

CABRUJAS: UN CASO PROFUNDO DEL TEATRO VENEZOLANO

Cabrujas: A Deep case of Venezuelan theater

Wilfredo Illas Ramírez¹

Universidad de Carabobo

[Investigación]

RESUMEN

El interés de este documento, consiste en examinar un posible lugar de lectura de Profundo, una de las obras fundamentales del dramaturgo José Ignacio Cabrujas, que se constituyó en referencia obligatoria para entender las búsquedas, desafíos y experimentaciones del teatro nacional. El trabajo se organiza en una tríada temática fundamental: el desmontaje axiológico, el misterio y lo desconocido y, lo burlesco como elemento estructurante de la acción dramática; útil no solo para armar el examen de la obra, sino incluso, para comprender las propuestas del teatro de Cabrujas y del teatro venezolano contemporáneo. Al final se arriba a una conclusión también triádica: Profundo es una obra que expresa los desplazamientos de la lógica a través de la paradójica tensión realidad-ficción, irrumpe con una complejidad moral que problematiza los valores y plantea la ruptura fronteriza de una relación mágico-religiosa que se funde en la obra y recrea el imaginario colectivo.

Palabras claves: Teatro venezolano, José Ignacio Cabrujas, complejos temáticos y propuesta estética.

ABSTRACT

The interest of this document is to examine a possible reading place of Profundo, one of the fundamental works of the playwright José Ignacio Cabrujas, which was a mandatory reference to understand the searches, challenges and experiences of the national theater. The work is organized in a fundamental thematic triad: the axiological dismantling, the mystery and the unknown and, the burlesque as a structuring element of the dramatic action; useful not only to put together the examination of the work, but even to understand the proposals of the Cabrujas theater and contemporary Venezuelan theater. In the end, a triadic conclusion is also reached: Profundo is a work that expresses the displacements of logic through the paradoxical reality-fiction tension, breaks into a moral complexity that problematizes values and raises the border breakdown of a magical relationship-religious that melts into the work and recreates the collective imaginary.

Key words: Venezuelan theater, José Ignacio Cabrujas, thematic complexes and aesthetic proposals.

1. Profesor Titular adscrito al Departamento de Lengua y Literatura de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo. Miembro Comisión Coordinadora del Doctorado en Educación (UC). Profesor de Literatura (UPEL). Magíster en Literatura Venezolana (UC). Especialista en Educación de Adultos (UNESR). Doctor en Educación (UC). Doctor en Literatura Latinoamericana (UdeC). Postdoctor en Ciencias de la Educación (UC). Postdoctor en Ciencias Humanas (LUZ). Líneas de investigación: educación literaria, literatura venezolana y latinoamericana, educación de adultos. Correo: illasw@hotmail.com.

Recibido 29/07/2019. Aceptado: 8/11/2019.

Introducción

El acercamiento intelectual hacia nuestro teatro venezolano nos perfila, no solo en apariencia, un conocimiento de épocas, perspectivas, variaciones y propuestas que en el género teatral se han venido conformando; sino que, además, nos acerca a lo que somos como cultura, sociedad y país. De esta forma, una vertiente constante en la escena del teatro nacional ha sido la crítica social, el compromiso y la militancia, todo ello acompañado del retrato cotidiano, del diario vivir repleto de circunstancias fronterizas, inestables, inciertas y caóticas; pero también, esperanzadoras, optimistas y humorísticas.

El teatro como género literario en Venezuela, también ha tenido una clara orientación hacia el absurdo, el interés moralizante o el vacío existencial del hombre contemporáneo, todo esto enmarcado en un contexto lleno de crisis y contradicciones profundas. Otro interés lo ha representado el juego con la memoria recreada en lo íntimo y en lo colectivo, en lo psicológico y en lo sociocultural y sociohistórico, lo que hace ver la vida misma puesta en escena. En otras palabras, las propuestas teatrales de los últimos tiempos vienen a retratar lo que somos como pueblo y cultura, aquello que emerge de lo que ocurre a nuestro alrededor, del imaginario que forjamos y que a su vez, nos define.

Es oportuno precisar, a modo didáctico, tres características recurrentes del teatro venezolano -y quizá del teatro latinoamericano y universal-: a) un teatro profundamente vinculado con la crítica social, el cuestionamiento político, la tensión cultural y la interpelación a los modos de vivir y ser en sociedad; b) un teatro de corte humorístico o popular que, recreado en la ironía, lo absurdo y las paradojas del diario vivir, intenta parodiar las circunstancias humanas con sus miserias y grandezas; y c) un teatro profundamente psicológico, que escudriña los estados más íntimos de la conciencia humana y cuyo corte existencialista, se mueve alrededor de una conciencia puesta en tensión, vista en reflexión e interrogada desde lo incierto. Lo simbólico, la angustia y el descontento actúan como elementos cohesionadores de esta tríada caracterizadora del teatro nacional.

Podemos, incluso, dar un paso adicional. Pese a que el teatro ha sido un género literario transitado por muchos creadores y explorado por grandes investigadores, no se puede ocultar por una parte, la ausencia de estudios rigurosos en torno al

teatro como género y dentro de él, de sus cultivadores y obras representativas; y, por la otra, la sordidez de una crítica que no se ha hecho cargo de develar las características, las propuestas y el devenir estético de este género. Regularmente, se mira con asombro y desconcierto lo poco que se ha hecho, o mejor, lo poco que se conoce de esos rumbos, matices y perfiles que vendrían a explicar la emergencia cada vez renovada, experimental e impredecible del teatro venezolano.

