

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA  
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE ARTES



“EL TEMA DEL PODER COMO MOTIVO PRESENTE EN LA DRAMATURGIA DE  
CÉSAR ROJAS: ANALISIS DE *EL REGRESO* (1991) Y *LATRAMPA* (1996)”  
Trabajo de Grado para optar al título de Licenciadas en Artes, mención Artes  
Escénicas.

Autoras:  
Asdreliza Bellorín  
Cindy Sequera  
Tutor:  
José L. Ontiveros

Caracas, Junio de 2015

## RESUMEN

La presente investigación tuvo como objetivo general el análisis de dos obras del director y dramaturgo venezolano, César Eduardo Rojas Márquez, en específico: *El Regreso* (1991) y *La Trampa* (1996), usando como metodología *La Teoría y Análisis de los Motivos y Estrategias*. Una vez que se da este primer paso, que es en sí una profunda descripción de todos los elementos de los que se nutre el autor para dar vida a su obra dramática, pasamos entonces a lo que sería mostrar cómo ha influido el tema del poder en dichas obras y de qué se nutre el director para plasmar en su dramaturgia este polémico, controversial y recurrente tema. También se analiza en éste trabajo qué acontecimientos históricos han ocurrido en Venezuela durante los años anteriores y cómo ha sido éste tema una constante dentro de su trabajo como dramaturgo. Por último, haremos una reflexión acerca del gran desconocimiento y poco interés que existe hoy en día hacia los dramaturgos de la llamada “novísima generación de los noventa” y el hecho que pocos sean los investigadores que muestran un interés en valorar sus obras teatrales. Se pretende entonces desde este trabajo de análisis profundo hacer un llamado a las próximas generaciones a tomar en cuenta esto y poder como nosotras elaborar trabajos de grado que permitan conocer de la existencia de importantes dramaturgos que al igual que César Rojas han logrado, desde distintas posturas dar su aporte al teatro en Venezuela.

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todas esas personas que nos ayudaron en nuestro trabajo de grado, Cesar Rojas quien estuvo siempre dispuesto a ofrecernos su ayuda con entera disposición, a nuestro tutor Leonardo Ontiveros quien nos apoyó y dirigió a lo largo del camino y a cada una de las personas que de una u otra forma ayudaron a enriquecer nuestro trabajo de investigación, a todos gracias.

Asdreliza Bellorín.

Primeramente quiero darle gracias a Dios, por ser mi guía, por llevarme por el camino correcto, y demostrarme que a pesar de los obstáculos que se te presenten en la vida, siempre habrá una salida para llegar a tu meta.

También quiero darle las gracias a mis padres, Cipriano Sequera e Irida Mejias, quienes siempre me han apoyado en todo lo que necesito, especialmente para mis estudios y crecimiento personal, gracias por el apoyo que me han brindado para lograr todas las metas que me he propuesto hasta ahora, sin ustedes nada de esto sería posible.

Gracias a todos mis profesores que me dieron clases durante estos cinco años de carrera, de cada uno aprendí algo y sé que todos esos conocimientos me servirán más adelante a la hora de la práctica. Gracias Santiago Sánchez por tus majestuosas clases y por lo excelente profesor que eres, al igual que Xiomara Moreno, gracias por transmitirnos todos esos conocimientos de una forma más fácil.

Gracias a mi jefe y a mis compañeros del comercio donde trabajo por haberme dado la oportunidad de trabajar y estudiar al mismo tiempo, gracias por la flexibilidad

del horario y por siempre buscar una solución cuando me la veía muy apretada con la universidad. Gracias por estos cinco años y un poco más, de paciencia y comprensión.

Gracias a Luis E. Arévalo por su apoyo incondicional y por la ayuda que siempre me ha brindado.

Gracias a mis amigos que siempre han estado allí para apoyarme cuando los necesito.

Gracias a César Rojas por el tiempo y la buena disposición que tuvo hacia nosotras, gracias por toda la ayuda brindada.

Por último quiero darle las gracias a nuestro tutor José L. Ontiveros por la ayuda que nos brindó durante todo este camino.

Cindy Sequera.

## DEDICATORIA

Primeramente a mi Dios y a la Chinita, quienes me dan la fuerza y sabiduría para lograr todo lo propuesto.

A mi amado hijo Mathias, quien es el motor que me impulsa cada día para lograr nuevas metas.

