



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

FLORES DE ORGANDÍ

Montaje de una pieza original de microteatro a partir de las temáticas recurrentes en la
crónica de José Ignacio Cabrujas

Schmid Pulido, Thamara D.

TUTOR:

Barreto R. , Nicolás

Caracas, septiembre de 2016

Formato G:

Planilla de evaluación

Fecha: _____

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

dejamos constancia de que una vez revisado y sometido éste a presentación y evaluación, se le otorga la siguiente calificación:

Calificación Final: En números _____ En letras: _____

Observaciones _____

Nombre:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

Firma:

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

DEDICATORIA

*Para los futuros lectores,
por permitirse indagar en los paraísos ajenos
para encontrar el suyo.*

AGRADECIMIENTOS

A Raiza Pulido y Konrad Schmid, porque solo tengo razones para agradecerles. Gracias.

A Konrad Schmid P., por ser mi primer amigo.

A Jorge A. Botti, por ser un pilar fundamental desde el primer día.

A Alicia Coronado, por convertirme en su princesa.

A la familia Botti García, por abrirme las puertas siempre. Gracias infinitas.

A Grettel, Coco y Pedrito, por su amor incondicional.

A Nieves de Schmid, porque me inspiró con su forma de contar historias.

A Carmen Barroso, por la lealtad.

A Wendy Racines, por las charlas del balcón.

A Nicolás Barreto, por confiar siempre. Todo va a estar bien.

A mi elenco, por el talento, el compromiso y el cariño.

A José Ignacio Cabrujas, por poner su paraíso a disposición de un país.

Como obsequio,

“Vivir es defendernos del Estado. Defendernos de un patrón ético al que llamamos ‘Estado’ y que no es otra cosa que la traslación mecánica de un esquema europeo. Se aceptó el ‘orden’, pero no el principio generador de ‘orden’. Se aceptó la ‘moral’ y la ‘cívica’, como me las enseñaban en el bachillerato, cuando mi profesor del Liceo Fermín Toro me decía una cosa y el policía de la esquina me decía otra. Vivimos en una sociedad que no ha podido escoger entre la ‘moral’ y la ‘cívica’, hasta el sol de hoy, conceptos absolutamente contrapuestos. Si soy ‘moral’ no soy ‘cívico’. Y si soy ‘cívico’, ¿cómo diablos hago para ser ‘moral’? El Estado venezolano, dicho así, con mayúscula, no se parece a los venezolanos. El Estado venezolano es una aspiración mítica de sus ciudadanos. El Presidente es Presidente solo porque él dice que es Presidente. Pero, en realidad, no es un Presidente. Es una persona que está allí, desempeñando una provisionalidad, mientras le encontramos su ‘lado flaco’, su rasero de miserias cotidianas, su condición de ‘zángano’ del panal. De allí que la función presidencial no es entendida del todo por los ciudadanos. Casi todos nuestros compatriotas piensan ‘honestamente’ que el Presidente, sea quien sea, llámese como se llame, es un ladrón. O es más o menos un ladrón. Si un hombre llega a Miraflores, es necesariamente ‘lógico’ que se dedique a robar. Si no lo hace, pertenece a la categoría de los ‘inexistentes’, al limbo del ‘paradigma’. Desde luego, no nos gusta que el Presidente robe. No nos gusta. Lo damos por hecho. Puede ser que nos quejemos con amargura de la corrupción gubernamental, de tal o cual pillo que se robó un dinero, pero lo damos por hecho. ‘Todos los políticos son unos bandidos’ ‘Todos los políticos son unos ladrones’. Eso es lo que realmente pensamos. El corrupto no es un ser excepcional. El corrupto es un ser lógico, sostenido por una relación de causa y efecto. El corrupto es ‘la norma’. El hombre honesto o es un pendejo o es simplemente una excepción lujosa”.

*José Ignacio Cabrujas
El Estado del Disimulo, 1987.*

ÍNDICE GENERAL

I. INTRODUCCIÓN.....	8
II. MARCO TEÓRICO.....	10
Capítulo I: José Ignacio Cabrujas	10
1. El nacimiento de un escritor.....	11
2. La crónica de José Ignacio Cabrujas.....	16
2.1 Breve contexto histórico.....	18
2.1.1 La bonanza petrolera y el derroche.....	18
2.1.2 Antesala del Viernes Negro.....	19
2.1.3 El desenlace político.....	20
2.2 Temáticas recurrentes.....	22
Capítulo II: El Teatro	26
1. El texto teatral.....	26
1.1 Elementos dramáticos.....	27
1.1.1 Tiempo y espacio.....	27
1.1.2 Personajes.....	28
1.1.3 Conflicto.....	29
1.1.4 Acción y diálogo.....	29
1.1.5 Público.....	30
2. El Microteatro.....	30
2.1 Breve contexto histórico.....	31
2.2 Características.....	33
III. MARCO METODOLÓGICO.....	34
Capítulo I: El Problema	34
1. Planteamiento del Problema.....	34
2. Objetivos.....	35
2.1 Objetivo General.....	35
2.2 Objetivos específicos.....	35
3. Justificación.....	35
4. Delimitación.....	36

Capítulo II: Construcción de la historia	37
1. Explicación del método para la construcción del texto teatral.....	37
1.1 Los autores.....	37
1.1.1 Ahumada, Yoyiana.....	37
1.1.2 Almandoz, Arturo.....	38
1.1.3 Azparren Giménez, Leonardo.....	38
1.1.4 Bourrillon, Aimée y Graterol, Javier.....	38
1.1.5 D’Alessandro, María Elena.....	38
1.1.6 Fermín, Eduardo.....	38
1.1.7 Furiati Páez, Claudia.....	39
1.1.8 Gutiérrez, Daniel.....	39
1.1.9 Hernández, Tulio.....	39
1.1.10 Herrera, Carlos E.....	39
1.1.11 Martínez, Ibsen.....	39
1.1.12 Rojas Pozo, Francisco.....	39
1.1.13 Rondón Narváez, Rafael.....	40
1.1.14 Sierra, Manuel Felipe.....	40
1.1.15 Torres, Ildemaro.....	40
1.2 Las temáticas.....	40
1.2.1 Venezuela.....	41
1.2.1.1 Como escenario principal.....	41
1.2.1.2 Como el país del desarraigo.....	41
1.2.2 La Historia de Venezuela.....	41
1.2.2.1 Como recurso para la reflexión.....	41
1.2.2.2 Como fuente de personajes y hechos.....	42
1.2.3 La parodia.....	42
1.2.4 Los antihéroes <i>cabrujianos</i>	42
Capítulo III: Flores de organdí	43
1. De la crónica <i>cabrujiana</i> a <i>Flores de organdí</i>	43
2. Sinopsis.....	48
3. Texto teatral.....	50

4. Descripción de los personajes.....	71
4.1 Joselo “Perucho” Vázquez.....	71
4.2 Abelardo Rey Riquezes “El Grande”.....	72
4.3 Manuelita Vázquez Mora.....	72
4.4 Hermila Mora.....	73
5. Puesta en escena.....	74
5.1 Vestuario y maquillaje.....	75
5.2 Espacio escénico.....	76
5.3 Música y sonido.....	78
6. Plan de producción.....	79
7. Dirección actuarial.....	80
8. Ficha artística.....	81
9. Ficha técnica.....	82
10. Presupuesto.....	83
11. Análisis de costos.....	86
IV. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	89
V. REFERENCIAS BIBIOGRÁFICAS.....	91

I. INTRODUCCIÓN

Venezuela es una niña ingenua y distraída que requiere de una pluma muy hábil que capture su atención y la ayude a encontrar su rumbo. Muchos autores, con el deseo de cumplir esta misión, le escribieron a Venezuela largos poemas, interesantísimas novelas y mordaces opiniones. Sin embargo, el país sigue añorando desde el 21 de octubre de 1995 la partida del escritor que mejor la supo enamorar.

José Ignacio Cabrujas, dramaturgo, articulista y guionista venezolano, dedicó su vida y obra al país que lo vio crecer. Aquella era una Venezuela curiosa por el cine, el teatro, la danza y la música. Una Venezuela próspera y generosa que perdió casi todo por administrarse irresponsablemente. Un país de *cívicos* y *morales* que defendían a toda costa su manera de hacer las cosas. Un país que se burlaba de las incapacidades de sus líderes y sus héroes, pero que se lamentaba ante dioses y santos por las suyas.

Cabrujas emitió juicios muy duros contra esta situación, como el que critica los grandes defectos de la mujer que ama con locura. Estos juicios los comunicó mediante dos líneas creativas: la dramática y la periodística.

Existen numerosos análisis de su obra dramática, pero solo un par de artículos y comentarios acerca de su obra periodística.

En ella se percibe la necesidad del autor de comunicar la realidad del país a través de la crítica y la parodia. En su obra se manifiestan constantemente: su postura frente al comportamiento de los políticos de turno, la falta de identidad cultural del venezolano y su anhelo por ser sublime en donde la majestuosidad es absolutamente inexistente.

Este proyecto se propone indagar estas temáticas para elaborar un montaje teatral original, por ser esta una plataforma ideal para la crítica social. Para lograrlo, se utilizará el microteatro debido a su auge actual y a que es un formato directo y breve para comunicar mensajes orgánicamente a un grupo de personas.

Este trabajo hace un recorrido general por la vida y obra del autor. Luego estudia detalladamente la crónica periodística *cabrujiana* e indica el contexto durante el cual fue escrita y cuáles son sus temas recurrentes. Más adelante, establece las características del microteatro, los detalles de la propuesta del montaje y, por último, el guion. Todo esto con la finalidad de amplificar la crítica de Cabrujas, que es fundamental para la mejora del país.

*“¿Cómo es tu casa? Como yo mismo, si no la miro desde afuera.
¿De qué está hecha? De pasaporte roto. De pasaje de ida. De déjame ver.
¿Dónde se encuentra? La de verdad, se perdió. La de mentira, esperándome.
1988. Mientras tanto... y por si acaso”.*

*José Ignacio Cabrujas
La ciudad escondida, 1990.*

II. MARCO TEÓRICO

Capítulo I: José Ignacio Cabrujas

“‘Tú sabes más de Cabrujas que los que lo conocieron’, nada más lejos de eso, nada más desacertado, yo no tuve el honor de conocerlo, a mí nada más me lo contaron”.

Hugo Pagés

Son tan pocos y tan selectos los autores que se han atrevido a escribir acerca de José Ignacio Cabrujas que resulta osado pretender unírseles en la tarea y asumir la gran responsabilidad que conlleva *contar* a Cabrujas. “Necesitamos un biógrafo acucioso y amoroso para que cuente quién eras. Nadie sabe todavía toda tu importancia” (Curiel, 2010, p.81).

Y es que, ¿cómo demarcar la importancia de un hombre que sirvió e instruyó a su país de la manera más útil y generosa, que consiguió establecerse para siempre en las memorias de sus amistades, en la admiración de sus conciudadanos y en los rincones más temidos de sus adversarios? (Ortega en Ahumada (comp.), 2009).

¿Cómo sintetizar la importancia de aquel que con su característico espíritu crítico invitó a Venezuela a pensarse a sí misma? (Consalvi en Ahumada (comp.), 2009).

“(…) Nos enseñó la ironía con que podemos mirar el paisaje al que pertenecemos”, señala Osío Cabrices (2009) en Ahumada (comp.). Cabrujas moldeó el pensamiento crítico de aquellos que forjaron su consciencia política y social durante la crisis y decadencia que desató la bonanza petrolera. “Con esa inteligencia”, indica el mismo autor, “Cabrujas nos enseñó a sobrellevar este perturbador ingreso al siglo XXI que tanto se parece al XIX¹” (p.317).

¹ La autora del presente trabajo considera que debería ser el siglo XX.

Con respecto a eso Márquez (2009) escribe:

Las reflexiones de Cabrujas, lejos de perder vigencia, se vuelven cada día más actuales y podríamos agregar, imprescindibles, a la hora de recobrar el sueño del paraíso, perdido tantas veces, y tan anhelado para que los habitantes de ese terreno llamado Venezuela podamos sentirnos dueños de una patria (en Ahumada (comp.), p.318).

Resulta ingenuo pretender escribir toda la importancia de quien, en palabras de Zapata, fue un “genio de la venezolanidad”, por la capacidad que tuvo de hacer sentir al lector que se leía a sí mismo (en Ahumada (comp.), 2009, p.318).

Sin embargo, cualquier investigador que se haya propuesto la labor de ahondar en el trabajo de tan indispensable figura descubrirá que se produce un guiño de alegría cada vez que su nombre vuelve a ser escrito sobre el papel. “(...) No ha habido un solo día en que por distintas razones no lo hayamos recordado, y sobre todo en que no hayamos sentido la enorme falta que nos hace” (Torres en Ahumada (comp.), 2009, pp.313-314).

Quienes lo leyeron durante años en sus columnas semanales siguen preguntándose hoy en día qué pensaría Cabrujas de esto o aquello, sobre todo cuando se trata de eventos de actualidad que conciernen a lo político y lo social. “De verdad se hace necesaria su opinión Maestro, de verdad se añora leerle” (Pagés, 2010, p.85).

1. El nacimiento de un escritor

El 17 de julio de 1937 nace José Ignacio Cabrujas Lofiego en Caracas. Años más tarde, confesaría a Milagros Socorro, que aquel sitio en el que nació estaba cerca “de una esquina que nadie puede encontrar hoy en día: de Poleo a Buena Vista, muy cerca de Miraflores, donde ahora está el Palacio Blanco” (Socorro en Azparren (ed.), 2012, p.29).

Sus padres, José Ramón Cabruja² y Matilde Lofiego, se mudaron a Catia con el pequeño José Ignacio cuando tenía apenas cuatro años. Llegaron a un terreno en la Calle Argentina donde su padre comenzó a construir “muy lentamente, una casa que nunca se terminó” y que por lo tanto nunca pudo conocer porque, en palabras de Cabrujas: “nunca fue definitiva” (p.31).

Aquellas paredes fueron testigo de los primeros pasos del Cabrujas literato. Contaría a Socorro, décadas después, que a sus doce años subía al techo para sentarse en su mundo privado. Necesitaba el aislamiento que le ofrecía el sonido del agua que pasaba por la tubería para soñar y proyectarse:

Era el único sitio verdaderamente íntimo y allí tomaba decisiones. En esa época, tendría doce o trece años, yo tenía un cuaderno rojo, muy bonito, muy brillante, era bermellón y no se parecía a los cuadernos Alpes del colegio, absolutamente ordinarios y faltos de imaginación... Este era rojo, y en él anotaba mi vida, hacía reflexiones sobre mi intimidad, sobre todo lo que me ocurría (Socorro en Azparren (ed.), 2012, p.33).

Las primeras veces que escribió lo hizo sin saber que aquella actividad podía convertirse en “un oficio, un modo de vida, o una actitud” (p.33). Lo hacía para condolerse de sus vivencias, para lamentarse de sus penurias, de sus vergüenzas, de sus frustraciones y de sí mismo (Ídem).

Mantuvo en su recuerdo a José Antonio, su primo segundo, como su primera amistad intelectual: “Yo soy el producto de mi relación con mi primo” (Socorro en Azparren (ed.), 2012, p.38). Compartían lecturas, reflexiones, interpretaciones y críticas. Dividieron a los escritores en buenos y malos y crearon su propia historia de la literatura escuchando ópera, Beethoven, Tchaikovski y a todos los grandes compositores.

² Apellido original del dramaturgo.

Sus primeros conocimientos de cine los adquirió frecuentando las salas de proyección. Cabrujas compartió con Socorro que visitaba el cine Pérez Bonalde para ver películas norteamericanas; el cine Esmeralda de Catia para ver las películas de mayor censura; y el cine España para ver las mexicanas.

El cine mexicano contribuyó, con sus temas y pasiones, a que sus amigos y él se hicieran comunistas. “Ese cine mexicano estaba muy influido por una intención nacionalista de izquierda, recibimos todo el imaginario del pueblo que pasa hambre (...) y desde luego, la Revolución” (Socorro en Azparren (ed.), 2012, p.42).

Establecían comparaciones entre los personajes y ellos mismos: hablaban español, compartían la misma historia, y ambos habían sido humillados por la misma gente. Sin embargo, aunque Cabrujas no olvidó que fue una época de persecuciones políticas para los comunistas por parte del gobierno de Marcos Pérez Jiménez, confesó a Socorro que la disfrutaron tanto él como sus compañeros.

Catia fue su fuerte, la definió como una comunidad amurallada, fronteriza. El resto de la ciudad poco significaba para él y los suyos. Sus colegas, todos entre quince y dieciséis años, se reunían en la plaza Pérez Bonalde para lucirse con sus discusiones y reflexiones (Socorro en Azparren (ed.), 2012).

Todo lo que era suyo para aquel entonces pertenecía a Catia. No obstante, Cabrujas reconoció ante Socorro que nunca dejó de perseguir el objetivo de salir y prosperar. Se decía a sí mismo que alguna vez escaparía de aquel lugar con aura *buhoneril* en el que reinaban la marginalidad y el desorden (en Azparren (ed.), 2012).

Soñaba con poseer los mismos lujos y comodidades que sus compañeros del Colegio San Ignacio de Loyola: “Me iré a vivir como Henry Lord Boulton, que es como hay que vivir” (p.64). Y así fue como, a los veintitrés años, salió y comenzó su vida fuera de Catia.

Cabrujas tuvo dos grandes epifanías cuando era joven que le ayudaron a definir su destino artístico. La primera fue después de ver *Subida al cielo*, de Luis Buñuel, película con la que descubrió el arte; y la segunda fue al leer *Los miserables*, de Victor Hugo, lectura que lo motivaría a escribir:

Fue exactamente en el instante en el que [la] terminé de leer (...) ‘Esto es lo que yo quiero hacer en la vida; que estas letras, estas páginas, me hayan producido toda esta emoción es un milagro; yo quiero formar parte de ese milagro’ (Socorro en Azparren (ed.), 2012, p.68).