Uno de los autores que con maestría supo estrechar en un mismo aliento el quehacer teatral con el plano vivencia, existencial y social fue el dramaturgo José Ignacio Cabrujas. En sus obras siempre vibró ese esfuerzo por retratar la conciencia e idiosincrasia venezolanas, mostrando el alma del país a través de la conducta de unos personajes que se constituían en metáfora de un imaginario colectivo. Su escritura siempre comprometida, estuvo al servicio de una observación aguda y permanente de esos rasgos íntimos y autóctonos del ser venezolano; también estuvo siempre atento a la reflexión y a esa preocupación que alimentaron sus hondas críticas e interpelaciones en torno a la construcción del país, a la cultura del venezolano o a la pérdida de valores que aguardaba solapada tras los cuestionables ideales de progreso y desarrollo.

Cabrujas: un caso profundo del teatro venezolano

El análisis del discurso teatral como hecho literario, es un terreno lleno de complejidades, contradicciones y márgenes difusos, lo que podría derivar de tres condiciones que lo diferencian del resto de los productos literarios: a) aunque el teatro en su génesis deviene de un texto literario, su valor e impacto se dimensiona siempre desde la puesta en escena, destacando un marco actoral repleto de detalles témporo espaciales que sustentan su eje en la acción y en el ejercicio de la representación; b) en atención a lo anterior, resulta siempre fundamental la fuerza, la carga emotiva y el delineado psicológico que se le imprime, en la actuación, a los personajes, con lo cual se da vida a la expresión y así la palabra adquiere los contornos que le dibuja la acción, la escena... el retrato de una situación que cobra vida en toda la magia actoral.

De allí que cada personaje, desde su actitud y sus acciones, delinea los contornos estéticos de los que emerge la vida del texto, con lo cual se fragua la escena, se cautiva al público y se estructura la obra, que alcanza su completitud solo desde el ejercicio de la actuación. Y c) si bien, desde la estética de la recepción, todo texto se termina de escribir cuando su lector participa activamente en la búsqueda de sentidos

y en la adjudicación de significados, en el teatro, esto posee un valor agregado y es que, el receptor/lector ahora también es receptor/espectador pues forma parte del público, participa en la puesta en escena e interactúa con el texto y los actores desde un lugar distinto de lectura.

Este entramado se enriquece no solo por las múltiples perspectivas de comprensión, recepción y significación que el teatro es capaz de desplegar, sino por la abundancia de piezas teatrales de incalculable valor estético, bien desde el estilo, la simbología, el tejido semántico, la propuesta o el carácter ideológico que las sustenta. En nuestro país, el teatro cuenta con un fértil terreno de obras y creadores que se complementa con una riqueza temática y estética, lo que ha hecho, muchas veces, de este producto literario un documento sociohistórico, un intersticio psicológico y un depositario cultural de aquellos rasgos identitarios que nos caracterizan como pueblo.

Una de las más destacadas figuras del teatro venezolano fue, sin lugar a dudas, el dramaturgo José Ignacio Cabrujas. Sus obras se crean en lo histórico, social y cultural augurando la emergencia de un teatro popular en todas sus formas. En sus piezas, se caracterizó por incluir un diálogo permanente que se debatía, por un lado, entre lo absurdo y existencial, y por el otro, entre la ambigüedad y la trasgresión. Su preocupación por la imagen, el contraste y lo misterioso le garantizaron un lugar de cercanía con el cine. Sus principales ingredientes fueron el humor, enigma y sarcasmo con los cuales no solo se acercó a una realidad cruda, fragmentaria e incisiva, sino que ello le permitió cuestionar estructuras mentales, desmontar valores y explorar el imaginario mágico y cultural que bordea la intimidad humana. La extrañeza de sus obras es el pretexto para reconciliarnos con la cotidianidad que nos define y para postular la imbricación de valores culturales que sirven de germen a la escena popular. Al respecto, no podemos olvidar el perfil profesional que de Cabrujas nos advierte Chesney (1999: 354), quien, al recordar la gestión del dramaturgo como director del grupo de Teatro Nacional Popular de Venezuela en el año 1972, afirma:

...se propuso como objetivo del teatro popular la incorporación de nuevas audiencias al teatro, crear las bases de una profesionalización del hombre de teatro, desarrollar el teatro en la provincia, apoyar la dramaturgia nacional, elevar las condiciones teatrales del espectáculo y hacer participar al teatro en los medios de comunicación masivos.

Cabrujas iluminó nuestra dramaturgia con obras de incalculable valor estético literario: *Fiésole*, *El día que me quieras* y *Acto cultural* son solo algunas de las piezas maestras con las cuales este artista, sin posturas sistemáticas ni lineales, nos presenta un teatro

épico, histórico-social, de denuncia política (Monasterios: 1990, p.95). Sin embargo, su interés amplio, repleto de exploraciones y de una dinámica postura epocal, lo hizo transitar también por el teatro filosófico recreado en la interpelación constante al espectador y en la atmósfera profundamente reflexiva, cargada de existencialismo, pesimismo e imaginación abstracta. En ambos núcleos, observamos a un Cabrujas de intelecto inquieto, lleno de angustias, cargado de crisis existencial y “ferozmente torturado por la búsqueda de una razón al ser cotidiano” (Monasterios, 1990: 97). Estas transiciones también se exploran en la escena dramática y es que estamos frente a un creador que supo equilibrar la acción con el discurso textual; es decir, podemos encontrarnos con unos personajes actuando desde lo que va desencadenando la tensión de esa acción dramática, o por el contrario, podemos ver a unos personajes que sirven de pretexto para que Cabrujas recite ante el mundo su particular visión sobre algunos temas de interés.

