exactamente lo mismo pero en un CD quemadito en mi casa. En la clase alta oyen un tipo de música distinta, no, igualito oyen reggaetón los jóvenes de todos los estratos socioeconómicos, tienen una práctica deportiva distinta, no, todo el mundo juega fútbol y todo el mundo es fan del Béisbol. Entendiendo por cultura todo aquello que forma parte de las prácticas expresivas de la gente. ¿Hablan igual tienen el mismo acento? No, efectivamente existe una diferencia de la forma de hablar o de vestir. Eso tiene más efecto de nuestra estética o de nuestra ropa por lo socioeconómico. Los patrones de consumo no son muy diferentes.

- ¿Cree usted que existe en Caracas lo que en la calle es conocido como “descomposición social”? ¿Cómo la definiría?

En nuestro país en general hay un desinstitucionalizador social, es decir, no tenemos normas, las normas no se aplican. Nadie respeta los semáforos y no hay ninguna autoridad que hagan que se cumplan. No se recoge la basura, o sea lo que hay es que falta institucionalidad, o sea las alcaldías, no cumplen su papel. Las familias tienen menos plata y ves a los edificios todos enconchados y despintados porque la clase media se ocupa de pagar la comida, el colegio, por lo que no está en sus prioridades. Por lo que vemos es el deterioro es producto de la crisis económica y es producto de que no tenemos una institucionalidad fuerte haga mantener las normas de convivencia.

- En la Caracas actual, ¿un individuo puede cambiar de estrato social? ¿De qué manera?

Si, La gente puede cambiar de estrato social en la Caracas actual, claro que es más difícil que hace 30 años, porque hay menos empleo, porque los salarios son menores. Por ejemplo, un muchacho de origen humilde que decía que quería obtener un título en los años 70 podía llegar a tener una casa o algo mejor

después. Ahorita eso es difícil hasta para el muchacho de clase media. Eso no quiere decir que no exista, pero para la mayoría, el empleo formal no genera la misma plata de antes.