A mis ángeles en el cielo Atilio Quiroz y Yolanda Sutherland, quienes guían y bendicen cada uno de mis pasos.

A mis hermanos, familiares y amigos por su constante e incondicional apoyo.

A mis amadísimos padres por su absoluta entrega, y por ser los protagonistas de otro logro más en vida.

AsdrelizaBellorín.

Este logro se lo quiero dedicar a mi abuela Lourdes que está en cielo.

A mi familia, a mis padres y mi hermano Richard, que lo son todo para mí.

A Luis Eduardo Arévalo, quien es mi compañero de vida y me apoya en todo.

Cindy Sequera.

## INDICE

RESUMEN .....	ii
AGRADECIMIENTOS .....	iii
DEDICATORIA.....	v
INTRODUCCIÓN .....	1
CAPITULO I	
1.1.- Marco Teórico .....	6
1.2.- Marco Histórico .....	10
1.3.-Marco Metodológico.....	30
CAPITULO II -CÉSAR ROJAS UN DRAMATURGO VENEZOLANO	
2.1.-Biografía de César Rojas .....	35
2.2.-El teatro venezolano de los 80's y 90's .....	42
2.2.1Teatro de los ochenta: .....	42
2.2.2 Teatro de los noventa: .....	49
CAPITULO III -ANALISIS DE <i>EL REGRESO</i> (1991)	
3.1.-Datos de la obra.....	58
3.2.-Sinopsis .....	59
3.3.-Estructura formal.....	64
3.4.-Personajes .....	65
3.5.- El Espacio .....	72
3.5.1.-Espacio Real.....	72
3.5.2.-Espacio Hipotético .....	73
3.5.3.-Espacio imaginario .....	73
3.6.- El Tiempo.....	74
3.6.1.-Tiempo Real .....	74
3.6.2.-Tiempo Imaginario .....	74
3.7.-Estructura Profunda .....	74
CAPITULO IV -ANALISIS DE <i>LA TRAMPA</i> (1996)	
4.1.-Datos de la obra.....	86
4.2.-Sinopsis .....	87
4.3.-Estructura formal.....	103

4.4.-Personajes .....	104
4.5.-El Espacio .....	117
4.5.1.-Espacio real.....	117
4.5.2.-Espacio hipotético.....	117
4.5.3.-Espacio imaginario .....	117
4.6.-El tiempo.....	118
4.6.1.-Tiempo real.....	118
5.6.2.-Tiempo imaginario .....	118
5.7.-Estructura profunda .....	119
CAPITULO V -INFLUENCIA HISTORICA DEL PODER EN <i>EL REGRESO</i> (1991) Y <i>LA TRAMPA</i> (1996)	
5.1.-Conceptos y tipos de <i>poder</i> .....	125
5.2.-El tema del <i>poder</i> presente en <i>El Regreso</i> (1991) y <i>La Trampa</i> (1996).....	134
5.2.1. -El Regreso (1991).....	134
5.2.2.-La Trampa (1996) .....	148
CAPITULO VI -EL MELODRAMA Y EL EXPRESIONISMO COMO MEDIACIONES ESTETICAS PRESENTES EN <i>EL REGRESO</i> (1991) Y <i>LA TRAMPA</i> (1996)	
6.1.- El Melodrama en El Regreso (1991).....	163
6.2.- El Expresionismo en <i>La Trampa</i> (1996).....	174
CONCLUSIONES .....	189
BIBLIOGRAFÍA .....	194
ANEXOS .....	198

## INTRODUCCIÓN

El teatro venezolano avanza y se renueva a finales de los años cincuenta con la aparición de los dramaturgos venezolanos canónicos como José Ignacio Cabrujas, Isaac Chocrón y Román Chalbaud, entre otros. Estos autores han sido investigados ampliamente en distintas tesis de la Escuela de Artes. Conocemos ampliamente el teatro de dichos autores canónicos pero muy pocos conocen los creadores que pertenecen a la generación de finales de los ochenta y de los noventa, la cual fue una época fructífera del teatro venezolano. En esta ocasión nos ha parecido pertinente estudiar a César Rojas, dramaturgo poseedor de una obra continuada y sostenida desde finales de los años ochenta. Nuestra idea es sacar a la luz una etapa del teatro y un autor que no han sido historiados (salvo un trabajo de ascenso). Sobre Rojas y el Centro de Directores para el Nuevo Teatro hemos conseguido un trabajo inédito de ascenso a Asistente en la UCV del Prof. José L. Ontiveros. En dicho trabajo nos hemos apoyado para la consecución de nuestros objetivos. Fuera de éste no existen otras valoraciones académicas de las obras de Rojas.