Una de las obras fundamentales de Cabrujas es *Profundo*, la cual logra consagrar al autor por el acabado estético, simbólico y temático que construye; pero al mismo tiempo, logra delinear los contornos mágicos, culturales y mentales que mueven, por el terreno de las contradicciones y los desvíos, la conciencia del ser venezolano. Sin mayores recovecos, la obra ilustra la persistencia de unos personajes que, en su afán por encontrar un tesoro enterrado, nos muestran un hondo vacío existencial, la ausencia de sentido, la fragmentariedad de unos valores poco nítidos y la presencia de una angustiada identidad que se encuentra atrapada en lo inestable, absurdo y marginal. Al respecto, afirma Monasterios (1990: 97-98) lo siguiente:

Profundo es una pieza relativamente cómica, relativamente enigmática, relativamente melancólica, “relativa” en varios sentidos, pero absoluta en una dimensión: como pieza de teatro; nos encontramos pues, ante una obra sorprendentemente rica y compleja que, examina el módulo de pensamiento mágico-religioso que forma parte de la estructura cultural de la humanidad... los datos formales son localistas, refieren a un contexto sociocultural e histórico fácilmente identificable: las intimidades de lo que parece ser una familia de extracción rural implantada en el medio urbano...

En esta obra podemos encontrar diversos y contrastantes complejos temáticos que se desplazan del desmontaje axiológico, pasando por lo mágico cotidiano hasta desembocar en el cuestionamiento existencial y la reflexión filosófica. Para ilustrar esta trama, resulta a propósito detenerse en tres ámbitos problematizadores: a) el desmontaje axiológico, b) el misterio y lo desconocido; y, c) la burla que vehicula la estructura dramática.

a) *El desmontaje axiológico*

Hay en la obra no solo una trasgresión de valores culturales y el desmontaje de unas formas de pensamiento, cuyas razones ideológicas se debaten entre la dilución y lo paradójico. No es por azar que nos encontremos con una borrosa relación entre el bien y el mal, recreada por lo mágico e irracional. De esta forma, el bien es visto como la posibilidad de acercarse al Padre Olegario y así acceder al tesoro. Lo bueno adquiere las dimensiones de ese “fin que justifica los medios”, es la máscara de unos personajes que se conectan con su objeto de deseo solo desde la ambigüedad de ser o parecer buenos. Veamos:

- Magra: Buey: ¿Serás de verdad tú, El bueno?...
- Buey: (pensativo) ¿Quién sabe? mal no he hecho. Mal, lo que se dice mal.
- Magra: No, Buey. Mal no has hecho. Tus cosas, como cualquiera.
- Buey: Mis cosas...

Observamos cómo hay en el Buey un propósito evidente: autoconsiderarse, venderse y ratificarse como el bueno. Magra contribuye desde una actitud comprensiva y justificadora con tal propósito. En algunas escenas, observamos a una Magra rígida y cuestionadora pero es solo una máscara que oculta el profundo deseo (trama central de la obra) de que su esposo sea el elegido. Desde los personajes, el bien pasa a ser un estado de conciencia que se construye de manera ambivalente y acomodaticia solo desde pensamientos convenientes que se disponen a capricho e interés:

- Buey: Piensa en lo bueno. Vamos a pensar en lo bueno.
- Magra: Pienso.
- Buey: ¿Qué piensas?
- Magra: Pienso en lo bueno.
- Buey: ¿Cómo es lo bueno?
- Magra: Hay un gatico con frío. Y el gatico hace miau, miau. Y yo vengo y le doy leche.
- Buey: Es bueno.

Los pensamientos, por absurdos y cuestionadores que parezcan, son la trampa para expresar bondad, el trampolín para conseguir la gracia del ausente y así acceder al tesoro. Obsérvese que ese diálogo irónico y sarcástico disfrazado de generosidad, oculta la infamia, el mal, ese deseo de aparentar bondad con el inescrupuloso propósito de merecer el supuesto tesoro enterrado. La moral es puesta en tensión al desplazarla por el terreno inestable de lógicas que se acomodan al vaivén de las circunstancias, al disfraz que viste de decoro y honra; en fin, al interés que legitima el parecer como medio de acceso al objeto de deseo:

- Buey: Buscar este dinero no es codicia, ¿Tú crees que sea codicia, Manganzón?
- Manganzón: No
- Buey: ¿Verdad que no? Total: uno va a hacer la capilla. Dinero para comprar el terreno en el cementerio, dinero para la capilla. Y lo que sobre... ¿no es codicia, verdad?
- Magra: No. Codicia no es. Codicia es usura, como Miguel Peña que se la pasa en eso.
- Buey: Codicia es Miguel Peña, verdad. No uno. Ya yo veo al Santo Padre cuando aparezca y diga: Buey, tú te has portado bien en la vida. ¿Tú crees que me diga Buey, Magra?
- Magra: Yo creo que no.
- Buey: Bueno, como sea, Buey o Pedro Álamo o como él quiera, Pedro Álamo, tú has tenido tus cosas, tus errores y tus pasos de luna, como cualquiera; pero malo, malo, lo que se dice malo, no has sido. Atracado en la vida, como muchos, pero con rectitud, de vez en cuando. Y aquí tienes tu recompensa, Pedro Álamo, o Buey o como sea, hazme una capilla y lo que te sobre, cógelo, porque es tuyo y no vayas a botarlo.
- Magra: (...) ¿Cómo es la tierra, Manganzón?
- Manganzón: ...
- Magra: ¿Ya no hay ratas?