El escritor compartió, en una entrevista con José Monleón, que después de una “crisis fundamentalmente política” y “un poco al calor de ese movimiento” (p.91) tomó la decisión de comenzar a estudiar Derecho en la Universidad Central de Venezuela. Sin embargo, también le comentaría que la abandonaría en el penúltimo semestre después de descubrir el Teatro Universitario, dirigido en aquel entonces por Nicolás Curiel. Escribir para teatro se transformó en su nueva vocación (Monleón en Azparren (ed.), 2012).

Estrenó su primera obra, *Juan Francisco de León* (1959), en el Teatro Universitario. Posteriormente, funda en compañía de Herman Lejter, el Teatro de Arte de Caracas, en el que estrenó su segunda pieza, *El extraño viaje de Simón El Malo* (1962). Finalmente, después de pasar por distintos grupos, fundó, de la mano de Isaac Chocrón y Román Chalbaud, El Nuevo Grupo (Monleón en Azparren (ed.), 2012).

[En El Nuevo Grupo] me integré con gente que sentí muy afín (...) en un plano amistoso y casi generacional. Gente que, como yo, luchaba por la creación de un teatro estable en Venezuela. (...) Este Nuevo Grupo era una especie de pacto; cada uno iba a hacer allí lo que estimaba que era su línea (Ídem, p.94).

Rojas Pozo (1995), en su estudio sobre la dramática de José Ignacio Cabrujas, divide en cuatro las etapas del dramaturgo: En la primera, Cabrujas asume que teatralizar al mundo

sobre una base ideológica o en función de alguna militancia política es su compromiso con el país.

La segunda etapa, según lo establecido por el investigador, es la de un teatro de transición. En ella interactúan elementos y formas característicos de la poesía (Rojas Pozo, 1995).

La tercera etapa está determinada por un tipo de teatro que Pozo llama identificación nacional:

[Refiriéndose a piezas como *Profundo* y *El americano ilustrado*] Se afina en particularidades intuitivas del dramaturgo y en la delimitación de las estructuras colectivas e individuales que se enmarcan en una cultura, para expresarlas teatralmente de manera que inquieten nuestra nacionalidad con un sobrecogedor humanismo en el cual caben contradicciones (Rojas Pozo, 1995, p.81).

El autor (1995) suma a los aspectos característicos de este período del teatro *cabrujiano* una relación importante entre lo *ficcionado* y lo *representado*, en el que además se mezclan íconos y símbolos de la identidad venezolana.

Finalmente, en su cuarta etapa mantuvo un espíritu experimentador. Influenció el tratamiento escénico de su obra relacionando el teatro con las artes plásticas.

Acerca del aura que conserva la obra de José Ignacio Cabrujas, escribe Rondón (2010):

(...) El uso fundamental de la parodia. Es evidente que mucha de la obra cabrujiana, tanto la dramática como la periodística, se sustenta en ella. Una primera instancia de esa imitación con sentido burlesco, podríamos hallarla en el ámbito interno de sus mismos textos (Rondón, 2010, p.13).

El teatro y sus enseñanzas le dieron a José Ignacio Cabrujas las herramientas para representar paródicamente el entorno que observó con ojo crítico. Esta representación queda

evidenciada en su obra periodística. “Uno podría leer sus textos periodísticos como si de una representación se tratara, pues mostraba a las figuras que dominaban el acontecer nacional como personajes caricaturescos” (Rondón, 2010, p.14).

2. La crónica de José Ignacio Cabrujas

“Sobre el humor alguna vez dijo Cabrujas lo siguiente:

‘El humor es inevitablemente otra manera de amar, de pedir calma, de evadir el grito, el insulto, de soslayar la furia estúpida y ciega. Y, mira, quizás sea ésa la definición más acertada que se le pueda conceder al humorismo: la de un raro, aunque extraordinario, acto de amor’.

Y eso es José Ignacio Cabrujas para Venezuela, un raro y extraordinario acto de amor”.

Laureano Márquez

“La narración es parte de la cultura, pues en todas las culturas hay historias, circulan relatos, sucesos y anécdotas” (Rondón, 2010, p.43).

Cabrujas fue un importante narrador de la cultura venezolana durante 1973 y 1994. “(...) Solía correr sus linderos con irrepetible gracia hasta hacer de él un iluminador «ensayista distraído», para usar una expresión con que alguna vez le escuchamos definir su oficio de explicador del mundo” (Martínez en Ahumada (comp.), 2009, p.11).

Tras descubrirse como dramaturgo, Cabrujas comenzó a incursionar en otras áreas. Practicó el ejercicio de libretista de radio, de guionista para televisión, de ensayista y de articulista de prensa. Durante su desempeño como cronista redactó para las revistas *Punto en Domingo* y *El Sádico Ilustrado*. Luego, se dedicó a escribir la columna *El país según Cabrujas*, tanto para el diario *El Nacional* como para *El Diario de Caracas*.

La cultura, la sociedad y la política le ofrecieron a Cabrujas la experiencia necesaria para florecer en las páginas de los periódicos. Sin embargo, lo que introdujo el gran cambio en su vida fue su papel de articulista para *El Sádico Ilustrado*: aprendió a criticar, acusar y

enaltecer las acciones de figuras públicas (sobre todo políticas) en sus textos (Bourrillon y Graterol, 2008).

Su quehacer fue vital para la construcción del pensamiento político de toda una generación que necesitaba de un intelectual que interpretase los eventos que ocurrían en el país. “Siempre me acompañó la convicción confesa de que nuestra generación tenía en Cabrujas su mente más lúcida y su voz más alta, siendo él quien mejor nos expresaba” (Torres en Ahumada (comp.), 2009, p.314).

Comparte Rodolfo Izaguirre (en Bourrillon y Graterol, 2008) que José Ignacio Cabrujas no había planificado convertirse en la “consciencia de un país”. “(...) Eso es un peso enorme y una responsabilidad espantosa (...) Una vez que cayó, ya no pudo zafarse de ese compromiso y tuvo que seguir” (p.156). Otros autores aseguran que el amor que Cabrujas sentía por Venezuela fue lo que lo motivó a aprovechar su condición de escritor para dedicar al país una crónica semanal relacionada con el ámbito político y cultural (Bourrillon y Graterol, 2008).

Todas sus apariciones en la prensa llevaron su firma, un libre criterio tan nebuloso como su amor por el país. Escriben Bourrillon y Graterol (2008) que en el presente, más que nunca, ha sido necesario el pensamiento independiente de Cabrujas. Él supo complacer al lector con su interpretación de la realidad porque tuvo facilidad para reconocer cuáles de los acontecimientos requerían de su toque satírico. Así lo diría Izaguirre (en Bourrillon y Graterol, 2008): “La gente compraba el periódico para leer sus textos porque tenía un sentido de exactitud, de irreverencia y de mordacidad para decir las cosas más terribles con un sentido del humor muy atinado” (p.156).

La audiencia gustaba de sus textos porque en ellos sentía como el autor amaba a Venezuela. Cabrujas simplificó la aprehensión del acontecer nacional con su inteligencia punzante, y esto facilitó el disfrute de leerle: “Siempre agudo con ácido humor y prestancia de ideas como si él hubiese entendido que desde estas coordenadas dependiese el futuro de armar la imagen del país que tanto amó” (Herrera, 2010, p.62).

Se concibió como la principal víctima del entorno que le rodeaba: “Las crónicas periodísticas reflejaban su forma de pensar. Sus angustias, vivencias y anécdotas personales eran el punto de partida para desencadenar unas críticas a su estilo, con el humor y la ironía que caracterizaban sus palabras” (Bourrillon y Graterol, 2008, p.208).

Fue esa técnica, la de pensarse a sí mismo para pensar al país, la que le otorgó a Cabrujas la confianza de sus seguidores. Estos lo conocían bien por la constancia y continuidad de su criterio, aquella que hizo evidente durante toda su obra. Acerca de esto escribió Rondón (2010) que las reflexiones de Cabrujas como hombre público [hombre político] y sus concepciones sobre Venezuela y su cultura, se advertían tanto en su obra periodística como en su obra teatral.

Debido a la solidez de su juicio, Cabrujas se posicionó como el pensamiento de la Venezuela de entonces, durante dos décadas: “[A través de sus columnas de prensa] Te convertiste, con el pasar del tiempo, en la conciencia de todos nosotros los venezolanos” (Curiel, 2010, p.82). Una Venezuela que sin duda sigue buscándolo en su prensa, sin éxito: “Tu reino es el de la palabra justa para pintar a tu gente, y el marco de tus personajes es el de un sainete prodigioso de creatividad y sabiduría con el corazón por delante” (Curiel, 2010, p.81).

2.1. Breve contexto histórico

Los eventos que se mencionan a continuación son aquellos que moldearon el escenario político y social de Venezuela durante el período en el que Cabrujas escribió sus crónicas periodísticas.

2.1.1 La bonanza petrolera y el derroche

Como consecuencia de la crisis energética de los países desarrollados a principios de 1973 y la Guerra de Yom Kippur en octubre del mismo año, se dispararon los precios del petróleo. En septiembre de 1973, la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP) decidió aumentar los precios del hidrocarburo en más de 22%. Tal situación elevó

los ingresos fiscales de Venezuela e incrementó su presupuesto nacional de 1974 (en Hernández (ed.), 2000).

Este enriquecimiento, lejos de ser producto de las políticas del Estado venezolano, fue asumido como el resultado de una victoria propia. Esto no tardó en generar en la población la percepción de riqueza inagotable que derivó en opulencia y derroche (Ídem).

Los efectos de la bonanza petrolera, sumados a la ambición de liderazgo del presidente Carlos Andrés Pérez en relaciones exteriores, posicionaron a Venezuela como el país latinoamericano que brindaba mayor ayuda internacional (en Hernández (ed.), 2000).

Aunado a estos hechos, el Presidente se transformaría en el administrador por excelencia de todos los recursos del país y propondría la creación de nuevas bases económicas independientes a las de la industria petrolera. Así comenzaría la creación de nuevas empresas estatales (Bautista, 2012).

Esta situación comenzó a poner en riesgo la manutención de la democracia acordada en el Pacto de Puntofijo. La administración del dinero del Estado, que según el Pacto debía ser consensuada, empezó a ser gestionada únicamente por el Ejecutivo (Ídem).

2.1.2 Antesala del Viernes Negro

La corrupción surgió con fuerza por primera vez durante el gobierno de Carlos Andrés Pérez debido al manejo de grandes cantidades de dinero para la puesta en marcha de nuevos negocios. Esto comenzó a erosionar al país, que no tenía la estabilidad institucional suficiente como para minimizar la corrupción que en él se desarrollaba (Bautista U., 2012).

El fortalecimiento de la democracia dejó de ser prioridad. La atención estuvo puesta en otros planes: la fundación de institutos autónomos y empresas del Estado encargadas de llevar a cabo diversos proyectos gubernamentales. Debido a que para financiar estos planes no se tomaron los ingresos de la renta petrolera, el país comenzó a endeudarse con bancos exteriores (Ídem).

En el año 1981, durante el gobierno de Luis Herrera Campins, se sufrieron las consecuencias del aumento de la oferta del crudo a nivel internacional. Disminuyeron los

precios del petróleo y las deudas no dejaron de aumentar (en Hernández (ed.), 2000).

La caída de las exportaciones petroleras a comienzos de 1983 originó una emergencia económica que obligó al Ejecutivo a tomar decisiones delicadas. El viernes 18 de febrero del mismo año se recurrió al control de cambio y se impuso una devaluación del bolívar. Además, se creó la Oficina de Régimen de Cambios Diferenciales (Recadi) para la asignación y autorización de dólares. Este día pasó a la Historia venezolana como el “Viernes Negro” (Ídem).

2.1.3 El desenlace político

En 1984 comienza el gobierno de Jaime Lusinchi. Las decisiones económicas impopulares pero necesarias fueron pospuestas y se aceleró la crisis. Sus consecuencias se harían visibles más adelante (en Hernández (ed.), 2000).

Carlos Andrés Pérez regresaba a la presidencia en 1989 y recibía un país mucho menos próspero que el que tuvo durante su primer gobierno. Anunciaría entre sus propósitos una serie de medidas económicas que debían ejecutarse poco a poco. Para contrarrestarlas, se establecieron otras de carácter social (Ídem).

En la mañana del 27 de febrero de 1989 una serie de eventos inesperados desencadenaron el caos en la capital del país. Comenzó en Guarenas como una protesta en contra del aumento del pasaje de transporte público y se intensificó por la ausencia del Presidente en Caracas y la inapropiada actuación de los medios de comunicación (Bautista U., 2012).

La televisión transmitía lo que ocurría en Caracas: gente bajando de los cerros y saqueos que se hacían cada vez más violentos (en Hernández (ed.), 2000). Estas tomas funcionaron como invitación para todos los televidentes que las sintonizaban desde sus hogares. La ira popular se había desatado. Ocurrió el “Caracazo”.

Un día después, el Ejecutivo anunciaría la suspensión de garantías, el toque de queda y ordenaría al Ejército controlar la situación. La represión fue armada y masiva y dejaría altas cifras de víctimas (en Hernández (ed.), 2000).

El Caracazo sirvió como móvil para que un grupo de oficiales de la Fuerza Armada Nacional (FAN) llevara a cabo su plan de destierro del orden político. Parte de los integrantes del grupo estaban influenciados por líderes de extrema izquierda que operaban en la clandestinidad (Bautista U., 2012).

En un ambiente de descontento social y de recientes actos de violencia, los oficiales conspiradores del Movimiento Bolivariano Revolucionario 200 (MBR-200), dieron el primer paso hacia la ejecución de su golpe de Estado la noche del 3 de febrero de 1992 (en Hernández (ed.), 2000).

El ataque resultó fallido, a pesar de haber contado también con grupos armados en Maracaibo y Valencia. Capturar al presidente Carlos Andrés Pérez no fue posible y el cabecilla de la misión, el comandante Hugo Chávez Frías, se dio por vencido.

El 27 de noviembre del mismo año se vuelve a gestar otro intento de golpe militar al presidente Pérez, pero infructuoso.

Más adelante, se vislumbraría otra línea de acontecimientos que buscaría poner fin a la crisis que atravesaba el país. La Fiscalía General de Venezuela abrió un caso para investigar movimientos de dinero irregulares por parte del presidente Pérez. Los integrantes de la vida política percibían a Pérez como una amenaza para el país (Bautista U., 2012).

El 20 de mayo de 1993 se emite una sentencia desde la Corte Suprema para poner ante juicio al presidente Carlos Andrés Pérez. La pronunciación determinó el fin de la posesión de Pérez del Poder Ejecutivo, y le otorgó a Octavio Lepage, quien presidía el Congreso, el papel de Presidente provisional (Ídem).

2.2. Temáticas recurrentes

“A lo único que yo quisiera apostar en mi vida es a no engañarnos más.

Es esa la desesperada necesidad que siento en este punto de mi vida.

No quiero engañarme ni engañar a los demás”.

José Ignacio Cabrujas

Las crónicas de José Ignacio Cabrujas poseen las mismas temáticas recurrentes de su obra dramática porque ambas nacen de un subgénero denominado “crónica de autor”. En él, el escritor redacta acerca de sus recuerdos personales que remiten a diarios íntimos, su cotidianidad, su humor y sus pasiones (Sierra en Ahumada (coord.), 2007).

Por tal motivo, sus temáticas surgen de su imaginario, el imaginario *cabrujiano*. Aquel que construyó a lo largo de su vida y del cual se valió para escribir toda su obra con autoridad, humor y franqueza.

Hay quienes consideran que Venezuela fue su temática principal: “El verdadero tema de José Ignacio era Venezuela. A él este país le dolía demasiado” (Fermín en Bourrillon y Graterol, 2008, p.156).

Señaló, a través de distintas premisas, paradojas acerca del proceso de conformación del país como nación. Partió de la idea de que Venezuela siempre fue -y probablemente siempre será- un país provisional que desarrolló instituciones y símbolos que no la representaban. Y que, por lo tanto, es una nación condenada a ser una equivocación histórica (Ahumada, 2000).

En primer lugar, el autor retrata en su crónica este fracaso cuando se refiere a Caracas como un centro urbano que sufre de deconstrucciones constantes. “(...) Propone una reflexión sobre la Caracas del recuerdo frente a la ciudad metropolitana del presente” (D’Alessandro, 2010, p.17). La dibuja como una metrópolis capaz de esfumarse en segundos sin que nadie lo note (Almandoz, 2010).

En segundo lugar, y en un sentido más amplio, retrata el fracaso nacional estableciendo que el Estado es un concepto que cambia dependiendo del caudillo de turno. Señala que posee unas instituciones con normas irreales que no representan al colectivo, sino que lo disfrazan para simular un vínculo inexistente (Fermín en Ahumada (coord.), 2007).

Se argumenta que esta simulación corresponde a la mentira de ser quien no se es para esconder la esencia propia, para negarse a sí mismo (Furiati Páez en Ahumada (coord.), 2007). Esto desencadena que la sociedad sea incapaz de producir signos culturales, así como tampoco de acudir a su pasado histórico “porque la desmemoria le impide estar inscrito en una tradición” (Ahumada, 2000, p.134).

Sus crónicas las escribió a partir de las situaciones que se presentaban en el país, cuya responsabilidad adjudicaba a los políticos, que no perdonaba y acerca de quienes escribía sin piedad (Bourrillon y Graterol, 2008).

Tomó posición frente a la política y se concibió como un “testigo de excepción de un momento histórico, de reflexión y cuestionamiento, de crítica a nosotros desde nosotros (...) desde la madurez del presente” (D’Alessandro, 2010, p.19). Se valió de esta concepción para entender la vida venezolana de la que tanto escribió, desde todas sus aristas.