La génesis de nuestra decisión de estudiar a Rojas las podemos resumir de esta forma: Durante el semestre del 2013-1 cursamos *Teatro Venezolano II*, dictada por el profesor José Leonardo Ontiveros, cuyo objetivo principal era analizar (usando el método de análisis de la *Teoría de los Motivos y Estrategias* propuesto por Ángel Berenguer, Catedrático de la Universidad de Alcalá) una obra de algún dramaturgo venezolano de los 80's y 90's de nuestra preferencia. El objetivo era cumplir con ciertos puntos para el análisis ya que abarcar todo el esquema era algo imposible por

el corto tiempo que nos ofreció el semestre. Pues bien, nos llamó la atención esta metodología por lo tanto decidimos que podría ser el método para estudiar las obras de César Rojas.

A partir de allí, el objetivo principal de esta investigación será analizar sus obras *El Regreso* (1991), y *La Trampa* (1996) así como también identificar y analizar los motivos que han podido impulsar al autor al escribir estas piezas teatrales y cuáles son las posibles estrategias que usa para configurarlas. Pensamos que esos motivos son de orden histórico-político. Al autor le interesa hablar del poder y del mal manejo del poder político, y cómo estos han propiciado el caos social de nuestro país. Hemos observado que en muchas obras del autor especialmente en *El Regreso* (1991) y *La Trampa* (1996) están plasmados hechos históricos-políticos del pasado reciente como son la época de Marcos Pérez Jiménez y Rómulo Betancourt. Creemos también que temas como la ambición, la envidia, la miseria humana, la injusticia, la espera, la viveza, el amor, están presentes en su dramaturgia. En este sentido, otros de nuestros objetivos serán: explicar qué tipo de visión del mundo transpone Rojas en sus obras, cómo ve y cómo refleja dramáticamente el autor dichos acontecimientos históricos.

No se trata en este trabajo de estudiar su obra desde la perspectiva del teatro histórico. El autor no hace teatro histórico en el sentido estricto del término. Lo que sí vemos en las dos obras seleccionadas es que Rojas incardina a los personajes en épocas conflictivas de la historia, lo que nos indica que existe presencia de datos históricos sucedidos en Venezuela durante determinados periodos. Estos personajes son gente común, cada uno con una vida, un determinado rol dentro de la obra pero

aún así no se desligan de lo que César Rojas utiliza como dato histórico, tomando en cuenta este término como el previo estudio por parte del dramaturgo de acontecimientos sociales y políticos para la fecha en que ubica sus obras. Sus personajes por lo tanto, en estas dos obras *El Regreso* y *La Trampa* no son históricos. Usa esos momentos históricos-políticos como marco pero en estas obras no interviene ni modifica la historia para sus intereses ideológicos como lo pudiera hacer César Rengifo.

En el primer capítulo estará expuesto el Marco Teórico, Histórico y Metodológico. En el Marco Teórico se busca plasmar la visión de algunos historiadores, escritores, filósofos, acerca del tema del poder y del melodrama. En el Marco Histórico expondremos los períodos de Jaime Lusinchi (1984-1989) y de Carlos Andrés Pérez (1989-1993) ya que consideramos que son de gran importancia debido a que en el transcurso de estos mandatos, César Rojas escribe *El Regreso* (1991) y *La Trampa* (1996). En el Marco Metodológico encontramos de manera esquematizada y explicada la Teoría de los Motivos y Estrategias, ya que será el método de análisis aplicado a las obras ya mencionadas.

En el segundo capítulo presentaremos la biografía de César Rojas, hablaremos de su infancia, sus estudios, su familia, sus inicios en el teatro, sus logros; debido a que desde su infancia hasta la actualidad se ha visto influenciado tanto por hechos históricos venezolanos, como por hechos autobiográficos, que marcan de alguna forma su dramaturgia. También delimitaremos la época del teatro de los 80's y 90's, como referencia a la etapa en el que el autor comienza a consolidarse como dramaturgo, esto es fundamental para el desarrollo de nuestra tesis ya que Rojas

forma parte de esa generación de relevo que buscan aportar nuevas ideas al teatro venezolano.