Observamos cómo este diálogo es magistralmente concluido por medio de la irrupción de una disimulada y sarcástica pregunta: ¿Ya no hay ratas?, la cual pudiera irónicamente responderse desde la disimulada presencia codiciosa del Buey. Ya no hay ratas porque el Santo Padre, desde esa moral borrosa que el Buey se construye, redime y absuelve a nuestro personaje. Metafóricamente estamos en presencia de una rata, cuya existencia se ratifica en la pregunta; es decir, implícitamente se constata que después de toda esa demagogia, lo que resta con nitidez, es la imagen de un hipócrita que se torna más malvado e infame, por ese interés desmedido de justificarse y aparentar ser bueno. Hay una antítesis que se desmonta en el texto, no desde las acciones, sino desde los pensamientos. Con humor y sarcasmo, el autor va transfigurando paradojas que parten del bien y el mal, pasan por mentira y verdad y llegan al terreno de la realidad y la fantasía, debatiéndose entre el absurdo, lo mágico y la apariencia.

Un último aspecto resulta relevante en esta aproximación, y es el hecho de presentar la codicia como pecado, lo cual guarda estrecha relación con dejar en evidencia la conducta codiciosa que se enmascara en la búsqueda del tesoro para cumplir el dudoso propósito de hacer una capilla. En tal virtud, no cabe duda que el conflicto central de la obra es la profunda angustia existencial y el vacío de todo proyecto ético ante la necesidad de parecer "bueno". Una atmósfera burlesca es la antesala a esa

religiosidad ambivalente que es puesta en tensión por la duda y la farsa;

- Magra: ¿Has perdonado a aquellos que te han injuriado?
- Buey: ... No sé Magra. Mucha gente me ha injuriado. No sé.
- Magra: ... Pero así no sirve, Buey. Tú tienes que decir sí o no.
- Buey: (molesto) ¿Y cómo hago para decir sí o no? Porque la memoria no me da para tanto. Yo, rencor, no le guardo a nadie. Ni al Cabo Rosales, ni al Jefe Civil de Machiques, que me comprometió...
- Magra: Que uno perdone. (Sigue leyendo) ¿Has deseado mal a otros? (Entra Manganzón)
- Buey: ¿Mal a otro? No.
- Magra: Yo sí. Me da vergüenza pero yo sí.
- Buey: Cállate. No es el momento. Después, después...

b) *El misterio y lo desconocido: el lugar de lo mágico-religioso*

El juego permanente de la obra consiste en acercarse a lo desconocido unas veces con asombro y otras con absoluta normalidad. Como se ha mencionado, *Profundo* es el lugar de la ruptura, observación y caída de toda estructura mental posible, de cuyos escombros, emerge una nueva racionalidad capaz de poner en tensión la moral, la lógica y las creencias. Apariciones, hechizos, magia, fantasía e irracionalidad entran en contraste para reflexionar y explicar con delirio, alegoría y frágil devoción aquello que no es evidente, aquello que se mueve por el subterfugio que le provee lo onírico, lo fantasmagórico y el juego con lo paranormal, desde esa conveniente apariencia que se viene construyendo y desmontando a lo largo del guion dramático:

- Buey: No me dijo nada. No habló. Apareció un poco: una cosa entre verla y no verla, pero con los ojos rojos, dos puntitos rojos que yo creo que son los ojos. ¡Lo vi, Manganzón, como te veo a ti! (Corrige) Bueno, no como te veo a ti, que eres de carne y hueso, pero tan real como tú. De humo Manganzón... puro humo. Yo que estoy cabeceando y él que aparece y sale del hueco...

El contacto con lo no existente se oculta tras una atmósfera de aparente normalidad, lo cual llega a su clímax cuando, alrededor de la excusa de celebrar el cumpleaños para el difunto, se presentan algunos elementos de la cotidianidad humana con los cuales se intenta, por una parte, ocultar ese interés adulator a través de un aparente agradecimiento y, por la otra, darle existencia a aquellas entidades lúgubres y fantasmales que han venido circundando la trama como por ejemplo, la aparición del padre Olegario:

- Buey: Después del cumpleaños.

- Magra: Elvrita y yo compramos la torta. ¡Si la vieras, Buey!
- Manganzón: Hay que ponerle una velita
- Magra: ... Un cirio pensaba yo, manganzón.

El tema mágico religioso visto desde el imaginario cultural, nos devuelve con nitidez la imagen de unos personajes míticos e intuitivos, aunque marginales y fragmentarios, capaces de organizarse desde lo espectral, desde la figuración de lo que no existe; es decir, la imagen borrosa y fantasmagórica del Padre Olegario permite restaurar el proyecto de identidad y con ello, acceder al único propósito que legitima la existencia de esos seres: encontrar un tesoro. Este último constituye, metafóricamente, el desplazamiento de estructuras mentales y axiológicas a través de aspiraciones, cuestionamientos y falsedades que se sustentan no en acciones, sino en reflexiones:

- Magra: ¿Y pensaste en lo bueno, como dijo la Franciscana?
- Buey: Pensé en puro bueno. Pensé en los pobres, y en las hermanitas de la caridad y en los leprosos afligidos y en el pan de San Antonio.

El interés mágico religioso se estrecha en un mismo aliento cuando nos encontramos ante la escena en que la familia Álamo realiza una ofrenda en honor al Padre Olegario. Nótese que no existe un interés por acercarse al misterio de lo inexistente, más bien, hay un retrato cultural que con jocosidad, plantea el vínculo entre lo mítico y lo religioso desde una atmósfera mágica e irreal que devela más allá, esa memoria colectiva, ese imaginario cultural puesto en escena. La navidad como evento religioso, como mito cristiano, es ocasión propicia para ofrendar un ritual mágico, un culto fantasmal y así, poder ascender al estatus de médium, prerrequisito para acceder a un alma divina o invocar su espíritu. Veamos:

- La Franciscana: (Solemne) Y ahora viene el regalo. Santo Padre Olegario, pensamos en ti y sabemos que nos acompañas en este momento. No son bienes los que deseas... Pero es la historia del nacimiento de Dios, Nuestro Señor, humildemente representada para ti, por los integrantes de la familia Álamo.