Quiso comprender la verdadera razón que le impidió al país realizarse como proyecto cuando contaba con todos los recursos necesarios para hacerlo (Hernández en Bourrillon y Graterol, 2008). Y para lograrlo, tomó los problemas nacionales y los integró con diferentes registros culturales (Rondón, 2010). Sin embargo, esto no lo hizo con la intención de anclarse al pasado, sino más bien para aproximarse al presente con espíritu crítico (Torres en Ahumada (comp.), 2009). Así, definió uno de estos registros culturales como “Gran Historia”:

Marco del que se vale para explicar el presente, llegando a fabularla (...)
Su papel frente a la historia fue sin duda el de interpretar la entrelínea de
un estado que no termina de construirse; buscar en ella el origen de los

problemas que aquejan al país; la cultura del saqueo que supone, va desde la Colonia hasta los políticos actuales; las riquezas de la nación y la inverosímil ecuación de la pobreza; la confusión de términos como gobierno y estado se relacionan; el divorcio entre las instituciones y los ciudadanos a quienes representan (Fermín en Ahumada (coord.), 2007, pp.26-27).

Cabrujas quiso advertir a Venezuela, a través de su Historia, que la recurrencia de sus errores es producto de su incapacidad de aprender de ellos reflexivamente (Ahumada en Bourrillon y Graterol, 2008). Quiso indicarle que su pasividad reflexiva fue la que ocasionó que se conformara como una infeliz nación contemporánea (Fermín en Ahumada (coord.), 2007).

Por tal motivo, recurrió al humor para señalar la falta de sublimidad de Venezuela y esto lo asumió como un “enmascaramiento de la frustración por la carencia de grandeza histórica” del país (Ahumada, 2000, p.118).

El país improvisado, el azar, la pasividad, la Gran Historia, la Alta Cultura, las ideologías y la política, le ofrecieron a Cabrujas un discurso que parodiar (Ahumada, 2000).

Parodias que en su mayoría dramatizó y convirtió en relatos cuyos desenlaces desataban cuentos extraordinarios (Fermín en Ahumada (coord.), 2007). Estos cuentos, a través de hipérboles y de recursos propios de la teatralidad, dejaban al desnudo la perversión de las élites políticas (Gutiérrez en Ahumada (coord.), 2007).

Sus personajes fueron obtenidos de la Historia para presentarlos como individuos fracasados y débiles que se expresaban coloquialmente, con *caraqueñismos*, y que se desenvolvían en situaciones cotidianas (Torres en Bourrillon y Graterol, 2008). Estos no existían dentro de grandes relatos épicos sino en entornos con conflictos menores que los bajaban a tierra para someterlos a angustias plenamente humanas (Martínez en Ahumada, 2000).

Sus conflictos no podían ser resueltos sin milagros y supersticiones que, según Cabrujas, han sido utilizados por los venezolanos para resolver sus problemas sin mayor esfuerzo (Ahumada, 2000).

Cabrujas usó lo grotesco y lo vulgar para revelar la humanidad de sus personajes. Esto fortaleció el tono patético de su discurso que dio cabida al antihéroe *cabrujiano*: “Víctima de un error atribuido a la historia, que lo sumerge en los límites de la indeterminación y, muchas veces en el absurdo” (Ahumada, 2000, p.172).

En resumen, Venezuela fue la musa de Cabrujas. Su Historia, sus complicaciones políticas y sociales fueron sus personajes. El desarrollo de la ciudad de Caracas fue su marco y su uso del humor y la parodia como recurso indispensable, su firma, el escondite de la mordacidad de sus líneas.

Su familia y sus amigos dicen que se jactaba de escribir como la gente habla, sin los giros y rebuscamientos que le parecían tan incómodos y poco útiles; de allí nacía la comedia, la que muchos conocidos califican de ‘divina’ (Bourrillon y Graterol, 2008, p.148).

Capítulo II: El Teatro

“La pregunta sería ¿cuál teatro? Y a mí se me ocurre una respuesta. Aquel donde se hable de nosotros, aquel donde podamos ser nosotros. Pero nuestros autores lo rehúyen; quieren elevarse por encima de humanizar el teatro, y por eso nuestro arte escénico no ha podido empujar como lo debe”.

Rafael Guinand

Dice Villegas (2005) que el teatro es un discurso que a través del uso de distintos signos – verbales, gestuales, auditivos, visuales, culturales...– construye un mensaje para sus receptores. Agrega que la construcción de ese discurso suele estructurarse con códigos propios del sistema cultural que lo concibe.

Johnston (en Gregor y Pujante (eds.), 1996) establece que la obra de teatro no existe en el texto ni en la representación sino en el aire, porque allí es donde se encuentran dos de sus más importantes componentes: el público y el texto.

La esencia de la obra se reduce a lo que la crítica, el historiador y el espectador recuperen superficialmente del acontecimiento inmediato y sensorial de lo que presenciaron (Pellettieri, 2005).

1. El texto teatral

El sintagma *texto teatral* es para Trancón (2006) sinónimo de *texto dramático*. Sin embargo, también establece que el empleo del primer término es mucho más específico porque solo se refiere al texto teatral y no al novelístico o al poético que también contienen elementos dramáticos.

Lo que diferencia al texto teatral del resto de los textos dramáticos es que ha sido imaginado y escrito especialmente para la representación (Trancón, 2006). Gregor y Pujante (1996) escriben al respecto:

Tanto desde el punto de vista del escritor, como del lector, el texto dramático constituye, en cierta manera, una traición al teatro. Ya la etimología de teatro nos advierte que se trata, fundamentalmente, de ver, de mirar...y de oír, podríamos añadir. Por eso se repite que leer el texto teatral es traicionar la esencia del teatro (p.410).

Otra característica de este tipo de texto, según considera Trancón (2006), es que la presencia sintáctica, semántica o morfológica del autor se anula de manera absoluta. “Todo lo que el autor quiera transmitir ha de hacerlo a partir de los personajes, la acción, el tema y el contenido de la obra” (p.165). Gregor y Pujante (1996) coinciden con él, y escriben:

El autor teatral se enfrenta a la paradoja de escribir como si estuviera hablando, de poner en boca de sus personajes de ficción diálogos en los que no se transparente la textura escrita. En el fondo intenta disimular (...) las acusadas fronteras entre las dos grandes manifestaciones de la lengua: la lengua hablada y la lengua escrita (p.410).

1.1 Elementos dramáticos

Tiempos y espacios, personajes, y público son considerados por García (2004) como los elementos primarios del drama. Este es definido por el autor como el conjunto de elementos que se representan en el teatro: “La acción teatralmente representada” (p.64).

Según el autor, la acción y el diálogo son el resultado de la existencia de los elementos primarios. Agrega Poveda (1996) que el conflicto es un elemento sin el cual el drama no tiene cabida, dado que motiva tanto a la acción como al diálogo.

1.1.1 Tiempo y espacio

Trancón (2006) establece que cualquier espacio físico o social puede ser transformado en espacio teatral. Este es el espacio que se destina para la representación.

Para Trancón (2006), es imposible concebir la idea del tiempo sin considerar la del espacio, dado que a través de sus transformaciones y movimientos se perciben los cambios en el primero.

1.1.2 Personajes

Los personajes constituyen una parte esencial en la construcción del relato.

El personaje así entendido forma parte, pues, de la estructura del propio relato, más allá de su inclusión en el discurso propiamente teatral. Así, en este sentido, nos referimos a los personajes cuando leemos una novela (e incluso cuando observamos un cuadro o un relieve que cuentan una historia) del mismo modo que cuando hablamos de una obra dramática (Bernal, 2004, p.28).

Esto se debe a que sin motivo de interés humano dentro de una narración, es imposible desarrollar la secuencia de acciones necesarias para desencadenar acontecimientos con sentido, organizados de manera estructurada (Bremond en Bernal, 2004). Es decir, sin personajes no hay relato, y por lo tanto no hay hecho teatral.

Los personajes son los sujetos de enunciación dentro del texto teatral. Estos tienen vidas e identidades propias (Trancón, 2006). Los personajes no interpretan ni imitan un carácter, ellos reciben un carácter en razón de su acción (Aristóteles en Bernal, 2004).

Sin embargo, para Bernal (2004) el personaje no existe sino hasta que obtiene un representante espacial que le otorga riqueza visual. Si no encarna en un sujeto que le represente en escena, permanece en condición de información textual.

La información proporcionada en el texto teatral, sumada a la representación del actor y al carácter que recibe derivado de la acción, construyen el personaje final.

1.1.3 Conflicto

García (en Pellettieri (ed.), 2005) no percibe el conflicto como un choque entre dos personajes, sino como la fuerza que brinda movimiento a los elementos escénicos:

Si conflicto es la relación de una persona que quiere o dice algo con otra que quiere o dice lo contrario, si esa simplificación de la vida (...) es el conflicto, espero que en mis obras escritas en el papel y escritas en el escenario no exista. Si por conflicto (teatral) entendemos cierto proceso (teatral) que pone a una persona o varias personas en movimiento, ya sea físico, ya sea simplemente un traqueteo mental-verbal... esta zona empiezo a reconocerla como familiar (García en Pellettieri (ed.) , 2005, p.67).

Alrededor del conflicto del personaje gira toda la obra dramática. Syd Field (en Montini, 2007) señala que la carencia del conflicto dentro de un guion es como la carencia de la pelota dentro de un juego de tenis: “Una serie de movimientos sin sentido ni dirección” (p.67).

Para Deleuze (en Pellettieri (ed.), 2005), todos los conflictos del texto teatral han sido resueltos antes de ser representados en la escena. Opina que los conflictos deben ocurrir en la realidad que el espectador observa durante la representación. De esa manera, se introduce a la escena una nueva reacción real y no representada.

(...) Tampoco se trata de rechazar los posibles sentidos de una obra, sino de levantar junto a estos un acontecimiento escénico, (...) de que estos sentidos nazcan y choquen con y desde ese acontecimiento, y no desde una instancia previamente construida, cerrada antes de que dé comienzo la representación (Cornago en Pellettieri (ed.), 2005, p.68).

1.1.4 Acción y diálogo

García (2004) considera que la acción es el producto de lo que los personajes realizan en un espacio y tiempo determinados. Asimismo, escribe que el diálogo “no es sino una forma de acción dramática, (...) que resulta de la actividad verbal de los personajes” (p.64).

1.1.5 Público

García (2004) indica que la presencia del público es fundamental para el actor de teatro. Considera que los actores necesitan el poder de intervención de los espectadores durante la representación.

Gouhier (en García, 2004) establece:

Hay una exigencia que radica en la esencia misma del teatro, porque si el público no está presente las criaturas de la escena pierden su existencia, la metamorfosis del actor cae, por así decir, en el vacío: no tiene ya ningún significado (p.37).

En tal sentido, el teatro requiere del enfrentamiento entre el público y los actores, y el de la sala y la escena para existir (García, 2004). Si no hay público que observe la representación del actor, no hay representación y si no hay representación, no existe el teatro.

2. El Microteatro

“La brevedad en la escritura siempre ha ejercido un gran poder de seducción”.

Lauro Zavala

El dramaturgo David Barbero (en Díez, 2012) considera que “cuando se elimina todo lo superfluo (...) todo lo innecesario, todo lo añadido, queda solo la esencia dramática en las piezas cortas” (p.207). Esto no significa que el corazón de la obra sea menos importante. Cada pieza chica debe apreciarse igual que una obra completa porque cada una busca representar un aspecto del mundo (Díez, 2012). Eso se resume en la frase de Gustavo Montes (en Díez, 2012) que señala que una pieza teatral no se valora por su extensión, sino por su intensidad.

De esta manera se reivindica un teatro breve que permaneció en la penumbra de la marginalidad por asumir un papel secundario en las grandes obras del siglo XVII y XVIII, como entremeses y sainetes (Orozco, 2006).

En un mundo en el que la prisa y los avances tecnológicos generan inmediatez, el relato ha ajustado sus formatos para no quedarse atrás. Este consigue su espacio en el cuento, el teatro breve y los cortos de cine. Esta condensación del arte constituye un reto para sus creadores porque les exige ser hábiles para utilizar guiños, símbolos y crear finales sorprendidos (Orozco, 2006).

“Brevedad, concisión, ambigüedad, síntesis artística, en suma. Esta parece ser la herencia que –como bien sugiere Italo Calvino– nos ha legado el nuevo milenio” (Orozco, 2006, p.30).

2.1 Breve contexto histórico

En la Edad Media se estableció que la brevedad era uno de los rasgos básicos del drama litúrgico. La inserción de elementos profanos en dramas religiosos originó la farsa. Esto generó que lo cómico perdurara en las formas teatrales breves hasta la actualidad (Versteeg, 2001).

El término *farsa* fue desplazado dentro de las terminologías teatrales castellanas por otros como *paso* o *entremés*. Los entremeses tuvieron gran auge a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI y consiguieron su punto máximo cuando Cervantes publicó sus *Ocho comedias* y *ocho entremeses*. Estas eran piezas cortas que solían acompañar a las grandes comedias (Versteeg, 2001).

Las comedias contemporáneas y las obras clásicas eran espectáculos para la burguesía (Bermúdez, 2006). Por lo tanto, señala Versteeg (2001), que durante los siglos XVII y XVIII el teatro breve se posicionó como el predilecto de los sectores marginados, que disfrutaban de su humor carnavalesco y grosero. Un poco más adelante, con su

modernización, se sustituyó al carnaval por el engaño y el inmovilismo social, que finalmente, entrado el siglo XIX, terminaría derivando en su politización.

El autor señala:

El molde estético del antiguo entremés que se utiliza para innovar la escena española sigue tres principales líneas de desarrollo: la de la farsa deshumanizada (Valle-Inclán, Blanco-Amor, Dieste...), la de la farsa humanizada (García Lorca) y la de la farsa de contenido político (Alberti, Miguel Hernández...) (Versteeg, 2001, p.10).

A partir de los años 60 y 70 del siglo XX, los autores de teatro español prefirieron el formato condensado de las piezas breves. Estas resquebrajaban eficazmente los esquemas del teatro comercial y del teatro crítico de carácter social (Versteeg, 2001). El desafío ha constituido una gran apuesta por parte de esos dramaturgos españoles que a pesar de haber publicado sus obras en los años 80, obtuvieron éxito iniciando el siglo XXI (Orozco, 2006).

Desde los años 90 hasta la actualidad, los autores no solo optaron por tratar en sus obras preocupaciones políticas sino también sociales, como la intolerancia, la violencia doméstica o la inmigración (Bermúdez, 2006).

Con respecto a su evolución, durante el año 2006 se publicaron 285 piezas breves en España, la mayor cantidad que se había publicado jamás (Díez, 2012). En el 2009 se originó en España un nuevo festival llamado “Microteatro por dinero” que buscaba simplificar la idea del teatro y explotar las capacidades creativas de sus creadores. El festival, que luego fue trasladado a Miami, ofrecía una variada cantidad de piezas cortas de teatro que no duraban más de quince minutos y que eran presentadas en espacios no convencionales (Levin, 2012) [Traducción libre del autor].

Y así como lo recuerda Orozco (2006), en este “ ‘mundo cada vez más acelerado’ que reclama ‘la concisión’ y ‘la inmediatez’ para transmitir ‘sin pérdida de tiempo, aquello que

el artista tiene que decir' ” (p.29) seguirán creándose espacios y consiguiéndose maneras de experimentar hasta dónde es capaz de llegar el teatro.

2.2 Características

Los dramaturgos que exploran el terreno de los microteatros enfrentan grandes desafíos a la hora de escribirlos. Deben cumplir ciertos objetivos, tales como definir a sus personajes en apenas unas pocas intervenciones y plantear y resolver un conflicto en un solo acto y durante un tiempo muy reducido (Campos, 2006).

Díez (2012) indica que el teatro corto abarca desde la pieza más breve, resuelta en un espacio tan corto como un minuto, hasta la de mayor extensión, que no excede las cuarenta páginas ni sobrepasa los noventa minutos en escena.

Rafael Alberti (en Muñoz, 2006) explica qué caracteriza a este tipo de piezas:

Pero, ¿y el teatro? Poco, muy poco, casi nada se ha hecho en este sentido. Lo que hasta ahora ha caído en mis manos no responde a las exigencias actuales ni a los medios de que disponemos para su realización... Urge el “teatro de urgencia”. Hacen falta estas obritas rápidas, intensas – dramáticas, satíricas, didácticas...- que se adapten técnicamente a la composición específica de los grupos teatrales. Una pieza de este tipo no puede plantear dificultades de montaje ni exigir gran número de actores. Su duración no debe sobrepasar la media hora. En veinte minutos escasos, si el tema está bien planteado y resuelto, se puede producir en los espectáculos el efecto de un fulminante (p.17).

Para Campos (2006), el teatro breve es una *rara avis* que ante los ojos de la cultura oficial no ha encontrado su jaula. De ahí que el espectador la presencie sin la necesidad de ubicarla ni de ubicarse a sí mismo. La presencia con la única intención de admirarla y valorarla, así, sin prejuicios establecidos.

III. MARCO METODOLÓGICO

Capítulo I: El Problema

1. Planteamiento del Problema

“The Universe is made of stories, not atoms”.

Muriel Rukeyser

Hombre de teatro, guionista de cine y televisión, y cronista: “Esto es lo que hago. No sé si lo que soy”. Así concluyó José Ignacio Cabrujas una carta que envió a Olivia Gordones en la Embajada de Venezuela en Alemania, en 1991.

Cabrujas sirvió a Venezuela con su pluma y se posicionó en el recuerdo de sus habitantes, incluso hasta después de su muerte. Enseñó a los venezolanos a mirar el panorama nacional desde una perspectiva crítica y burlona que les resultó divertida.

Con inteligencia y atrevimiento abordó temas del país, las debilidades de sus políticos, su acontecer social y económico y su Historia. Hizo énfasis en las consecuencias que sufriría Venezuela por su mala administración, su inestabilidad cultural y su desorden institucional. La instruyó comparando su pasado con su presente. Convirtió personajes del acontecer nacional y de la Historia en héroes fallidos y diagnosticó a Venezuela como un país provisional.

Estos temas los desarrolló a través del teatro y la televisión, pero sobre todo la prensa, con picardía, parodia y mordacidad. Sin embargo, esta área de su obra ha sido poco estudiada y por lo tanto su crítica no ha tenido el alcance que la Venezuela de hoy demanda.