En este punto es válido formular tres comentarios. El primero podría denominarse la incógnita festiva, el segundo la profunda catástrofe y el tercero referido a la metateatralidad.

La incógnita festiva viene por una parte demarcada entre lo mortuario-fantasmagórico y lo festivo-alegórico, así el tema de la muerte es visto como posibilidad de ascenso social (acceder al tesoro) y para ello son válidos todos los

rituales, cultos e invocaciones posibles que convenzan a esa entidad inmaterial de obsequiar sus favores a aquellos que aparentan ser testimonio de bondad y justicia. No obstante, por otra parte, emerge el tema de la incógnita, cuyo tema se dosifica para mantener el interés y hacer que el espectador tome partido en develar aquello que ocultan, preocupa y persiguen los personajes y que controla, por consiguiente, el rumbo de las acciones:

-Buey: ... ¿Cómo está, manganzón?

-Manganzón: Igual.

-Buey: ¿Igual de dura?

-Manganzón: Igual.

-Magra: El bendito Padre Olegario enterró eso bien adentro. Esa gente sabía hacer sus cosas.

La incógnita se viste de múltiples interrogantes, entre las que podemos rescatar: ¿quién es el aparecido?, ¿qué es lo que está enterrado?, si existe, ¿quién lo dejó y para qué?, ¿quién cumple años?, ¿qué tan bueno es el Buey?, ¿qué interés real ocultan los otros personajes?, ¿por qué Elvira de noche oye ruidos extraños?, ¿qué realmente se persigue o se logra con los rituales?, ¿por qué la manta del niño Jesús y la pala son los atuendos que representan el bien y posibilitan la labor de excavación?. En fin, hay que detenerse para no perderse en este laberinto de incógnitas que tímidamente encuentran respuestas y, las que no lo consiguen, se constituyen en instancia válida para explorar otras rutas, desafíos y posibilidades que apunten a resolver o descubrir los conflictos evidentes y ocultos que configuran la obra. La incógnita como materia teatral nos demuestra esa maestría del creador para controlar la tensión y el suspenso y desde allí, tejer y destejer una trama que al mismo tiempo devela y oculta el misterio y la fantasía que rigen el mundo y las relaciones de los Álamo.

En el caso de la profunda catástrofe no solo es válido hacer mención al título de la obra sino a la atmósfera de derrota y catástrofe que, desde el principio, va moviendo la vida de nuestros personajes. No solo es profundo el lugar donde se oculta el supuesto tesoro, también lo es el estado mental al que se aspira llegar para validar nexos entre lo mágico y lo real, así como el desplazamiento de las certezas y la fragmentariedad de todo proyecto existencial. La tensión mental, filosófica, religiosa, lógica y moral se bifurca a lo largo de la obra y es precisamente en su complejidad y problematización, donde podemos encontrar las razones que expliquen un posible atisbo de desenlace. La duplicidad de entidades, la relación antitética y la ruptura de fronteras que funde a los opuestos en una sola ilusión, son los ingredientes para construir una obra que se sustenta en el imaginario cultural, en la simbología de lo

cotidiano y en la esa paradójica relación mágica e irracional que augura la caída de toda verdad, estabilidad y nitidez:

-Manganzón: Las cosas llegarán a su término, y cuando todo parezca perdido, cuando la mano del hombre no pueda más, entonces, Dios pondrá la suya, y lo arreglará todo en un abrir y cerrar de ojos, como de la mañana a la tarde.

...

-Buey: Manganzón: dijiste una cosa profunda. Se oyó una cosa profunda.

Lo profundo tal vez asome la idea de un final catastrófico, de frustración, caos y desesperanza, que escapa de cualquier posibilidad humana y que es solo desde la voluntad y el amparo divino, donde se podrá devolver un sentido a la vida y una justificación al destino. Tenemos el presentimiento de que nuestros personajes no lograrán su cometido, que no arribaran a un final feliz, en fin, el fragmento terminará por diluir los sueños y romperá a estos seres en mil pedazos cuyos trozos son la instantánea de un proyecto que no logra conquistarse, una identidad fracturada que es puesta en tensión ante la evidente crisis espiritual y el escandaloso vacío existencial:

-Manganzón: ¡Suéltlenme! ¡Suéltlenme!

-La Franciscana: Hay un daño terrible en esta casa.

-Manganzón: (grita) ¡No hay nada! ¡No hay nada! Allí en el hueco, no hay nada... Allí no hay nada... Ni un clavo, ni una tuerca vieja... ¡Nada! ¡Tierra! ¡Tierra! Es un hueco para mear... ¡Es un meadero! ¡Sirve para mear...! ¡Suéltlenme! ¿Por qué no me dejaron orinar? ¿Quiénes son ustedes para prohibirme que orine? ¡Suéltlenme!

Vemos cómo emerge la decepción ante un tesoro que no existe. Se podía sobrellevar la inexistencia del Padre Olegario, pero que el tesoro sea solo ilusión, suscita una profunda frustración que intenta remediarse a través del deseo esperanzador de un milagro que devuelva el único proyecto posible dentro de ese mundo marginal transfigurado a lo largo de la obra. El tesoro también sucumbe en el juego de los dobles y así, ante su inexistencia, nos encontramos en esa perplejidad intermitente que a ratos nos muestra su nitidez y en otros momentos, nos dibuja la estafa en la cual, incautamente, han caído nuestros personajes.

Por último, en cuanto a la metateatralidad, observamos cómo la obra nos ofrece una relación metatextual con el discurso teatral. Es decir, se hace una representación de la natividad del Señor dentro del drama que enfrentan los personajes ante la búsqueda y conquista del tesoro. Pareciera que se produce una obra dentro de otra y así, este guion sirve de pretexto para la entrada de otro discurso dramático:

-La Franciscana: ... de acuerdo a las siguientes caracterizaciones y repartos. Buey, Pedro Álamo... San José, el carpintero casto. Elvirita Suárez, sobrina de Lucrecia Vegas. La santísima Virgen María, señora del mundo, Madre de Dios, Magra. Benita Quijada, hará de pastor judío, tierno y contemplativo. Lucrecia Vegas será el segundo pastor barbudo y bondadoso. Asunción López, llamada La Franciscana, contará la historia y buscará el amor que será caja y dinero, pero no maldad ni ambición. Santo Padre Olegario, nuestra vida es estrecha y pequeña, cuesta y amargura. Con tu intercesión la queremos grande y magnífica. Revélanos tu poder y danos las monedas de la caja que enterraste hace tantos años, como recompensa al acto cultural religioso que ahora te ofrecemos. Amén.

No se puede dejar de mencionar la preocupación constante que demostró Cabrujas por el montaje de la escena, por el interés de la teatralidad. Se pueden encontrar en sus textos, abundantes observaciones, aclaratorias y descripciones que intentan por una parte, contextualizar a los personajes; y, por la otra, generar un ambiente armónico y estético en atención a los giros de la acción dramática. En otras palabras, resulta evidente la preocupación escenográfica que intentan conjugar el juego artístico entre el espacio, las acciones de los personajes y los conflictos contrastantes que se disponen para producir ese efecto dramático de impacto y perplejidad, resuelta en la reflexión y explicación en torno al acertijo que vehicula toda la trama. El texto es la materia con la cual se va consolidando el espacio de la actuación, permitiendo el diseño de aquellos contornos estéticos que demarcan la escena y sustentan el complejo dramático representado:

Se encienden las luces sobre un cuchitril. El resto del escenario permanece a oscuras. La puerta se abre. Entra Magra: es vieja y asmática. Trae un manojo de hierbas y un libro de tapas negras. No advierte la presencia de Buey, sentado en una silla de paja, en un ángulo. Magra camina asustada y murmura.

c) *La burla que vehicula la estructura dramática*

El humor, adquiere las dimensiones de un sarcasmo recurrente que articula toda la trama y disfraza la tensión que se produce entre moral, religión, pensamiento y realidad. También sirve para celebrar la caída de todo relato; el fracaso, la fragmentariedad y dilución de toda certeza, en fin, la ruptura de todo proyecto, desencadenando en el vacío y la angustia existencial. Veamos:

-Buey: ¿Qué es una mirada peligrosa? Yo nunca he hecho eso.
-Magra: Una mirada peligrosa.
-Buey: Pero ¿cómo es? ¿tú sabes?

- Magra: Claro que lo sé
- Buey: Dímelo Magra, para yo saberlo también
- Magra: No, porque es pecado...
- Magra: ¡Ay Buey! ¡Me da vergüenza!
- Buey: ¡Anda magra! ¿Cómo es?
- Magra: Buey por Dios...

Aunado a ello, el humor le sirve de velo a la superstición, al esoterismo, a la magia y hechicería. La mentira y la curiosidad desde un tejido contradictorio y hasta ingenuo, también encuentran en el humor un elemento versátil para mostrar con aparente simplicidad la presencia de lo sobrenatural en la vida cotidiana. De esta forma, tenemos un recurso que se hace tema y desde esta resignificación, nos lleva a transitar por esos lugares de incógnita, por esos parajes de imaginario cultural y por esas rutas simbólicas de un periplo que se convierte en descenso a nuestra propia idiosincrasia, a los fantasmas que nos circundan, a las profundidades que albergan los estados más contradictorios, complejos y problematizadores de la conciencia humana:

-Buey: ¡Un café! ¡Un café y más nada!. Y la batica, recógela... y la palita, Manganzón, José Francisco. La batica, como hace tiempo, cuando te tomaron la foto que yo mandé a montar... con el caballito... y la melena larga... Sonríe, mi amor, sonríe. Calladito, calladito. Arrorró, arrorró. Mi niño viejito. Mi niño calvo. Yo sé. Yo sé. Pero mañana es el cumpleaños del Santo Padre. Mañana viene. Seguro que viene. Ya no se puede ser más bueno. Manganzón. Si hasta yo me creo bueno...

--0--

-Buey: Asunción: me duele cuando orino.
-La Franciscana: Señor, por el especial privilegio otorgado al beato Liborio contra los males de cálculos, piedras, orina e ijada, haz que Buey se vea libre del dolor que padece. Glorioso San Liborio, intercede por nosotros. Amén (A Buey) Persígnate la parte que te duele. Amén.

--0--

-Buey: ... ¿Te bañaste?
-Magra: sí
-Buey: Déjame oler (El Buey huele a Magra). Mentira huele a rancio
-Magra: ¡Qué rancio!
-Buey: Huele a viejo, a raro.
-Magra: Me bañé con jabón.
-Buey: Jabón de olor
-Magra (asiente con vigor) Jabón de olor.
-Buey: (convencido pero sin perder autoridad) No vaya a ser que lo espantes.