Este trabajo de grado pretende amplificar esta crítica a través del teatro, medio predilecto para la crítica social.

Entonces surge la interrogante: ¿Cómo realizar el montaje de una pieza original de microteatro partiendo de las temáticas recurrentes en la crónica de José Ignacio Cabrujas?

2. Objetivos

2.1 Objetivo General

Realizar el montaje de una pieza original de microteatro partiendo de las temáticas recurrentes en la crónica de José Ignacio Cabrujas.

2.2 Objetivos específicos

- a. Conocer la vida y la crónica de José Ignacio Cabrujas.
- b. Identificar cuáles son las temáticas recurrentes en la crónica de José Ignacio Cabrujas partiendo de los testimonios e investigaciones de otros autores.
- c. Identificar cuáles son las características esenciales del microteatro.

3. Justificación

José Ignacio Cabrujas fue un dramaturgo, director de teatro, cronista y diseñador de campañas políticas entre otras profesiones. Es considerado uno de los intelectuales más eminentes de la Venezuela contemporánea. Utilizó su obra periodística de manera ejemplar para criticar la situación socio-política venezolana con la sátira que siempre acompañó el carácter trágico de su contenido narrativo.

Aunque se le reconoce por su obra dramática, su aporte periodístico fue medular para el desarrollo reflexivo del venezolano. Si bien la crónica periodística no figura dentro de los géneros de escritura artística dramática –narrativa o lírica-, sí contiene elementos de lenguaje lírico, situaciones y personajes con perfiles que funcionan como referencias para el desarrollo de un argumento teatral.

Se trata aquí de prosas que bien merecen ser llamadas “apátridas” (...) Tomadas en conjunto, se advierte que no se ajustan dócilmente a ningún género; carecen, astuta y felizmente, de un territorio literario propio. Este es un libro digresivo, tanto como pudo serlo la conversación de un autor que fue no solo dramaturgo y guionista de radio y televisión, sino un notable columnista de prensa (Martínez en Ahumada (comp.), 2009, p.11).

El teatro es una de las formas de expresión más completas para realizar todo tipo de crítica. Permite, gracias a su capacidad de comunicación e impresión, generar reacciones que conllevan a la reflexión acerca del comportamiento propio o ajeno.

Por tal motivo, este proyecto pretende amplificar la crítica social de Cabrujas mediante la plataforma predilecta para lograrlo, el teatro.

De esta manera se rinde tributo a un venezolano que documentó a través de su obra la historia de una época de Venezuela. Gracias a él, puede demostrarse en la actualidad que el país, en palabras de Durán (2006), es “un pueblo donde nada ocurre; donde el tiempo pasado y presente son iguales porque ‘nada ha cambiado’, y sobre todo, donde el futuro será indefectiblemente el mismo de hace quince o veinte años” (p.26).

4. Delimitación

El montaje parte de la identificación de las temáticas recurrentes en la crónica de José Ignacio Cabrujas según lo esbozado por otros autores en sus interpretaciones e investigaciones. Se utilizan esas temáticas para la creación de una pieza de teatro breve que, finalmente, cobra vida por medio de su puesta en escena.

Capítulo II: Construcción de la historia

1. Explicación del método para la construcción del texto teatral

“Storytelling is joke telling. It’s knowing your punchline, your ending. Knowing that everything you’re saying from the first sentence to the last is leading to a singular goal and ideally confirming some truth that deepens our understanding of who we are as human beings”.

Andrew Stanton

A continuación se documenta el plan de ejecución del presente trabajo de investigación. Para la construcción de su texto teatral se partió de las temáticas recurrentes en las crónicas de José Ignacio Cabrujas. Dichas temáticas surgieron de la indagación de las interpretaciones e investigaciones de los autores que escribieron acerca del tema.

1.1 Los autores

Los que se presentan en breve son los autores que se han dedicado a generar material útil para la identificación de las temáticas recurrentes en la obra periodística de José Ignacio Cabrujas.

1.1.1 Ahumada, Yoyiana

Periodista, escritora, docente, actriz y locutora. Investigadora especialista en la obra de José Ignacio Cabrujas. Colaboradora de numerosas revistas y páginas web (Ahumada, 2007). Compiladora de *El Mundo Según Cabrujas* (2009), autora de *Venezuela: La obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas* (2000) y coordinadora del taller *Cabrujas: Ese Ángel Terrible* (2007).

1.1.2 Almandoz, Arturo

Profesor titular de la Universidad Simón Bolívar de Caracas (USB) y Titular Adjunto de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC). Articulista, autor y editor de libros, ponente y conferencista (Estudios Urbanos U.C, s/d) [Página Web]. Autor del artículo *Postales caraqueñas de Cabrujas* (2010).

1.1.3 Azparren Giménez, Leonardo

Profesor titulado de la Universidad Central de Venezuela (UCV) en teatro griego y venezolano. Representante de Número de la Academia Venezolana de la Lengua y correspondiente de la Real Academia Española. Ha presidido la Fundación Teresa Carreño y Monte Ávila Editores (Azparren, 2012). Editor de *José Ignacio Cabrujas habla y escribe I y II* (2012).

1.1.4 Bourrillon, Aimée y Graterol, Javier

Autores de la tesis de grado de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) *José Ignacio Cabrujas: Entre las tablas y el papel* (2008).

1.1.5 D'Alessandro, María Elena

Investigadora en el área de la literatura. Profesora de español, literatura y gerencia. Escritora y articulista (Linkedin, s/d) [Página Web]. Autora del artículo *Crónica, un género para fijar a una Caracas del recuerdo* (2010).

1.1.6 Fermín, Eduardo

Productor teatral. Formado en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela (UCV) (Moreno, s/d) [Página Web]. Autor de *¿El país no tiene quién lo cuente?* compilado en *Cabrujas: Ese Ángel Terrible* (2007).

1.1.7 Furiati Páez, Claudia

Periodista. Autora de *¡Échale bolas, Cabrujas!* Compilado en *Cabrujas: Ese Ángel Terrible* (2007).

1.1.8 Gutiérrez, Daniel

Autor de *Cabrujas en el Sádico Ilustrado* compilado en *Cabrujas: Ese Ángel Terrible* (2007).

1.1.9 Hernández, Tulio

Sociólogo especialista en el área de cultura y comunicación, profesor universitario, y consultor internacional en políticas culturales (El Nacional, s/d) [Página Web]. Creador y director del libro *Historia de Venezuela en imágenes* (2000).

1.1.10 Herrera, Carlos E.

Crítico teatral. Autor de *El eterno José Ignacio Cabrujas: Algunos referentes para su universo cultural* (2010).

1.1.11 Martínez, Ibsen

Narrador, dramaturgo, articulista y ensayista (Martínez, 2009). Escritor del prólogo y el resumen de *El mundo según Cabrujas* (2009).

1.1.12 Rojas Pozo, Francisco

Autor de *Cabrujerías: Un estudio sobre la dramática de José Ignacio Cabrujas* (1995).

1.1.13 Rondón Narváez, Rafael

Licenciado en Letras. Profesor en el Instituto Pedagógico de Caracas. Director de la Galería Municipal de Arte de Maracay e investigador del Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu (Fundación Celarg, s/d) [Página Web]. Autor de *Las Cabrujerías de Francisco Rojas Pozo* (2010).

1.1.14 Sierra, Manuel Felipe

Periodista y analista político de larga trayectoria. Autor y coautor de numerosas obras y monografías. Ganador del Premio Nacional de Periodismo y miembro fundador del Colegio Nacional de Periodistas (Moya, s/d) [Página Web]. Autor de *Cabrujas: Venezuela en tinta* compilado en *Cabrujas: Ese Ángel Terrible* (2007).

1.1.15 Torres, Ildemaro

Médico cirujano de la Universidad Central de Venezuela (UCV), Doctor en Filosofía de la Universidad de Birmingham en Inglaterra. Docente e investigador universitario, miembro principal del Consejo Directivo de la Fundación Celarg y Presidente de la Fundación Cinemateca Nacional y del Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine). Articulista de prensa, literario y científico (VITAE Academia Biomédica Digital, s/d) [Página Web]. Escritor en el segmento *Cabrujas en otras palabras* de *El mundo según Cabrujas* (2009).

1.2 Las temáticas

Según lo establecido en la documentación recopilada, las crónicas de José Ignacio Cabrujas presentan de manera recurrente las siguientes temáticas:

1.2.1 Venezuela

1.2.1.1 Como escenario principal

Venezuela se convierte en el escenario por excelencia de la obra periodística del autor. En sus ciudades y sus pueblos se desarrollan las situaciones y los problemas políticos y sociales acerca de los cuales escribió.

1.2.1.2 Como el país del desarraigo

Dentro de la obra periodística del autor se evidencia su necesidad por estudiar e indagar las razones que influyeron en la inestabilidad de la identidad cultural venezolana. En su búsqueda encontró como motivos principales: la adopción de estructuras legislativas e institucionales extranjeras y la desmemoria cultural venezolana. Según establece, las anteriores ocasionaron un desarraigo –casi absoluto- en el venezolano hacia los organismos que lo representan.

Parte de ese desarraigo lo señala refiriéndose a la ciudad de Caracas como un espacio que sufre de constantes construcciones y deconstrucciones, y en la que, por lo tanto, todo es provisional. Una ciudad que no permite al individuo venezolano aferrarse a una idea de país al cual pertenecer porque ya lo ha olvidado y porque lo percibe como un país de paso.

1.2.2 La Historia de Venezuela

1.2.2.1 Como recurso para la reflexión

Utilizó la Historia de Venezuela como referente para establecer comparaciones entre el pasado y el presente de manera crítica. De tal forma, le recordó al país que de no cambiar ciertas dinámicas culturales repetiría sus errores.

1.2.2.2 Como fuente de personajes y hechos

Seleccionó con cuidado hechos de la Historia venezolana para poner a prueba sus hipótesis acerca del país. Readaptó el orden de las historias y reubicó a sus personajes a manera de fábula para generar en su audiencia reflexiones inteligentes acerca de su entorno. Sus crónicas estuvieron repletas de costumbres, fracasos, triunfos y personajes pertenecientes a un país que dio al autor todo de sí para que estructurara su obra.

1.2.3 La parodia

Los hechos y personajes que tomó de la Historia de Venezuela los parodió utilizando hipérboles, coloquialismos y contradicciones. Expresó que la marca de Latinoamérica debía ser la parodia debido a su carácter poco sublime.

1.2.4 Los antihéroes *cabrujianos*

Personajes que hacen evidentes sus contradicciones, que demuestran sus carencias, fallas, incapacidades y lados oscuros, que utilizan lenguajes coloquiales pero poéticos, y que, a pesar de estar sobre papel periódico, se desenvuelven entre las líneas literarias más prolijas.

Capítulo III: Flores de organdí

“If you will practice being fictional for a while, you will understand that fictional characters are sometimes more real than people with bodies and heartbeats”.

Richard Bach

1. De la crónica *cabrujiana* a *Flores de organdí*

La construcción del texto original *Flores de organdí* utilizó como base los resultados de la investigación previamente realizada. Para la creación de la historia, sus personajes, propuesta visual y sonora se tomaron como punto de partida las temáticas recurrentes en la crónica periodística de José Ignacio Cabrujas. Para facilitar la explicación, se citaron algunos de los textos de *Flores de organdí*. A continuación el resultado:

- **Venezuela como escenario principal**

La historia se desarrolla en los Andes venezolanos, específicamente en San Cristóbal, Estado Táchira. Como recurso de ubicación geográfica se hace referencia a ciertos sitios icónicos de la capital tachirense. Primero el Hotel El Tamá, inaugurado en los años 50 y muy famoso por ser el preferido por los turistas durante sus visitas a la Feria de San Sebastián:

MANUELITA: No voy a casarme con usted.

ABELARDO: Manuelita, corazón, chocolatito, flor de San Cristóbal... Si no te casas conmigo ¿quién te va sacar de aquí? Si te quedas lo máximo a lo que puedes aspirar es a ser recepcionista en el Tamá (p.59) .

Posteriormente, la zona de Barrio Obrero, muy famosa por ser la cuna del comercio en la ciudad de San Cristóbal:

JOSELO: Usted tal vez podría mencionarme, en el partido saben que soy el buen sastre de Barrio Obrero, que vengo de una familia honrada y tengo buenas intenciones. Pero no sé si me han tomado en cuenta para concejal. Creo que tengo chance... (p.63).

- **Venezuela como el país del desarraigo**

Para representar el desarraigo acerca del que escribió Cabrujas, se utilizaron distintos recursos que demuestran la inestabilidad de la identidad cultural venezolana, aquella que se incrementa en la medida en la que el país adopta más elementos culturales extranjeros. Situación que deriva en el desconocimiento de la nación como propia.

Para representar la influencia de la cultura latinoamericana en la cotidianidad del venezolano, se citan dos boleros extranjeros en el texto teatral. Los personajes de la historia los utilizan como recursos para comunicarse porque han aprendido a concebir sus realidades a través de su contenido cultural.

“En la oscuridad” de Tito Rodríguez, puertorriqueño:

ABELARDO: *(Cantando)* “Voy a hacer que en un solo suspiro me entregues la vida, para adorarte y con fiebre en los labios saciarte de besos...”

MANUELITA: Mi papá lo puede escuchar, Abelardo. Cállese.

ABELARDO: Shhh *(En voz baja)* “Un atardecer, en el mes de abril cuando los capullos se quieren abrir, prenderé tu cuerpo con mi fuego ardiente...” (p.58).

Y “Traicionera” de Genaro Salinas, mexicano:

Pausa larga. Los tres se ahogan en un profundo silencio. Comienza a sonar "Traicionera" en la radio.

JOSELO: ¿Se acuerda, Hermila? (A Manuelita)
Súbale, hija.

Manuelita se acerca al radio.

JOSELO: "Ay, eres mala y traicionera, tienes corazón de piedra, porque sabes que me muero y me dejas que me muera" (p.69).

La provisionalidad también está presente en la decoración escénica. Será ecléctica porque combinará diversos estilos decorativos. Debe tomarse en cuenta que la historia ocurre en la San Cristóbal de 1975 y, que debido a su escaso desarrollo, era considerada como un pueblo por los metropolitanos. Por lo tanto, el uso de distintas corrientes decorativas demuestra la gran influencia que tuvieron las telenovelas y el cine hasta en los pueblos de la Venezuela de entonces.

Por otro lado, el deseo de Manuelita Vázquez Mora de partir de San Cristóbal hacia las grandes ciudades europeas, retrata su concepción acerca de las ciudades venezolanas: lugares de paso donde los sueños no pueden ser alcanzados. Se expresa que su desarraigo hacia Venezuela está motivado por el estancamiento y la constante destrucción del país:

MANUELITA: (...) Me prometió que si armábamos bien el discurso seríamos famosos, saldríamos de este país, de tanta destrucción, de tanto estancamiento. Me prometió Europa. Y luego, descubrí que las mismas cosas que me escribía a mí se las decía a otra mujer (p.67).

El desarraigo de Manuelita también se percibe en Abelardo Rey Riquezes “El Grande” que, aunque insiste en conocer bien a Simón Bolívar, no reconoce sus frases célebres:

ABELARDO: Lo de Simón, Perucho. Simón...

JOSELO: ¿Díaz?

ABELARDO: Bolívar, Perucho.

JOSELO: ¡Ahh! *(Recita)* “La unidad de nuestros pueblos no es simple quimera de los hombres, sino inexorable decreto del destino”.

Pausa. Abelardo lo mira en silencio.

JOSELO: El Libertador...

ABELARDO: Ah, sí, cómo no... Bueno, me eligió, Perucho (p.52).

Finalmente, la provisionalidad de Venezuela que tanto señala Cabrujas, se advierte al final del texto teatral, cuando tras haber pasado por una situación caótica, la familia Vázquez continúa con su vida sin darle mayor importancia al conflicto central. De esa manera, se demuestra la evasión de los problemas por parte del venezolano, que siempre termina repitiendo sus errores. Incluso hasta el más mínimo problema es provisional porque enfrentarlo implicaría cambiar, lo que representa un gran esfuerzo y la salida de la zona de confort.

- **Historia como recurso para la reflexión**

Joselo “Perucho” Vázquez recita tres veces frases célebres de Simón Bolívar que invitan a cuestionar la moral de Abelardo. La referencia de Simón Bolívar y de su pensamiento funcionan como punto de partida para comparar la moral del político de antes con la del político de ahora.

- **Historia como fuente de personajes y hechos**

De la Historia de Venezuela se tomó a Simón Bolívar, El Libertador, quien es nombrado y recordado numerosas veces tanto por Joselo como por Abelardo. Además, se tomó el nombre de Manuelita para replicar el de Manuelita Sáenz, quien fue la amante del Libertador y con quien intercambió cartas de amor y pasión, tal como Abelardo y Manuelita en *Flores de organdí*.

- **La parodia**

Para ridiculizar la solemnidad, se escoge a la parodia como tono general de la pieza:

ABELARDO: ¡Pantarrarán puntún! Pum, pum, pum.
¡Pshh! (*Recita*)

Acontece, mi querida audiencia... (*A Joselo*) Joselo Perucho, posible futuro Concejal, que Abelardo Rey Riquezes "El Grande", nacido en el corazón de la cordial San Cristóbal en el seno de una numerosa familia de ingenieros, se despertó una mañana con el sello de El Libertador en el alma. Abelardo Rey Riquezes "El Grande" se sentó a la orilla de la cama y posó sus patrióticos piecitos sobre la alfombra para protegerlos del frío. Corrió al espejo del baño y frente a él, dándose golpecitos en el rostro, comprobó que había despertado de su sueño... (pp.53-54).

Otro recurso utilizado para parodiar el relato es el vocabulario coloquial y vulgar de Abelardo, de quien, por su cargo político, se espera una expresión refinada:

ABELARDO: (...) Un hombre ilustrado, Bolívar, pero hombre al fin; y por hombre, macho. Le habló de sus machuras. Le explicó cómo debe hacer uso un

libertador de sus colgaduras y de sus tapices para convertir los encuentros horizontales en actos heroicos. Le enseñó cómo tratar a las damas, porque la patria, la Nación, después de todo es una mujer... (p.55).