Creerse bueno hasta el asombro, persignarse la vejiga o evitar el olor que espante al espanto son solo algunas de las ocurrencias con las que el humor recrea las escenas,

dosifica los complejos temáticos, desmonta valores y estructuras mentales y extrema las tensiones que complejizan el hilo argumentativo. Temas profundos como el pecado, también es caricaturizado desde el humor. Por ejemplo, Manganzón cuando peca se justifica afirmando que se siente como poseído: “*Yo no sé qué me pasó, Lucrecia. Pero me entró algo y me puse a gritar...*” o cuando el interés de pureza se lleva al límite y así las necesidades humanas naturales son vistas desde la profanación, esto lo observamos cuando Manganzón en función a la fe y al interés de “parecer bueno”, reprime sus necesidades humanas y entonces decide durante los seis meses que lleva de excavación no tener sexo con Lucrecia, confiándole la absolución de los pecados solo a la abstención de la carne y no al principio ético de su conducta. Por su parte, el Buey también en sus expresiones y estados de conciencia funde lo humano con el pecado de tal forma que es capaz de levitar para confirmar, solo en apariencia, lo bueno que habita en él, dando la impresión de trascendencia, un paso más en su afán de ser “el bueno”. La maestría del texto consiste precisamente en hacernos dudar al respecto, en distraernos a través de estas ambigüedades:

-Buey: ... Yo me sentía limpio como si nunca hubiera vivido... ¿Qué es esto, Dios mío? ... ¡Yo me sentí el bueno! ... ¡Padre Santo no es posible que a este perro se le absuelva de toda culpa! ¡Sí! Liviano, livianito...

No se puede cerrar esta apretada síntesis crítica sin detenernos en la escena que enfrenta a padre e hijo, veamos: el Buey se muestra ante su hijo, valiéndose de una supuesta aparición, como el bueno y, aunque su hijo conoce la reputación de su padre y no se convence con facilidad, trata de persuadirlo insistiendo hasta el punto de hacerse poseedor de “la pala y la batica” porque dada su bondad, él será quien tendrá el privilegio de desenterrar el tesoro. Observamos cómo la viveza criolla va socavando los pactos y las alianzas, Buey quiere sacar a su hijo del negocio y así apropiarse por completo de la “fortuna”. Observamos una mezcla entre ambición y engaño que el humor logra desarticular:

-Manganzón: ¿Usted quiere la pala?
-Buey: (sin rodeos) Quiero la pala y quiero la bata
-Manganzón: (permanece en su asombro) ¿Y yo?
-Buey: Eso fue lo que vi, Manganzón, eso fue lo que vi. Yo no te quiero ofender. ¿Cómo voy a ofender yo a mi hijo? Pero eso fue lo que vi...

Del otro lado, Manganzón, experimenta una reacción violenta pues, él también se considera bueno y no permitirá quedarse sin su parte del tesoro. Su desobediencia no es vista como deshonra, sino como justa interpelación a la trampa de su padre.

El humor disfraza la máxima popular con la cual se asume que el dinero no tiene amigos. Sin embargo, el centro de su rabia parece ser la desconsideración de la que ha sido víctima, pues sus esfuerzos de ser o parecer bueno, han sido en vano. No está dispuesto a ceder, aunque ello implique sucumbir ante el pecado; línea que, por cierto, se trasgrede con absoluta normalidad en la obra. Recordemos que nuestros personajes han asumido una ilusoria apariencia de bondad pero, en la marginalidad de sus vidas, la avaricia, ira, deshonra, ambición, falsedad y el engaño son el síntoma que rige sus verdaderas conductas e intencionalidades:

-Manganzón: ¡No puede ser!... ¡No puede ser! ¡No puede ser!
-Buey: ¡Bendito sea Dios! (llama) ¡Magra!
-Manganzón: ¡No puede ser grandísimo viejo de mierda! ¡No puede ser!
¡No puede ser!

Un posible cierre

Esta obra es de inagotable exploración debido a sus complejas relaciones temáticas y estéticas. Su estudio puede ser centro para el examen de múltiples enfoques vinculados con la crítica teatral, recreada en el abordaje de lo literario, lo actoral y lo cultural como contextualización de las relaciones dialógicas que se establecen entre los diversos discursos del arte y las múltiples manifestaciones de la vida cotidiana. Es una pieza teatral rica en recursos, temas, aspectos psicológicos, filosóficos y sociales, que la convierten en un terreno fértil no solo para la investigación, sino para la comprensión de la condición humana y más específicamente, la interpretación de lo popular que habita en la idiosincrasia del venezolano. Nos dice Monasterios (1990: 98-99):

Esta obra tiene lo mejor de Cabrujas dramaturgo: el misterio, la ambigüedad y el sarcasmo: en *Profundo*, el autor se recrea en lo que de fantástico e irreal tiene la experiencia cotidiana de un grupo de seres marginales... Todos estos materiales están tratados por el dramaturgo con agudo sentido crítico, hasta el punto de que los convierte en violentos agentes trasgresores de los valores fundamentales de nuestra cultura... lo verdaderamente importante de esta obra es que a través de ella el dramaturgo observa y desmonta, incisivamente, un cuerpo de valores y una estructura mental.

A través de *Profundo*, Cabrujas nos presenta unos personajes tomados de la caricatura popular y ellos muestran una carencia existencial que intenta complementarse en esa relación lúdica que teje la ficción con la realidad. Prevalecen los más encontrados sentimientos, que no se corresponden solo con un perfil psicológico de la

representación, sino que se asumen como arquetipos humanos en los que se funden tres grandes tensiones: lógica, moral y religiosa. Resultan válidas las advertencias que señala Azparren (1983: 19) en torno al trabajo artístico de Cabrujas:

La perspectiva para concebir el alma de sus personajes, la calidad del lenguaje que hablan, el carácter paradójico de las circunstancias que viven, el atractivo paisaje físico y espiritual que los rodea, la persistencia en una realidad cotidiana exótica, son algunas de las razones por las que Cabrujas es el primer autor nacional del teatro venezolano.

Evidentemente, la obra se plantea el tema de lo popular a través de unos personajes que remiten simultáneamente a la cultura y a la angustia de ese imaginario colectivo que se debate entre el pasado, la frustración, la fragilidad moral y el caos de una conciencia fragmentada por los márgenes y las caídas. Esta frustración es la voz de un Cabrujas inquieto que se asombra ante el desvanecimiento de todo proyecto sustentado en la promesa del futuro y el cambio. En tal sentido, sus personajes desesperanzados por un tesoro que no llegó, sea quizá el retrato de esa frustración que delinea los contornos actuales del país. En esta suerte metafórica, la obra no solo intenta recrear la realidad, sino expresar esa crisis que en todos sus contornos, impacta los espacios más íntimos del venezolano. Hacerse consciente de la realidad y los desmontajes que ella implica, evadirla desde el juego ficcional y tensional o, reconciliarse con ella desde el vacío existencial que exhiben los personajes parece ser la resignación o la trascendencia de una obra que explora el fracaso, no de los Álamo sino de los venezolanos. Para hacernos cargo con rigor de la vertiente que examinaría la postura de la obra ante la realidad venezolana, resultan iluminadoras las observaciones de Rodríguez (1991: 5-6) quien afirma:

Años sesenta. Guerrillas, muerte, represión, torturas, prisión. Renovación universitaria. Años en que ser realista era pedir lo imposible... El facilismo que Cabrujas ironiza en "Profundo" y que desemboca en la frustración de los personajes que viven la ilusión del tesoro enterrado... resulta como el corolario preciso de quienes, nacidos y formados en una aparente realidad sin dificultades y donde el petróleo creó ilusiones desproporcionadas, estaban convencidos de que la bonanza transitoria era un estado definitivo. Por ello la frustración resulta en sus protagonistas más violenta e inesperada.

Desde esta perspectiva, la ficción y los desmontajes de *Profundo* son la respuesta a la estafa de unas promesas inconclusas e incumplidas. Desesperación y decepción son las paradojas de un país que, descubriendo el tesoro petrolero, también encontró la miseria, el ventajismo, la corrupción... la nada misma, un daño, un vacío. Los Álamo

(o los venezolanos) se encuentran ante la fragmentariedad de lo que son (o de lo que nunca han sido), la ruptura de unos valores (sí es que hubo alguna linealidad moral) y el desplazamiento de posibles estructuras mentales, pensamientos que hacen una mueca al fracaso, se burlan de los grandes relatos y padecen sus propias miserias existenciales.

Pese a este escenario desesperanzador, Cabrujas nos muestra desde el humor, temas complejos como el ámbito de las creencias, lo mágico del acervo cultural, la soledad del desarraigo o esa melancólica frustración que se observan (o se soportan) desde ese juego de simplezas en que los contrastes, las paradojas y el sarcasmo nos trasladan de la simbología cotidiana a la ambigüedad que sustenta esa invitación (o provocación) permanente a reflexionar en torno a los múltiples matices de la existencia. Como síntesis, son válidas las observaciones de Castillo (1980: 116-117) quien advierte lo siguiente:

En cuanto a su exploración por las manifestaciones populares debe mencionarse *Profundo* (1972). La obra gira alrededor de una familia de extracción rural, cuyos miembros realizan la búsqueda de un tesoro que creen enterrado en el subsuelo de su casa. Para ello recurren “a todos los lúgubres y truculentos expedientes de la superstición: promesas y conjuros a seres milagrosos, consultas a devocionarios, parodias de autos sacramentales, exorcismo y cánticos”... Misterio y sarcasmo son las pautas de esta obra en la que Cabrujas recrea la vida cotidiana de seres marginales sumergidos en una experiencia “irreal y fantástica”... El tratamiento de la obra también es novedoso. Los personajes proyectados de manera esperpéntica, son “irrisorios fanteches de una religiosidad confusa y bastarda”. Por otra parte, no solo en la temática – la exploración del mundo mágico-religioso- sino en los milagros escénicos... la obra se identifica con la literatura mágico-realista. Pero lo más importante es que, a través de *Profundo*, Cabrujas analiza una “estructura mental”.

Profundo no es solo la visión de su autor respecto a la realidad, es la ficción que recrea un conjunto de aspectos históricos, sociales y culturales que caracterizan al venezolano. Su valor teatral radica en el juego y los contrastes que sustentan la escena. Sin embargo, hay más, postula un tono filosófico y reflexivo en torno a una búsqueda mágico-religiosa que por una parte es capaz de generar un juego tensional y por la otra, suscitar una interpelación a veces humorística y otras melancólica, en torno a ese imaginario simbólico que bordea la cotidianidad. Las estructuras mentales, los fundamentos morales, la visión existencialista de la condición humana y el cuestionamiento crítico de lo sociocultural, representan el cuerpo semántico que emerge de una instantánea caricaturizada, marginal, fragmentada y limítrofe con la cual se intenta captar al país, al hombre y sus contradicciones.

Referencias

- Azparren, J. (1983). *Cabrujas en tres actos*. Caracas: Ed. Nuevo grupo
- Cabrujas, J. (1972). *Profundo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Castillo, S. (1980). *El desarraigo en el teatro venezolano*. Caracas: Editorial Ateneo.
- Chesney, L. (1999). "El teatro popular en Venezuela". En Kohut, K, (Ed.). *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Madrid: Ed. Iberoamericana.
- Monasterios, R. (1990). *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Rodríguez, O. (1991). *El teatro de Cabrujas*. Caracas: Ed. Pomaire/Fuentes.