Por último, se utiliza la parodia en el trato de Joselo y Hermila con Manuelita que, a pesar de ser una adulta joven, es tratada como una niña desde el inicio de la historia:

Por la derecha entra Manuelita Vázquez Mora, de diecinueve años, con una taza de café entre las manos. Viste una blusa ajustada y una falda holgada con medias panty. Le entrega el café a su padre.

MANUELITA: ¿Hoy si me deja tomar café, papá? Ya mi mamá me dijo que sí.

JOSELO: Si su mamá dijo que sí, sí.

Manuelita asiente y sale del salón (pp.50-51).

- **El antihéroe cabrujiano**

Los personajes de *Flores de organdi* manifiestan sus deseos y emociones de manera romántica y poética. Sin embargo, sus discursos no terminan de ser sublimes porque están repletos de contradicciones, errores, vergüenzas e incapacidades.

2. Sinopsis

Abelardo Rey Riquezes “El Grande”, figura política de gran influencia, visita a su sastre de toda la vida, Joselo “Perucho” Vázquez con doble intención: encomendarle la confección de un traje idéntico al de Simón Bolívar, y pedirle la mano de su única hija, Manuelita Vázquez Mora. Joselo accede para conseguir que el famoso Abelardo, Ministro para la

Defensa de la Historia de Venezuela, le aconseje qué pasos seguir para obtener la candidatura a concejal del municipio San Cristóbal. Manuelita se resiste a entregar su mano a Abelardo después de descubrir que este, a pesar de haber intercambiado cartas de contenido erótico con ella durante dos años en secreto, la estuvo engañando con otras muchachas de la ciudad. Para evitar que la entreguen en matrimonio, confiesa su pecado, dejándose tanto a ella como a su madre, Hermila Mora, creadora de la inmoralidad, al descubierto frente a Joselo.

3. Texto teatral

FLORES DE ORGANDÍ

PERSONAJES

Joselo "Perucho" Vázquez

Manuelita Vázquez Mora

Abelardo Rey Riquezes "El Grande"

Hermila Mora

ACTO ÚNICO

San Cristóbal, 1975.

El atelier de Joselo Perucho Vázquez a las diez de la mañana. Un radio viejo y descuidado reproduce una melodía de bolero. La decoración del salón es ecléctica. Una alfombra cubre el suelo. Sobre ella una mesa con una libreta, el radio y elementos de costura. En el otro extremo, un sillón con cojines, una pequeña base de madera con finalidad de tarima y un estante. Al fondo, percheros con innumerables piezas de ropa.

Joselo, de unos cincuenta años, escribe en una hoja de papel "Perucho Concejal". Pega la hoja del estante y se santigua. Regresa a su mesa de trabajo y descose una chaqueta de hombre mientras tararea la canción que suena en la radio. Viste una camisa estampada, con un suéter de lana encima y unos pantalones sueltos. Por la derecha entra Manuelita Vázquez Mora, de diecinueve años, con una taza de café entre las

manos. Viste una blusa ajustada y una falda holgada con medias panty. Le entrega el café a su padre.

MANUELITA: ¿Hoy si me deja tomar café, papá? Ya mi mamá dijo que sí.

JOSELO: Si su mamá dijo que sí, sí.

Manuelita asiente y sale del salón. Joselo tararea. Por la izquierda se escucha una voz que llama, es Abelardo Rey Riquezes "El Grande".

ABELARDO: Buenas... Permiso.

Abelardo, de veintiocho años, entra por la izquierda. Lleva puestos una camisa y un pantalón ajustados, con una chaqueta de vestir por encima.

ABELARDO: ¡Qué pena! Estaba abierto.

JOSELO: (Sorprendido) ¿Abelardo? (Pausa) ¿Estaba abierto?

ABELARDO: Estaba abierto.

JOSELO: ¿Abelardo? ¿Qué hace aquí, muchacho?

Se abrazan.

ABELARDO: (Ríe) ¿No escuchó que venía? Mi asistente se encargó de informar a todo San Cristóbal de mi visita...

JOSELO: No supe. He estado ocupado resolviendo lo del Conce...

ABELARDO: (Interrumpe) ¿Manuelita? ¿Está?... Y, ¿su mujer?

JOSELO: Hermila. Sí...

ABELARDO: ¿Y está Manuelita?

JOSELO: Ella está. Las dos están en la...

ABELARDO: (Interrumpe) Bien... Qué bueno saberlo, Perucho.

Abelardo le da una palmada en la espalda a Joselo, luego husmea en el lugar. Pausa. Joselo lo mira expectante.

JOSELO: ¿Qué lo trae por aquí, Abelardito?... ¿Cómo está su papá?

ABELARDO: No lo sé. ¿Puede creerme que es mi padre y no sé? *(Introspectivo)* Yo, que tanto sé... *(Vuelve en sí)* Desde que entré en el gabinete ya no lo veo. Le envidia a uno sus logros, Perucho. Él no es como usted, no me felicitó cuando me nombraron Ministro de Defensa para la Historia. Ni una postal me llegó. *(Soberbio)* Aunque se diga lo contrario, tengo certeza de que nunca será reconfortante para un hombre que su hijo prospere más que él. Sin embargo, ya olvidé a Feliciano Riquezes. No vengo a hablarle de él. Vengo a hablarle de mí.

JOSELO: ¿Viene a hablarme de usted?

ABELARDO: De mí... y de otras cosas. ¿No supo?

JOSELO: Hay muchas cosas que no he sabido.

ABELARDO: Lo de Simón, Perucho. Simón...

JOSELO: ¿Díaz?

ABELARDO: Bolívar, Perucho.

JOSELO: ¡Ahh! *(Recita)* "La unidad de nuestros pueblos no es simple quimera de los hombres, sino inexorable decreto del destino".

Pausa. Abelardo lo mira en silencio.

JOSELO: El Libertador...

ABELARDO: Ah, sí, cómo no... Bueno, me eligió, Perucho.

Joselo lo mira desconcertado durante un rato.

ABELARDO: ¿Nunca ha tenido un sueño que le ayude a determinar su objetivo en la vida, Perucho? Yo lo tuve. Y descubrí que en la vida hay dos grandes tipos de sueño: los que se tienen despierto y los que se tienen dormido. De los que se tienen despierto recuerdo a las mujeres. ¿Sabe? De esas mujeres que hacen que uno quiera izar todas las banderas. Sueños comunes que tienen todos los hombres por su condición de machos. Pero de los que se tienen dormido, Perucho, yo solo recuerdo a Simón.

JOSELO: Abelardo... ¿No me hablará de sueños eróticos con Simón Bolívar, no?

ABELARDO: Un erotismo sutil, intelectual, Perucho. Es probable que usted solo conozca el erotismo sexual, pornográfico, porque es poco lo que se vive en esta ciudad y porque en treinta años de matrimonio eso es lo único que un hombre puede añorar. Pero yo soy un hombre sensible, aunque me dedique a la política. Ahora que está en el partido y cada vez más cerca del Concejo, lo va a entender. Es el erotismo de las mentes. Lo que me enciende no es el recuerdo de Bolívar, sino su pensamiento. Son maneras de sentir. *(Pausa)* ¿No va a pedirme que le cuente?

JOSELO: *(Balbucea)* ¿Qué? Claro. Cuénteme, Abelardo, por favor. Siéntese si quiere...

ABELARDO: ¡Gran detalle! Pero siéntese usted, por favor. Prefiero quedarme de pie. Ya verá que me sale mejor.

Abelardo toma una tela que Joselo ha dejado sobre su mesa de trabajo y se la pone como sobretodo. Se monta sobre la tarima y entona el sonido de una trompeta, un tambor y luego un platillo.

ABELARDO: ¡Pantarrarán puntún! Pum, pum, pum. ¡Pshh! *(Recita)*

Acontece, mi querida audiencia... (A Joselo) Joselo Perucho, posible futuro Concejal, que Abelardo Rey Riquezes "El Grande", nacido en el corazón de la cordial San Cristóbal en el seno de una numerosa familia de ingenieros, se despertó una mañana con El Libertador estampado en el alma. Abelardo Rey Riquezes "El Grande" se sentó a la orilla de la cama y posó sus patrióticos piecitos sobre la alfombra para protegerlos del frío. Corrió al espejo del baño y frente a él, dándose golpecitos en el rostro, comprobó que había despertado de su sueño...

JOSELO: (Interrumpe) Pero ¿cuál era el sueño Abelardo?

ABELARDO: Perucho, no me interrumpa que se me olvida... ¿Dónde quedé?

JOSELO: En el sueño...

ABELARDO: El sueño. (Recita) Posó sus patrióticos piecitos sobre la alfombra para protegerlos del frío. Corrió al espejo del baño y frente a él, dándose golpecitos en el rostro, comprobó que había despertado de su sueño. Desde entonces, Abelardo Rey Riquezes "El Grande" supo que debía cambiar su rumbo. Abandonó la carrera de Ingeniería y tomó camino hacia Caracas. Empezó carrera como abogado para acceder a la política. Y después de varios intentos, de varias luchas, de tantas guerras consigo mismo y con tantos otros, logró inaugurar y ocupar el puesto de Ministro para la Defensa de la Historia de Venezuela. ¿Su misión? Reivindicar el nombre de El Libertador, Simón Bolívar, mediante la correcta propagación de su historia para salvar a la patria...

JOSELO: ¿Para salvar a la patria de qué?

ABELARDO: (Conteniéndose) Perucho, sus interrupciones me acidifican el estómago. Le agradezco que pida a su mujer que después de mi discurso me ofrezca un poco de bicarbonato de sodio. Haga el favor de no interrumpirme más.

Joselo asiente sumiso.

ABELARDO: *(Recita)* Reivindicar el nombre de El Libertador, Simón Bolívar, mediante la correcta propagación de su historia para salvar a la patria... *(A Joselo)* de sí misma. A partir de ese momento, cada noche durante su visita Bolívar contaba al joven Abelardo toda su verdad. Le exigió que alzara a voz. Le advirtió que varios hombres, ansiosos de poder, darían falso testimonio para formar parte de las élites políticas. Le obligó a leer todos los libros que acerca de él se habían escrito. Le hizo degustar sus platos latinoamericanos preferidos porque decía que un verdadero libertador debe sentir a su Nación hasta en el paladar. Un hombre ilustrado, Bolívar, pero hombre al fin; y por hombre, macho. Le habló de sus machuras. Le explicó cómo debe hacer uso un libertador de sus colgaduras y de sus tapices para convertir los encuentros horizontales en actos heroicos. Le enseñó cómo tratar a las damas, porque la patria, la Nación, después de todo es una mujer...

Se escuchan voces que gritan. Por la derecha entra Hermila Mora. Tiene cuarenta y cinco años pero camina como si tuviera veinte. Viste una falda ancha con una camisa ajustada y un pullover. Lleva una taza en la mano. Manuelita le sigue detrás, tiene la falda llena de café.

HERMILA: *(Gritando)* Si la niña se vuelve a poner ansiosa y grosera va a ser su culpa, Vázquez. A mí no me vaya a buscar.

Mira a Abelardo avergonzada. Se arregla el peinado e indica a Manuelita que haga lo mismo.

HERMILA: (*Cortés*) Abelardo, mijo... ¿Cómo está?

MANUELITA: (*Estupefacta*) Hola, señor Abelardo.

HERMILA: Discúlpese por haber interrumpido la conversación de Abelardo con su papá, Manuela.

MANUELA: (*Incómoda*) Discúlpeme señor Abelardo, discúlpeme papá.

HERMILA: ¿Por qué se disculpa Manuela?

MANUELA: Por haber interrumpido la conversación.

HEMRILA: Diga que no lo va a vol...

Abelardo interrumpe a Hermila y camina hacia Manuelita. Le toma la mano y se la besa. Manuelita lo observa nerviosa. Joselo y Hermila comparten miradas de intriga.

ABELARDO: Manuelita, si estás bonita.

Manuelita busca a Hermila con la mirada.

MANUELITA: (*Recelosa*) ¿De verdad lo interrumpí?

ABELARDO: Sí, Manuelita bonita. Me interrumpiste en la parte más importante de mi discurso. Cuando hablaba de cómo un libertador debe tratar a sus mujeres y a su Nación...

JOSELO: (*Interrumpe*) Es porque tomó café, Abelardo, no se vaya a molestar.

MANUELITA: (*Sarcástica*) Es porque tomé café.

HERMILA: (*Interrumpe*) Eso no importa. ¿A usted se le ofrece algo Abelardo?

ABELARDO y JOSELO: Bicarbonato de sodio.

HERMILA: ¿En polvo?

ABELARDO: Con agua, por favor.

HERMILA: Buscaré al lado.

Hermila sale por la izquierda.

ABELARDO: Permíteme, Manuelita, que le siga contando a tu padre por qué he venido.

Joselo le indica a su hija que se siente. Manuelita obedece.

ABELARDO: En resumen, Perucho: Bolívar me escogió a mí. He venido a pedirle que me confeccione un traje como el de El Libertador para una presentación en el Zulia la semana entrante.

JOSELO: Es muy pronto Abelardo...

ABELARDO: Por eso vine hasta acá. Sé que usted es capaz de elaborar ese traje en poco tiempo.

JOSELO: *(Balucea)* Bueno, no sé...

ABELARDO: *(Interrumpe)* Muchos sastres quisieran poseer el honor de confeccionarle el traje al nuevo Ministro de Defensa para la Historia de Venezuela. Considero que es un gran paso en la herencia de esta gran obra nacional que estoy emprendiendo. Y también en su posible carrera como concejal.

JOSELO: Sí, claro. Voy a buscar las telas para que escoja... Manuelita, hija, tómeme las medidas al señor Abelardo.

Joselo sale por la derecha.

Manuelita y Abelardo, cada uno desde un extremo, se miran fijamente. Abelardo le extiende la mano. Manuelita lo ignora. Abelardo entona una canción y se monta sobre la tarima de madera. Manuelita coge la cinta métrica y comienza a medirlo. Anota en una libreta.

ABELARDO: *(Cantando)* "Voy a hacer que en un solo suspiro me entregues la vida, para adorarte y con fiebre en los labios saciarte de besos..."

MANUELITA: Mi papá lo puede escuchar, Abelardo. Cállese.

ABELARDO: Shhh *(En voz baja)* "Un atardecer, en el mes de abril cuando los capullos se quieren abrir, prenderé tu cuerpo con mi fuego ardiente..."

MANUELITA: Haga el favor de no moverse. No le puedo tomar las medidas si se mueve.

ABELARDO: ¿Estás molesta Manuelita?

Manuelita le da la espalda.

MANUELITA: *(Contenida)* No, ¿por qué estaría molesta con usted?...

ABELARDO: No sé, por eso te pregunto.

Manuelita continúa callada tomándole las medidas a Abelardo mientras él tararea.

MANUELITA: ¿Qué busca?

ABELARDO: Si me dices por qué estás tan molesta te cuento.

MANUELITA: No se le ha perdido nada por aquí. ¿Cree que yo no me he enterado? Mi papá será un hombre muy inocente. Pero yo, aunque tanto él como mi madre sigan creyéndome niña, soy una mujer, muy inteligente y muy honrada. A usted no le quiero ver más, Abelardo. No sé para qué ha venido. ¿No se da cuenta? Yo misma no me lo puedo creer. Si hasta hace unos días anhelaba tanto que llegara este momento. Cada noche antes de dormir soñaba despierta con usted. Me imaginaba usando el vestido de mi madre y a usted un traje que mi papá

le confeccionara. Tanto le quieren... Pero usted no resultó ser más que un mentiroso.

ABELARDO: Manuelita, mi dulzura, si yo no te he hecho nada.

MANUELA: ¿No le da vergüenza decir tantas mentiras? ¿Con cuántas está jugando Abelardo? (Pausa) Sabe qué, no me diga... No me quiero enterar. Soy más feliz en la ignorancia.

ABELARDO: ¿Acaso un hombre, un político, no puede relacionarse amistosamente con quien pueda ayudarlo a ascender en su carrera? Los deslices son algo normal. Aunque estas fueron movidas estratégicas, corazón. No lo entiendes porque eres muy joven pero ya sabrás agradecermelo cuando nos inviten a todas partes del mundo. Cuando todos los medios hablen de nosotros: (Recita) "Abelardo Rey Riquezes 'El Grande' y su joven esposa Manuelita Vázquez Mora 'Dulzurita tierna', la top model, estarán visitando las calles de Paris durante la primavera siguiente..."; o "Abelardo Rey Riquezes 'El Grande' y su hermosa esposa Manuelita Vázquez Mora 'Melocotonsote', la famosa actriz, esperan a su primer Abelardito...".

MANUELITA: No voy a casarme con usted.

ABELARDO: Manuelita, corazón, chocolatito, flor de San Cristóbal... Si no te casas conmigo ¿quién te va sacar de aquí? Si te quedas lo máximo a lo que puedes aspirar es a ser recepcionista en el Tamá.

MANUELITA: Esta semana se cumplen dos años de nuestro primer intercambio de cartas. Dos años. Yo pensé que podía ser diferente. Confié en usted y en las alternativas que me presentaba. Y entonces, hace dos meses me encuentro con la muy deslenguada de Isabel, que vive a dos casas de aquí, y me dice que es novia del Gran Abelardo, el famoso, el Ministro de Defensa para la Historia. ¿Y qué le digo yo? Que no, que no. Que no puede ser porque yo conozco a la prometida de

Abelardo Riquezes. Y ella vuelve a decirme a mí que no, que no. Que ella ha estado enviándose cartas con "El Grande" desde hace más de siete meses. ¿Y qué le digo yo? Pues le digo que debo haberme confundido, que ella tiene razón, que mucha suerte. Y me voy, ¡me voy!

ABELARDO: ¡Pero si son solo cartas! A ellas no las quiero pedir en matrimonio.

MANUELITA: Hasta hoy duró lo nuestro Abelardo. ¡No quiero seguir!

ABELARDO: ¿Seguir en qué?

MANUELITA: Váyase.

ABELARDO: ¿A dónde? Sin ti no puedo irme. Van a decir que lo he inventado todo...

MANUELITA: Búsquese otra Manuela si no le van a creer a usted solo.

ABELARDO: ¡Qué pena! ¿Y tu padre?

MANUELITA: ¿Qué pasa con él?

ABELARDO: Sabrá...

MANUELITA: ¿Qué cosa?

ABELARDO: Las cartas...

MANUELITA: ¿Me está amenazando?

ABELARDO: No. Pero si tú no me quieres yo tendría que manifestarle a tu padre por qué cortaré relaciones con él, cosas de políticos. Y cuando le explique deberé mencionar las cartas. Tal vez mostrarle alguna, la de "mis faldas se encogen cuando escucho su nombre en este pueblucho, mi querido Abelardo. Estos ríos, estas humedades...". O esa otra que decía "estrújeme, estrújeme como Bolívar a las guayabas maduras de su jardín...". O mi favorita, la que titulaste "Desfloración de ensueño"...

Por la derecha entra Joselo cargado con distintas telas. Las coloca sobre la mesa.

JOSELO: Estas que encontré están llenas de polvo pero son muy finas.

Abelardo separa las telas.

ABELARDO: *(Cordial)* Me gustan las llenas de polvo...

JOSELO: Elija sus favoritas. *(A Manuelita)* ¿Listo?

MANUELITA: No, papá. Ya termino.

Abelardo se para sobre la tarima de nuevo y Manuelita continúa tomándole las medidas. Joselo desdobla retazos de tela sobre la mesa.

ABELARDO: Manuelita las toma muy bien.

JOSELO: ¿Las medidas?

Manuelita toma los retazos de tela. Los fija en la ropa de Abelardo con alfileres.

ABELARDO: Las medidas...

JOSELO: Tiene mucha práctica. Siempre ha ayudado a su papá.

ABELARDO: Usted es, sin duda, un hombre afortunado. Lo envidio.

Manuelita pincha a Abelardo con los alfileres.

ABELARDO: *(Quejándose)* ¡Caray!

MANUELITA: Disculpe, señor Abelardo.

ABELARDO: *(Continúa)* Por eso, Perucho, pensé en pedirle...

Manuelita pincha a Abelardo nuevamente.

ABELARDO: (Grita) ¡Auch! Manuelita... (Ríe) ¿Qué estás haciendo?

MANUELITA: Fijo estas telas. Disculpe mi torpeza.

ABELARDO: Me distraes un poco. Intento decirle algo importante a tu papá.

MANUELITA: ¿Ah sí?

Hermila entra por la izquierda con un vaso lleno de agua. Se lo entrega a Abelardo.

ABELARDO: Gracias.

HERMILA: ¿Ya hablaron del Concejo?

ABELARDO: ¿El Concejo?

JOSELO: (Nervioso) No hemos tocado ese tema, Hermila.

HERMILA: ¿Pero le dijo, Joselo? ¿Ya le dijo?

JOSELO: No.

ABELARDO: ¿Qué cosa?

HERMILA: Que Joselo quiere que usted lo recomiende en el partido para que lo elijan en el Concejo...

JOSELO: ¡Hermila!, no. No es así.

HERMILA: Que lo ayude a entrar con una recomendación, con sus contactos...

JOSELO: No, sin contactos. Quiero decir... Me gustaría ser candidato por mérito propio.

HERMILA: Pero si no fuera posible, con sus contactos estaría bien.

JOSELO: Hermila, déjeme a mí hablar con Abelardo de eso.

HERMILA: No se venga a quejar conmigo si las cosas no le salen bien. A mí no me venga a sufrir. (A Abelardo) Permiso.

Hermila sale por la derecha.

ABELARDO: ¿Entonces quiere que lo ayude? *(A Manuelita)* Me encantaría ayudarlo.

JOSELO: Lo que quiero es que me hable un poco de ese mundo, de cómo hay que moverse. O que me recomiende alguna lectura. *(Suspira)* Quiero que piensen en mí para candidato, que reconozcan en el partido el esfuerzo que he hecho.

ABELARDO: Ya va, ¿entonces no quiere que lo ayude?

JOSELO: Sí quisiera. Le explico, siempre he sido muy trabajador y muy decente. No conseguiré a nadie que pueda hablarle mal de mí. Eso podría ayudarme, ¿no? *(Recita)* "Los legisladores necesitan ciertamente una escuela de moral".

ABELARDO: ¿Qué dice?

JOSELO: No lo digo yo, lo dijo Bolívar.

ABELARDO: Ah, por supuesto...

JOSELO: Usted tal vez podría mencionarme, en el partido saben que soy el buen sastre de Barrio Obrero, que vengo de una familia honrada y tengo buenas intenciones. Pero no sé si me han tomado en cuenta para concejal. Creo que tengo chance entre los candidatos porque del Pérez, el Rafael, se sabe que estafó a unos clientes, y del Doctor Romero Díaz que ha llevado a varias amantes a su despacho. *(Recita)* "Dichosísimo aquel que corriendo por entre los escollos de la guerra, de la política y de las desgracias públicas, preserva su honor intacto".

ABELARDO: Tiene usted razón...

JOSELO: También lo dijo Bolívar.

ABELARDO: *(Desinteresado)* Sí claro, por supuesto... Conservar el honor es importante para ser victorioso.

JOSELO: Estoy seguro de eso, Abelardo. ¿Sabe cuando me habló de los sueños? Yo he soñado con este momento toda mi vida. He

ahorrado desde muy joven para construir mi casa, tener mi negocio. Ya puedo dedicarme a lo que siempre he querido.

ABELARDO: Pues le tengo una grata noticia. Como le contaba Perucho...

Manuelita pincha a Abelardo.

ABELARDO: ¡Manuelita, coño! (Pausa) Corazón, ¿te quieres casar conmigo? (A Joselo) Si usted lo permite Joselo...

Abelardo saca un anillo de su chaqueta.

JOSELO: ¡Uy;

MANUELITA: ¡Váyase!

ABELARDO: Sé mi esposa Manuelita.

MANUELITA: ¡Váyase!

JOSELO: Mija, pero escuche a Abelardito. Se le está proponiendo. (A Abelardo) Está nerviosa.

ABELARDO: ¿Estás nerviosa?

MANUELITA: Estoy indignada.

JOSELO: Pero Manuelita ¿Qué actitud es esa? No sea grosera. Usted siempre ha admirado mucho a Abelardo.

ABELARDO: ¿Me admiras?

MANUELITA: Lo aborrezco. ¡Váyase!

JOSELO: No entiendo, Manuela. (A Abelardo) Siempre habla tan bien de usted...

MANUELITA: (Grita) ¡Pues ya no más! Estoy cansada de esto. Haga lo que quiera, Abelardo, ¡pero se va de mi casa!

Hermila entra corriendo por la derecha.

MANUELITA: ¡Ya fue suficiente!

HERMILA: ¿Qué gritería es esta? Manuelita, haga el favor.

JOSELO: Fue el café.

ABELARDO: ¿El café?

MANUELITA: No fue el café. Mamá, ayúdeme. Sáqueme de esto.

JOSELO: (A *Hermila*) Abelardo acaba de pedirme la mano de la niña. Se ha alterado mucho por el café.

HERMILA: ¿La mano? ¡Sí! ¡Sí! (Ríe) ¡Ayyy! Mi niña se va a casar. ¡Qué alegría! Con Abelardo Rey Riquezes. ¡Qué buena noticia la que me dan! ¡Qué grande! ¡Yo me encargo, yo organizo todo!

MANUELITA: ¡Mamá!

HERMILA: Es el café, Manuela. Lo que está sintiendo es por el café. Esa rabia que le revuelve el estómago y que le hace querer sacarse las tripas... es el café. Yo lo sentí también cuando era niña. Es momento de que usted aprenda que hay ciertas cosas en la vida que hay que hacer por el bien de la familia.

MANUELITA: Sí mamá, ¡pero usted sabe la historia!

HERMILA: Sí. Y usted no será ni la primera ni la última mujer que pase por eso. Acostúmbrese, yérgase. Ahora usted va a ser la mujer de Abelardo Rey Riquezes y la hija del Concejal. (A *Abelardo*) ¡Pero qué buena noticia! Gracias, Abelardo.

JOSELO: Pero Hermila, si la niña no ha dicho que sí.

HERMILA: Pero usted y yo sí y eso es lo que importa, Vázquez...

JOSELO: Pero ¿cómo vamos a obligar a Manuela?

HERMILA: Ella no está consciente ahorita, Vázquez...

MANUELITA: Sí estoy consciente, mamá. Estoy haciéndome la idea.

ABELARDO: ¿Entonces sí te casas conmigo?

HERMILA: ¡Sí!

MANUELITA: ¡No!

JOSELO: Mija, yo sé que es muy difícil hacerse la idea de salir del hogar, pero ese es el curso natural de la vida. Con Abelardo usted va a salir de este pueblo, va a poder ser modelo, va a viajar por el mundo. Eso no se lo puedo ofrecer yo...

MANUELITA: No, papá pero no quiero.

JOSELO: Hasta hace poco todavía me contaba como anhelaba irse, hija... ¿Por qué no?

MANUELITA: No quiero que se quede solo con mi mamá...

JOSELO: Pero cuando yo me casé con su mamá yo sabía que llegaría este momento.

MANUELITA: Pero, ¿quién lo va a asistir en la sastrería?

JOSELO: Es muy probable que entre en el Concejo. Y si entro, ya no podré trabajar más en la sastrería.

MANUELITA: Pero si me voy con él estaré lejos...

JOSELO: Puede venir a visitarnos.

MANUELITA: Y... Pero papá, ¿usted de verdad piensa que el señor Abelardo es la opción correcta para mí?

JOSELO: Claro, Manuelita. Abelardo es un hombre honrado. Ha llegado muy lejos con trabajo duro.

HERMILA: Es Ministro Manuela.

MANUELITA: ¿Y si un día descubro que no es tan honrado?

ABELARDO: Pero sí lo soy.

HERMILA: Sí lo es.

MANUELITA: (A Abelardo) Pero ¿y si un día descubro que no?

JOSELO: Entonces será su decisión qué hacer hija, usted ya es grande. En ese momento usted va a tener la madurez de decidir cuál será su prioridad...

Manuela se acerca a Abelardo. Él la toma de las manos. Se miran.

MANUELA: Entonces decido que no quiero.

HERMILA: ¡Manuela!

MANUELA: Mi prioridad es mi honradez, mi dignidad. No quiero casarme con usted Abelardo.

ABELARDO: ¿Estás segura?

MANUELITA: Estoy segura.

HERMILA: No sabe lo que está diciendo. Es el café...

MANUELITA: Mire mamá, no es el café. Tomo café todos los días, incluso cuando no me dan permiso. No es el café. Es que Abelardo es un hombre infiel. Y usted lo sabe, mamá. Usted lo sabe porque yo se lo conté.

JOSELO: (A Hermila) ¿De qué habla Manuelita?

MANUELITA: Abelardo y yo hemos estado escribiéndonos desde hace dos años papá...

JOSELO: ¿Se escriben?

HERMILA: Manuela, tenga cuidado.

MANUELITA: Estoy cansada de tener cuidado. Estoy cansada de ocultarlo. Dos años, dos años han pasado desde que le envié la primera carta. Y al principio lo hice por usted, papá. Porque mi mamá me dijo que había escuchado que Abelardo estaba teniendo sueños con Simón Bolívar. Pensó que si le decíamos que yo soñaba con Manuelita Sáenz lo enamoraría. Y al principio eso quería, enamorarlo para pedirle que lo ayudara a usted a conseguir la candidatura en el Concejo. Abelardo lo recomendó y usted entró al partido. Sin embargo, con el tiempo me enamoré de él. Me enamoré tanto... Me aferré tanto a lo que me ofrecía. Me prometió que si armábamos bien el discurso seríamos famosos, saldríamos de este país, de tanta destrucción, de tanto estancamiento. Me prometió Europa. Y luego, descubrí que las mismas cosas que me escribía a mí se las decía a otra mujer. Otra mujer de la misma ciudad... ¿Y quién sabe a cuántas más? (A Joselo) Me

engañó papá. A mí, que me entregué a él con fantasías como una mujer enamorada.

ABELARDO: Y vaya fantasías...

MANUELITA: Respéteme Abelardo. ¿No se da cuenta de que ahora ya no le pertenezco? Con la misma rapidez con la que me enamoró, me perdió. Termine de irse.

ABELARDO: Si no te quieres casar, no te cases. En fin... Isabel vive a dos casas de aquí, tú lo has dicho. Cualquiera cosa que tú no estés dispuesta a hacer ella sí la hará. *(Recita)* "Abelardo Rey Riquezas 'El Grande' se retira con la cabeza en alto. Se encamina hacia la casa de Isabel Chacón Silva 'curvas peligrosas' para pedir su mano. ¿El plan?..."

JOSELO: ¡Termine de irse Abelardo! ¡Váyase de una buena vez!

Abelardo se da media vuelta y se retira. Joselo se apoya sobre su mesa de trabajo.

JOSELO: ¿Usted sabía Hermila? *(Pausa)* ¡Respóndame! ¿Usted sabía?

HERMILA: Sí, Vázquez.

JOSELO: ¿Por qué no me dijo?

HERMILA: Porque no le iba a gustar.

JOSELO: ¿Y descubrir que mi hija le escribía inmoralidades a un hombre para que yo entrara al partido y fuera concejal si me iba a gustar?

HERMILA: Tampoco, Vázquez.

JOSELO: ¿Entonces por qué le dijo a la niña que lo hiciera?

HERMILA: Vázquez...

JOSELO: *(Grita)* ¿Por qué?

HERMILA: Vázquez. ¿Que no se da cuenta? Usted solo sirve para ser sastre, y ya desde hace un tiempo el negocio no da suficiente para que vivamos como vivíamos antes. He

abandonado mis sueños. Todo el día estoy metida en esa cocina atendiéndolo a usted. ¡Usted es un cobarde Vázquez! Por eso es que el Romero Díaz, con o sin amantes le va a ganar en el Concejo. Porque usted no sabe lidiar con el mundo. Usted no entiende cómo se mueve este país. Aquí hay que moverse Vázquez, así es el mundo de la política. Nunca gana el más honesto. Gana el que mejor se pone las pilas, el que más contactos consigue, el más avisado. No usted. Si la niña no me hubiera hecho caso, a usted ni siquiera lo habrían tomado en cuenta para entrar.

JOSELO: ¡Pero me le dañó la dignidad a la niña, Hermila! Todo el mundo hablará de ella en la calle. Alguien podría leer esas cartas.

HERMILA: ¡Manuela es una mujer, Vázquez! Tiene años siendo una mujer. Una mujer como yo. Una mujer que siente, que se enamora, que tiene fantasías. Manuela es una mujer, mírela. ¿Por qué no se da cuenta? Es una mujer tan linda. Tan linda como fui yo alguna vez, cuando usted se enamoró de mí. Ha pasado tanto tiempo desde la última vez que me sentí así...

Pausa larga. Los tres se ahogan en un profundo silencio. Comienza a sonar "Traicionera" en la radio.

JOSELO: ¿Se acuerda, Hermila? (A Manuelita) Súbale, hija.

Manuelita se acerca al radio.

JOSELO: "Ay, eres mala y traicionera, tienes corazón de piedra, porque sabes que me muero y me dejas que me muera".

Joselo canta. Arranca la hoja que dice "Perucho Concejal" del estante. Arranca la última hoja de la libreta de notas. Se

*ubica detrás de su mesa de trabajo y lanza las telas al piso.
Coge la chaqueta que descocía al principio y continúa.*

JOSELO: ¿Me hace un cafecito, Hermila? Voy a terminar esto.

HERMILA: *(Pausa)* Claro, Vázquez.

Hermila sale por la derecha.

Manuelita recoge la hoja del piso.

MANUELITA: ¿Lo ayudo papá?

JOSELO: Sí, hija. Guárdeme esas telas en el estante de adentro.

Joselo canta mientras descose la chaqueta.

NEGRO

4. Descripción de los personajes

La descripción de los personajes parte en principio del modelo de caracterización tridimensional propuesto por Lajos Egri: dimensión física, dimensión social y dimensión psicológica (en Galán, 2007). Luego, se aborda de manera general una cuarta dimensión, la teatral, añadida al modelo tridimensional por el dramaturgo Sergio Arrau para crear el modelo de caracterización *cuadrimensional*. Esta última dimensión responde interrogantes acerca del desenvolvimiento del personaje durante la representación, su relación con otros y sus acciones más relevantes (en Martínez, 2013).

4.1 Joselo “Perucho” Vázquez

- Dimensión física: Hombre de cincuenta y dos años. Nacido en San Cristóbal. Es de estatura mediana, delgado y con una leve joroba. Tiene cabello y ojos oscuros y lleva un bigote frondoso. Viste una camisa, un suéter y unos pantalones holgados.
- Dimensión social: Padre de una hija y esposo. Se dedica a la sastrería desde muy joven, cuando ayudaba a su abuelo. Es el sastre más conocido de la ciudad de San Cristóbal. Tuvo una buena educación académica y moral. Aunque tiene poco tiempo en el mundo de la política, se prepara para ser elegido como candidato a concejal de su partido político.
- Dimensión psicológica: Es un hombre calmado, humilde, leal y muy honesto. Le gustan los ambientes pacíficos y relajantes. Disfruta mucho escuchar boleros mientras trabaja en su sastrería. Ha dedicado toda su vida a cuidar muy bien su reputación y la de su familia para resguardar sus aspiraciones políticas. Está convencido de que a las élites políticas solo llegan los mejores hombres.
- Dimensión teatral: Es el primer personaje en escena. Se encuentra en su sastrería enmendando un par de chaquetas cuando recibe la visita de Abelardo Rey Riquezes “El Grande”, a quien admira mucho. Desea que su hija se case con un hombre que la apoye y la ayude a alcanzar su sueño de ser actriz y modelo. Quiere ser electo concejal, pero para eso primero debe ser elegido como candidato en el partido al que pertenece. Por lo tanto, es cuidadoso en sus relaciones con los demás y les

desea bien. Sin embargo, al final siente una gran decepción cuando descubre que todos lo han estado engañando.

4.2 Abelardo Rey Riquezes “El Grande”

- Dimensión física: Hombre de veintiocho años. Nacido en San Cristóbal. Alto, delgado y atractivo. De cabello y ojos oscuros. Viste una camisa y un pantalón ajustados, con una chaqueta suelta.
- Dimensión social: Soltero. Hombre de política, ocupa el cargo de Ministro de Defensa para la Historia de Venezuela. Comenzó los estudios de Ingeniería y los abandonó para dedicarse al Derecho. Su próximo objetivo profesional es posicionarse internacionalmente como el elegido de Simón Bolívar para salvar a la patria.
- Dimensión psicológica: Es ególatra, cretino, adulador y mujeriego. Tuvo una infancia perturbada, llena de burlas y rechazos que superó desarrollando un grandísimo amor hacia sí mismo y que desembocó en un comportamiento narcisista. Disfruta de un estilo de vida lujoso y lleno de derroche.
- Dimensión teatral: Visita la sastrería de Joselo “Perucho” Vázquez, su sastre de toda la vida, para solicitar la elaboración de un traje de Simón Bolívar. Además, pretende pedir la mano de la hija de Joselo, Manuelita, con quien se ha estado carteando durante dos años. Necesita a la muchacha para presentarse ante el pueblo zuliano como todo un Simón Bolívar acompañado por su Manuelita. Sin embargo, ella ya no lo quiere, y para convencerla, la amenaza diciéndole que de no hacerlo perjudicará las aspiraciones de su padre de ser elegido como candidato en el partido. Su impulsividad y su incapacidad de disimulo lo conducen a situaciones desagradables que provocan que los demás sientan rechazo hacia él.

4.3 Manuelita Vázquez Mora

- Dimensión física: Muchacha de diecinueve años. Nacida en San Cristóbal. Alta, delgada y muy bella. Cabello oscuro y ojos grandes. Es coqueta. Lleva poco

maquillaje pero muy femenino. Viste una blusa ajustada, una falda corta y unas medias panty.

- **Dimensión social:** Soltera. Hija de Joselo “Perucho” Vázquez. Se dedica a ayudar a su padre en la sastrería desde que es muy pequeña. Es conocida en el pueblo como la bomba sexy más difícil de alcanzar. Viene de una buena familia que se preocupa mucho por cuidar su reputación. Completó su educación académica y pretende convertirse en actriz o modelo.
- **Dimensión psicológica:** Es una joven sencilla, dulce, muy leal y obediente con sus padres. Sin embargo, estos siempre la han subestimado. Le gusta ayudar a su padre y hacerle compañía para agradecerle todo lo que ha hecho por ella. Su relación con su madre es menos estrecha, colabora en la cocina y con la limpieza pero no le confía sus preocupaciones. Desde muy pequeña ha soñado con entrar en el mundo del modelaje y de la actuación. Tiene grandes aspiraciones artísticas y pretende alcanzarlas siguiendo un camino honesto. Desea que su padre consiga el puesto de concejal del municipio San Cristóbal porque sabe que es su sueño.
- **Dimensión teatral:** Es el segundo personaje que sale en escena. La primera vez que se le ve es cuando pregunta a su papá si le da permiso para tomar café. Luego, entra más tarde cuando Abelardo ya se encuentra en escena. A pesar de que se siente incómoda, debe permanecer en el lugar para ayudar a su padre en su oficio. Confiesa a Abelardo que sabe que la ha estado engañando y le manifiesta su decisión de no casarse con él. Sin embargo, teme que esa decisión pueda afectar el futuro de su padre en la política. Al verse atrapada, confiesa, y decepciona mucho a su padre.

4.4 Hermila Mora

- **Dimensión física:** Mujer de cuarenta y cinco años. Nacida en San Cristóbal. Es de baja estatura y delgada. Se para erguida y segura. Tiene cabello largo y canoso. Lleva maquillaje oscuro. Viste una falda ancha, una blusa y un pullover.
- **Dimensión social:** Casada con Joselo “Perucho” Vázquez y madre de Manuelita Vázquez Mora. Se dedica al hogar desde que se casó. Fue bien educada

académicamente. Tuvo que abandonar a todos sus amigos después de casarse para dedicarse a su marido porque así se lo había enseñado su madre. Espera que su esposo sea electo concejal para generar envidia en las otras esposas de la ciudad.

- Dimensión psicológica: Es una mujer amargada, envidiosa, pretenciosa y astuta. Le avergüenza haberse casado con un sastre y considera que su vida es aburrida. No tiene buena relación con ninguno de sus familiares. Sueña con que Joselo sea concejal para que haga algo bueno de una vez por todas. Por ello, hará cualquier cosa para conseguirlo.
- Dimensión teatral: La primera vez que se le ve es cuando regaña a su hija por haber tomado café escondida. Es simpática con Abelardo, muy dura con Manuelita e intolerante con Joselo. Teme que su plan de unir a Manuelita con Abelardo para que Joselo sea electo no funcione.

5. Puesta en escena

La siguiente es la paleta de colores de la que se partió para realizar las propuestas de vestuario, maquillaje y escenografía. La selección de los colores surge del modelo análogo para garantizar la armonía escénica.



La gama de colores seleccionada parte del vinotinto, que pertenece a la familia del rojo y que representa a la vida. Además, es la tonalidad que genera las emociones más fuertes como el peligro y el romance (Pressman, 2015) [Traducción libre del autor].

Al vinotinto le siguen dos tonalidades distintas de violeta: uno oscuro y uno claro. La gama de los morados es la más enigmática de todas, representa el balance entre la tranquilidad del azul y la agitación del rojo. Los violetas más azules que rojos generan reacciones más

contemplativas que impulsivas en sus observadores (Pressman, 2015) [Traducción libre del autor].

Posteriormente, se encuentra el azul: el color de la constancia y la confianza (Pressman, 2015) [Traducción libre del autor]. Y por último, el turquesa: color de la sanación, la protección, el escape y los placeres, según establece la página web Pantone.com (2010) [Traducción libre del autor].

En *Flores de organdi* se usarán estos colores para complementar distintos aspectos de la puesta en escena, tales como los perfiles de los personajes y la atmósfera en la que estos se desenvuelven.

5.1 Vestuario y maquillaje

Tanto los vestuarios, como los maquillajes y peinados de los siguientes personajes corresponden a la moda de mediados de los años setenta, época durante la cual Cabrujas comenzó a escribir sus crónicas.

- **Joselo “Perucho” Vázquez**

Va vestido con tonalidades azules. Viste una camisa estampada, un suéter de lana, pantalones sueltos y calzado casual. Lleva el cabello corto, bien peinado y un bigote. Está maquillado de manera sencilla para resaltar sus facciones.

- **Abelardo Rey Riquezes “El Grande”**

Va vestido con tonalidades rojizas. Viste una camisa estampada ajustada, un saco, un pantalón ajustado y calzado semi-formal. Lleva el cabello medianamente largo y despeinado. Tiene una base sencilla de maquillaje que resalta sus facciones.

- **Manuelita Vázquez Mora**

Va vestida con tonalidades lila. Viste una blusa ajustada al cuerpo, un pañuelo en el cuello, una falda estampada ligeramente holgada que deja ver sus rodillas, medias panty y zapatos bajos. Lleva el cabello suelto con un cintillo de adorno. Su maquillaje es muy femenino, sencillo y con tonos pastel.

- **Hermila Mora**

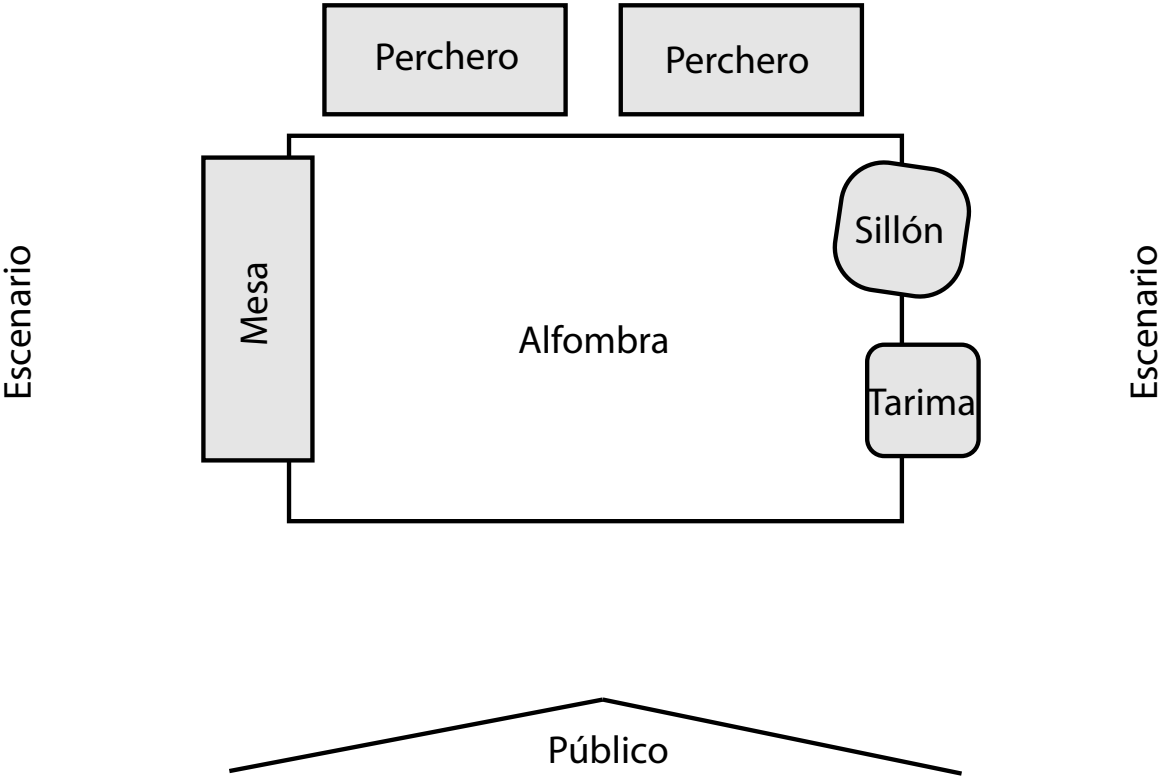
Va vestida con tonalidades violeta. Viste una camisa ajustada, un pullover, una falda ancha que le tapa las rodillas y zapatos de mediana altura. Lleva el cabello recogido y bien peinado. Su maquillaje es pesado, con colores vinotinto y marrones.

5.2 Espacio escénico

La puesta en escena representará un solo tiempo y espacio: la sastrería de Joselo “Perucho” Vázquez durante una mañana de 1975. La decoración de la sastrería es ecléctica. Habrá elementos de utilería mayor y menor tales como: percheros, una pequeña tarima de madera, una mesa de madera con un radio antiguo, un sillón con cojines, un escaparate pequeño y una alfombra en el suelo. En la Figura 1. se puede observar la manera en la que están distribuidos estos elementos.

La iluminación de la escena delimitará el espacio en el que los actores darán vida a la representación. Constará de una iluminación básica general (frontal, contraluz y laterales), blanca y sin filtros, que generará la atmósfera de la sastrería de Joselo “Perucho” Vázquez.

Figura 1.



5.3 Música y sonido

Rago (2009) establece que el bolero:

“(…) Es exclamación pura y desgarrada, sin comprensión posible, de todo ciudadano mayor de edad, de este domicilio latinoamericano y en pleno uso de sus facultades para enamorarse y enamorar, enloquecerse y enloquecer, ilusionarse y alucinar, traicionar y traicionarse, desgarrarse, desconsolarse, despecharse desconsoladamente, emborracharse, y sobre todas las cosas del mundo, recomenzar y enamorarse de nuevo, una y otra vez, como si fuera esta noche la última vez” (p.21).

El bolero se ha seleccionado para la puesta en escena de la obra con la intención de generar en el ambiente una sensación de “pasión- traición- despecho” (p.23). Rago (2009) considera que el bolero evoca esta sensación por su cualidad destructiva de las utopías de los corazones latinoamericanos.

La musicalización de *Flores de organdí* está integrada en su universo diegético. Las piezas escogidas suenan a través de la radio y recrean la atmósfera deseada. Algunas de ellas fueron incluidas en el texto teatral para cumplir la función de subtextos.

A continuación las piezas seleccionadas:

- Rafa Galindo: *Un sueño*
- Tito Rodríguez: *Ardent Night*
- Genaro Salinas: *Traicionera*

6. Plan de producción

Semana	Día	Fecha	Fase	Actividades
1	Jueves	25/08/2016	Trabajo de mesa	Primera reunión con el equipo
	Viernes	26/08/2016		Primera aproximación al texto
2	Lunes	29/08/2016		Primera lectura del texto
	Miércoles	31/08/2016		Segunda lectura del texto Trabajo de mesa
	Viernes	02/09/2016		Tercera lectura del texto Trabajo de mesa
	Sábado	03/09/2016		Ejercicios grupales de integración Exploraciones individuales y grupales
3	Lunes	05/09/2016	Exploración	Ejercicios de grupales de integración Exploraciones individuales y grupales
	Miércoles	07/09/2016		Ejercicios de grupales e individuales de improvisación Exploraciones de personaje
	Jueves	08/09/2016		Exploraciones de personaje
	Viernes	09/09/2016		Exploraciones de personaje con texto
	Sábado	10/09/2016		Exploraciones de personaje con texto
4	Lunes	12/09/2016	Montaje	Montaje
	Miércoles	14/09/2016		Montaje
	Jueves	15/09/2016		Adquisición de artículos de la lista de necesidades
	Viernes	16/09/2016		Montaje
	Sábado	17/09/2016		Montaje
5	Lunes	19/09/2016		Montaje
	Miércoles	21/09/2016		Prueba de vestuario Montaje técnico (iluminación y sonido)
	Jueves	22/09/2016		Adquisición de artículos de la lista de

				necesidades
	Viernes	23/09/2016		Ensayo
	Sábado	24/09/2016		Ensayo
6	Lunes	26/09/2016	Ensayos y puesta en escena	Adquisición de artículos de la lista de necesidades
	Jueves	29/09/2016		Ensayo general
	Sábado	01/10/2016		Ensayo general
7	Miércoles	05/10/2016		Ensayo general
	Viernes	07/10/2016		Ensayo general
	Sábado	08/10/2016		Defensa de tesis

7. Dirección actuarial

La preparación de la puesta en escena ha sido dividida en cuatro etapas: trabajo de mesa, exploración, montaje, ensayos y puesta en escena. Se seguirán los pasos propuestos por Sergio Arrau (1994) para la dirección escénica.

- El trabajo de mesa: Durante este período se realizarán la primera aproximación al texto y las lecturas. En esta etapa, los actores tendrán la oportunidad de discutir acerca de la historia, identificar los datos concretos provenientes del texto teatral que puedan ser útiles para su comprensión del personaje, y definirán propósitos individuales que permitan llegar a un acuerdo general para alcanzar el objetivo final.
- Exploración: En la segunda fase, los actores realizarán ejercicios grupales de integración con la finalidad de crear los vínculos necesarios para alcanzar el objetivo artístico. Posteriormente, se incluirán actividades de formación actuarial como ejercitación física, que incluye ejercicios de respiración y preparación muscular; ejercitación oral, que abarca ejercicios de vocalización; ejercitación

mental, para ejercitar la concentración, la imaginación y la memoria; ejercitación sensorial, para reaccionar ante estímulos visuales, olfativos, auditivos gustativos y tácticos; ejercitación corporal, para explorar distintas formas de movimiento con el cuerpo; ejercicios de manipulación de elementos; ejercicios de exploración emocional; ejercicios de entonación, para explorar las intenciones de cada texto; ejercicios de improvisación grupal; y finalmente, ejercicios de caracterización del personaje.

- **Montaje:** En esta etapa se partirá de lo logrado durante las improvisaciones para pulir la dinámica escénica y eliminar el caos. Para alcanzar dicho objetivo, los actores recibirán directrices para armonizar lo que Arrau (1994) denomina “coreografía escénica” (p.296): las ubicaciones y los desplazamientos de los actores. Esta etapa comprende, además, la inclusión de otros elementos de la puesta en escena, tales como la iluminación y la musicalización. De esta manera, el director desde afuera puede observar las reacciones que generan la luz y el sonido en los actores para corregir o perfeccionar.
- **Ensayos y puesta en escena:** La etapa de ensayos comprende la repetición del marcaje definido en la fase de montaje para que los actores logren memorizar los desplazamientos con el objetivo de alcanzar la precisión sin caer en la mecanización del movimiento. Finalizado el período de ensayos y llegada la fecha de la presentación, se procede a realizar la puesta en escena.

8. Ficha artística

A continuación los nombres de los actores que compartieron su talento para la realización de este proyecto:

Joselo “Perucho” Vázquez

Héctor Castro

hector800@gmail.com

Abelardo Rey Riquezes “El Grande”

Jorge A. Botti

jabg90@gmail.com

Manuelita Vázquez Mora

Rebeca Hernández

rehvam@gmail.com

Hermila Mora

Charlot Prins

charlotprins@gmail.com

9. Ficha técnica**Dirección General y Guion Original**

Thamara Schmid P.

Producción

Raiza Pulido, Wendy Racines

Operadores de iluminación y sonido

Wendy Racines, Jorli Brizuela

Tutor

Nicolás Barreto

Sala

Teatro UCAB, Sala Virginia Aponte

10. Presupuesto

TRABAJO DE GRADO – UNIVERSIDAD CATOLICA ANDRES BELLO	
Nombre del proyecto	
Categoría	Microteatro
Guión original	Thamara Schmid P.
Dirección general	Thamara Schmid P.
Sala	Teatro UCAB, Sala Virginia Aponte
Fecha	Septiembre de 2016

CODIGO	RUBRO	COSTO
1. HONORARIOS PROFESIONALES		
1.1	Dirección	40000
1.2	Producción	45000
1.3	Dirección de Arte	20000
1.4	Guión	40000
1.5	Elenco	60000
SUBTOTAL		205000 BsF.
2. GASTOS ADMINISTRATIVOS		
2.1	Fotocopias e impresiones	49500
SUBTOTAL		49500 BsF.
3. ALIMENTACIÓN Y TRANSPORTE		
3.1	Alimentación	11000
3.2	Transporte	0
SUBTOTAL		11000 BsF.
4. PREPRODUCCIÓN		
4.1	Paquete promocional	60000
SUBTOTAL		60000 BsF.
5. PRODUCCIÓN		
5.1	Sala	40000
5.2	Iluminación y sonido	30000
SUBTOTAL		70000 BsF.
TOTAL		395000 BsF.

CÓDIGO	RUBRO	COSTO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDAD	TOTAL
1. HONORARIOS PROFESIONALES						
1.1 DIRECCIÓN						
1.1.1	Director	40000	1	1	Temporada	40000
SUBTOTAL						40000
1.2 PRODUCCIÓN						
1.2.1	Productor	30000	1	1	Temporada	30000
1.2.2	Asistente de producción	15000	1	1	Temporada	15000
SUBTOTAL						45000
1.3 DIRECCIÓN DE ARTE						
1.3.1	Director de Arte	20000	1	1	Temporada	20000
SUBTOTAL						20000
1.4 GUIÓN						
1.4.1	Guionista	40000	1	1	Temporada	40000
SUBTOTAL						40000
1.5 ELENCO						
1.5.1	Personajes	15000	4	1	Función	60000
SUBTOTAL						60000
SUBTOTAL HONORARIOS PROFESIONALES						205000

CÓDIGO	RUBRO	COSTO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDAD	TOTAL
2. GASTOS ADMINISTRATIVOS						
2.1 FOTOCOPIAS E IMPRESIONES						
2.1.1	Fotocopias	50	150 págs.	Unico		7500
2.1.2	Impresiones	100	140 págs.	Unico		42000
SUBTOTAL						49500
SUBTOTAL GASTOS ADMINISTRATIVOS						49500

CÓDIGO	RUBRO	COSTO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDAD	TOTAL
3. ALIMENTACIÓN Y TRANSPORTE						
3.1 ALIMENTACIÓN						
3.1.1	Refrigerios	1100	7	5	Días	11000
SUBTOTAL						11000
3.2 TRANSPORTE						
3.2.1	Transporte	0	1	Único		0
SUBTOTAL						11000
SUBTOTAL ALIMENTACION Y TRANSPORTE						11000

CÓDIGO	RUBRO	COSTO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDAD	TOTAL
4. PREPRODUCCIÓN						
4.1 PAQUETE PROMOCIONAL						
4.1.1	Diseño de programas de mano e invitaciones	60000	1	1	Día	60000
SUBTOTAL						60000
SUBTOTAL PREPRODUCCIÓN						60000

CÓDIGO	RUBRO	COSTO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDAD	TOTAL
5. PRODUCCIÓN						
5.1 SALA						
5.1.1	Alquiler de la sala	40000	1	1	Día	40000
SUBTOTAL						40000
5.2 ILUMINACIÓN Y SONIDO						
5.2.1	Operadores	30000	2	1	Día	30000
SUBTOTAL						30000
SUBTOTAL PRODUCCION						30000

11. Análisis de costos

Las siguientes tablas muestran las cifras más aproximadas a la verdadera inversión que se realizó para llevar a cabo este proyecto.

CÓDIGO	RUBRO	COSTO
1. HONORARIOS PROFESIONALES		
1.1	Dirección	0
1.2	Producción	0
1.3	Dirección de Arte	0
1.4	Guión	0
1.5	Elenco	0
SUBTOTAL		0 BsF.
2. GASTOS ADMINISTRATIVOS		
2.1	Fotocopias e impresiones	49500
SUBTOTAL		49500 BsF.
3. ALIMENTACIÓN Y TRANSPORTE		
3.1	Alimentación	9000
3.2	Transporte	0
SUBTOTAL		11000 BsF.
4. PREPRODUCCIÓN		
4.1	Paquete promocional	0
SUBTOTAL		0 BsF.
5. PRODUCCIÓN		
5.1	Sala	0
5.2	Iluminación y sonido	0
SUBTOTAL		0 BsF.
TOTAL		60500 BsF.

CÓDIGO	RUBRO	COSTO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDAD	TOTAL
1. HONORARIOS PROFESIONALES						
1.1 DIRECCIÓN						
1.1.1	Director	0	1	1	Temporada	0
SUBTOTAL						0
1.2 PRODUCCION						
1.2.1	Productor	0	1	1	Temporada	0
1.2.2	Asistente de producción	0	1	1	Temporada	0
SUBTOTAL						0
1.3 DIRECCION DE ARTE						
1.3.1	Director de Arte	0	1	1	Temporada	0
SUBTOTAL						0
1.4 GUION						
1.4.1	Guionista	0	1	1	Temporada	0
SUBTOTAL						0
1.5 ELENCO						
1.5.1	Personajes	0	4	1	Función	0
SUBTOTAL						0
SUBTOTAL HONORARIOS PROFESIONALES						0

CÓDIGO	RUBRO	COSTO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDAD	TOTAL
2. GASTOS ADMINISTRATIVOS						
2.1 FOTOCOPIAS E IMPRESIONES						
2.1.1	Fotocopias	50	150 págs.	Unico		7500
2.1.2	Impresiones	100	140 págs.	Unico		42000
SUBTOTAL						49500
SUBTOTAL GASTOS ADMINISTRATIVOS						49500

CÓDIGO	RUBRO	COSTO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDAD	TOTAL
3. ALIMENTACIÓN Y TRANSPORTE						
3.1 ALIMENTACIÓN						
3.1.1	Refrigerios	1100	7	5	Días	11000
SUBTOTAL						11000
3.2 TRANSPORTE						
3.2.1	Transporte	0	1	Único		0
SUBTOTAL						0
SUBTOTAL ALIMENTACIÓN Y TRANSPORTE						11000

CÓDIGO	RUBRO	COSTO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDAD	TOTAL
4. PREPRODUCCIÓN						
4.1 PAQUETE PROMOCIONAL						
4.1.1	Diseño de programas de mano e invitaciones	0	1	1	Día	0
SUBTOTAL						0
SUBTOTAL PREPRODUCCIÓN						0

CÓDIGO	RUBRO	COSTO	CANTIDAD	TIEMPO	UNIDAD	TOTAL
5. PRODUCCIÓN						
5.1 SALA						
5.1.1	Alquiler de la sala	0	1	1	Días	0
SUBTOTAL						0
5.2 ILUMINACION Y SONIDO						
5.2.1	Operadores	0	2	1	Días	0
SUBTOTAL						0
SUBTOTAL PRODUCCIÓN						0

IV. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

“A pile of rocks ceases to be a pile of rocks when somebody contemplates it with the idea of a cathedral in mind”.

Antoine de Saint-Exupery

Hacer teatro es vivir múltiples vidas. Es aceptar y dejar ir. Es aprender a través de las experiencias de aquellos que se comunican mediante el texto. Es intentar y fallar hasta que ya no haya otra opción que salir a dar lo que se tiene.

Escribir teatro es atreverse a exponer mucho de sí sobre el papel. Es creer en lo que se es capaz de hacer. Es escribir, borrar, leer, evadir, llorar, reír, sentir vergüenza y orgullo. Es confiar en lo que se escribió y defenderlo. Es aceptar que hay cosas que se escapan de las manos y es seguir escribiendo hasta el último día.

Dirigir teatro es aprender a delegar, incluso con un miedo profundo, lo que no puede ser controlado por una cabeza. Es entregarse y abandonarse. Es dudar, mentir, rogar y amar. Es explorar terrenos ocultos con la certeza de que se encontrará un gran tesoro. Es aguantar hasta el último momento con el único objetivo de hacer vibrar las tablas.

Pero aún más retador que todo lo anterior es conocer a Venezuela a través de Cabrujas.

Escribir y montar un texto teatral a partir de las temáticas recurrentes en la crónica *cabrujiana* requiere de mucha valentía. Urge ser inquebrantable cuando se descubren los diagnósticos de Cabrujas sobre la Venezuela que conoció. Una Venezuela sin remedio porque, según él, sería la misma de siempre a menos de que cambiara la forma de pensar del venezolano.

Durante la realización del este trabajo se conoció al Cabrujas hombre y al escritor. Se pusieron al descubierto sus motivaciones y pasiones y se recordó el bien que hizo y la falta que hace.

El resultado fue una pieza teatral llena de pasión y despecho por lo que es y nunca será. En ella se desenvuelven personajes que, como se dijo anteriormente de Venezuela, no tienen remedio. Son lo que aprendieron a ser y sufren las consecuencias que eso conlleva. Hablan, sienten y viven a través de la música. Toman café porque no hay más nada que hacer. Y cada noche se acuestan decepcionados y con deseos de más.

Una de las cosas que no se pudieron hacer por falta de tiempo fue entrevistar a fuentes vivas que conocieran a Cabrujas. Sin embargo, son tantos los autores e investigadores que se han interesado en la obra *cabrujiana*, que hay mucho material disponible y de fácil acceso para consultar.

Por otra parte, vale la pena estudiar aquellos temas del imaginario social *cabrujiano* que no se mencionaron en este trabajo por no ser tan recurrentes. Son muchos resultados que se pudieran obtener a partir del objetivo general de este trabajo de grado.

Finalmente, para mejorar la elaboración de trabajos como este es necesario tomar en cuenta las siguientes sugerencias:

- Llevar a cabo montajes teatrales de corta o larga duración es un trabajo que requiere de buenas habilidades comunicativas. Es importante desarrollar dichas habilidades de la mejor manera o contar con alguien dentro del equipo que las posea para conseguir resultados óptimos.
- Para desarrollar proyectos de este tipo en un país como Venezuela, en el que es casi imposible planificar, se deben tomar previsiones de tiempo. Siempre será mejor que sobre a que falte.
- El estudiante debe conocer los criterios de evaluación de su modelo de tesis para saber qué elementos tienen mayor peso sobre la nota final y poder brindarles mayor atención.
- Los realizadores deben estar conscientes de que el teatro es una actividad grupal. Por lo tanto, es importante estar dispuesto a trabajar en equipo.

V. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahumada, Y. (coord.) (2007). *Cabrujas: Ese ángel terrible. Seis miradas de taller*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Ahumada, Y. (comp.) (2009). *El mundo según Cabrujas*. Caracas: Editorial Alfa.
- Ahumada, Y. (2000). *Venezuela: la obra inconclusa de José Ignacio Cabrujas* (Tesis de Maestría) Universidad Simón Bolívar, Caracas.
- Almandoz, A. (julio, 2010). Postales caraqueñas de Cabrujas. *Teathron*, s/d (20 y 21), pp.25-32.
- Arrau, S. (1994). *Dirección teatral*. Caracas: Centro latinoamericano de creación e investigación teatral.
- Azparren, L. (ed.) (2012). *José Ignacio Cabrujas habla y escribe Tomo I*. Caracas: Editorial Equinoccio.
- Azparren, L. (2012). *José Ignacio Cabrujas y su teatro*. Caracas: Bid & Co Editor.
- Bautista U., D. (2012). *La política venezolana desde 1958 hasta nuestros días*. Caracas: Centro Gumilla.
- Bermúdez, S. (s/d, 2006). El género chico como modelo del pequeño formato. *Cuadernos del Ateneo*, s/d (21), pp.13-16. Recuperado el 25 de septiembre de 2015 de Dialnet.unirioja.es
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2360563>
- Bourrillon y Graterol. (2008). *José Ignacio Cabrujas: Entre las Tablas y el Papel* (Tesis de grado). Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.
- Campos, J. (s/d, 2006). Lo breve, si breve, no siempre es breve. (Una experiencia personal). *Cuadernos del Ateneo*, s/d (21), pp.7-12. Recuperado el 25 de septiembre de 2015 de Dialnet.unirioja.es
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2360559>
- Curiel, N. (julio, 2010). Carta via Air-Mail a José Ignacio Cabrujas. *Teathron*, s/d (20 y 21), pp.81-82.
- D'Alessandro, M. (s/d, 2010). Crónica, un género para fijar a una Caracas del recuerdo. *Letras*, 52 (82), pp.17-19.

- Díez, I. (s/d, 2012). Bibliografía del teatro breve español en los inicios del siglo XXI. *Revista Signa*, s/d (21), pp. 205- 214. Recuperado el 1 de octubre de 2015 de Cervantesvirtual.com
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/bibliografia-del-teatro-breve-espanol-en-los-inicios-del-siglo-xxi/>
- El Nacional (s/d). Recuperado el 26 de abril de 2016 de http://www.el-nacional.com/autores/tulio_hernandez/
- Estudios Urbanos U.C (s/d). Recuperado el 26 de abril de 2016 de <http://www.estudiosurbanos.uc.cl/respaldo/?academicos=almandoz-arturo>
- Fundación Celarg (s/d). Recuperado el 26 de abril de 2016 de <http://av.celarg.org.ve/Eventos/RafaelRondon.htm>
- Galán, E, (s/d, 2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Revista del CES Felipe II*, s/d (7), pp.1-11. Recuperado el 3 de agosto de 2016 de <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2007b/ElmaGalan.pdf>
- García, J. (2004). *Teatro y Ficción, Ensayos de teoría*. Caracas: Editorial Fundamentos.
- Gregor, K. y Pujante, A. (eds.) (1996). *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Hernández, T. (ed.) (2000). *Historia de Venezuela en imágenes*. Caracas: Interarte.
- Herrera, C. (julio, 2010). El eterno José Ignacio Cabrujas: Algunos referentes para su universo escritural. *Teathron*, s/d (20 y 21), pp.83-86.
- Levin, J. (4 de febrero de 2012). *Microteatro brings theater shorts to downtown Miami*. Recuperado el 22 de septiembre de 2015 de Miami.com. <http://www.miami.com/microteatro-brings-theater-shorts- downtown-miami-article>
- Linkedin (s/d). Recuperado el 26 de abril de 2016 de <https://ve.linkedin.com/in/maria-elena-d-alessandro-b9b1317a>
- Martínez, I. (2009). *El señor Marx no está en su casa*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

- Martínez, P. (17 de febrero de 2013). *Los personajes y sus características*. Recuperado el 3 de agosto de 2016 de Promotoreducacionartistica.blogspot.com. <http://promotoreducacionartistica.blogspot.com/2013/02/los-personajes-y-sus-caracteristicas.html>
- Montini, R. (2007). *Había una vez. Cómo escribir un guión*. Buenos Aires: Nobuko.
- Moreno, E. (s/d). *Eduardo Fermin*. Recuperado el 26 de abril de 2016 de Vayaalteatro. com <http://www.vayaalteatro.com/p/entrevista/id/53/ide/829/eee/1/eduardo-fermin.html>
- Moya, H (s/d). *Manuel Felipe Sierra*. Recuperado el 26 de abril de 2016 de <http://manuelfelipesierra.blogspot.com/p/manuel-felipe-sierra.html>
- Muñoz, B. (s/d, 2006). El teatro de urgencia: La brevedad al servicio de la eficacia. *Cuadernos del Ateneo*, s/d (21), pp.17-22. Recuperado el 15 de septiembre de 2015 de Dialnet.unirioja.es <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2360564>
- Oliva, C. (2004). *La verdad sobre el personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Orozco, M. (s/d, 2006). El teatro breve español de las últimas décadas: Tradición y vanguardia. *Cuadernos del Ateneo*, s/d (21), pp.29-31. Recuperado el 15 de septiembre de 2015 de Dialnet.unirioja.es <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2360569>
- Pagés, H. (julio, 2010). Así me contaron a Cabrujas. *Teathron*, s/d (20 y 21), pp.83-86.
- Pantone (2010). *Pantone Unveils Color of the Year for 2010: PANTONE 15-5519 Turquoise*. Recuperado el 5 de agosto de 2016 de Pantone.com https://www.pantone.com/pages/MYP_mypantone/mypInfo.aspx?ca=75&pg=20706
- Pelletieri, O. (ed.) (2005). *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Poveda, L. (1996). *Texto dramático, La palabra en acción*. Madrid: Narcea, S. A. De ediciones.

- Pressman, L. (1 de septiembre de 2015). *Purple- The Rainbow's Most Complex Color*. Recuperado el 5 de agosto de 2016 de Pantone.com
<http://www.pantone.com/purple-the-rainbows-most-complex-color>
- Pressman, L. (3 de noviembre de 2015). *Red- Feel the Excitement*. Recuperado el 5 de agosto de 2016 de Pantone.com <https://www.pantone.com/red-feel-the-excitement?from=topNav>
- Pressman, L. (3 de noviembre de 2015). *Blue- The Color of Constancy*. Recuperado el 5 de agosto de 2016 de Pantone.com <https://www.pantone.com/blue-the-color-of-constancy?from=topNav>
- Rago, H. (2009). *Cantando quiero decirte*. Colombia: Ediciones LaVaka.
- Rojas Pozo, F. (1995). *Cabrujerías: Un estudio sobre la dramática de José Ignacio Cabrujas*. Maracay: Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- Rondón, R. (julio, 2010). Las Cabrujerías de Francisco Rojas Pozo. *Teathron*, s/d (20 y 21), pp.7-16.
- Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Varas, L. (ed.) (2013). *El Diseño Teatral: Iluminación, vestuario y escenografía*. Santiago: LOM. Recuperado el 1 de agosto de 2016 de Adtres.cl
https://www.adtres.cl/files/4714/2543/4799/el_diseno_teatral_vol_1.pdf
- Versteeg, M. (2001). *En torno al teatro breve*. Amsterdam: Ediciones Rodopi.
- Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- VITAE Academia Biomédica Digital (s/d). Recuperado el 26 de abril de 2016 de <http://caibco.ucv.ve/caibco/vitae/VitaeUno/MedicosyArte/Ildemaro/ildema.htm>