En el tercer capítulo analizaremos las obras *El Regreso* (1991) y *La Trampa* (1996). Para estudiar estas obras hemos aplicado un método de análisis teatral contemporáneo que consta de los siguientes aspectos: Datos de la obra: aquí se muestra el motivo que impulsa al autor a escribir la obra, así como también la fecha de estreno, el lugar donde fue estrenada y posteriormente dónde se representó, festivales en los cuales participó y los premios que obtuvo; en la sinopsis está ampliamente reflejado todo lo que ocurre en la obra, dividiéndolo en escenas. En la estructura formal, mostramos cómo está distribuida la obra y los elementos dramáticos que recurre el autor para configurar su obra. Personajes: aquí identificaremos y describiremos jerárquicamente la importancia que cada uno tiene dentro de la obra. El espacio: este elemento está dividido en real, hipotético e imaginario, y sirven para dar cuenta de dónde se ubica la obra tanto en espacio, como en una época determinada. El tiempo: este se divide en real e imaginario, y sirve para deducir el tiempo en que la acción dramática transcurre dentro de la obra, y fuera de ella, es decir, en el momento de su representación; por último tenemos la estructura profunda, en donde se plantean los hechos históricos, políticos y sociales venezolanos que ocurren en determinada época, que el autor utiliza como pretexto para hacer una crítica de la realidad venezolana. También discutiremos los posibles géneros presentes en dichas obras además de algunos elementos autobiográficos que vemos reflejados en ellas.

En el cuarto capítulo analizaremos el concepto de Poder y cómo influye en la sociedad y en el ser humano. Nos apoyaremos en las teorías del Poder de Michel Foucault, Rodrigo Borja (1997), Ezequiel Ander-Egg (1995), Mabel Goldstein (2008), entre otros. Ya teniendo claro cómo se desarrolla el poder a través de las obras, mostraremos cómo dicho tema está presente dentro de la obra y cómo el autor teje su hilo dramático usando una serie de personajes que detentan el poder en distintos ámbitos y cómo ejercen ese poder de manera indiscriminada en contra de personajes más débiles y sumisos.

En el quinto capítulo enfocaremos nuestro trabajo en puntualizar los géneros presentes en las obras *El Regreso* (1991) y *La Trampa* (1996), abordaremos el Paradigma Melodramático: Mediación que creemos está presente en dichas obras, así como también se expondrá el lenguaje del Expresionismo, las características de las radionovelas venezolana y el Realismo Poético; todos estos nos muestra que el autor no utiliza en sus obras un sólo estilo sino que también mezcla y hace uso de otros lenguajes como estrategias escénicas.

## CAPITULO I

### 1.1.- Marco Teórico

Es de gran importancia para nuestro trabajo de investigación ahondar en el concepto de poder de forma general, ya que será el punto de partida para el análisis de las obras. Para definir la noción de poder nos basaremos en algunos autores como por ejemplo: Michel Foucault (1999), Rodrigo Borja (1997), Ezequiel Ander-Egg (1995), Mabel Goldstein (2008), entre otros.

Tomando en cuenta el enfoque que nos presenta los ya mencionados autores, el poder es un mecanismo utilizado por todo ser humano para alcanzar un objetivo, bien sea individual o grupal. El poder es algo que existe en la vida de todo ser humano, siempre está presente aunque no nos demos cuenta en muchas ocasiones. Un aspecto muy importante del Poder, es la dependencia; mientras más dependencia se tenga de un individuo, este ejercerá más poder sobre el otro.

El término poder proviene del latín *possum-potes- potuī- posse*, que de manera general significa ser capaz, tener fuerza para algo, o lo que es lo mismo, ser potente para lograr el dominio o posesión de un objeto físico o concreto, o para el desarrollo de tipo moral, política o científica (MayzVallenilla, 1982).

Según Michel Foucault el poder no es algo que posee la clase dominante; plantea que no es una propiedad sino que es una estrategia. Es decir, el poder no se posee, se ejerce. En tal sentido, sus efectos no son atribuibles a una apropiación sino a ciertos dispositivos que le permiten funcionar plenamente. Pero además, dice que el Estado no es de ninguna manera, el lugar privilegiado del poder sino que es un efecto de conjunto, por lo que hay que estudiar lo que él llama sus hogares moleculares (Foucault, 1999).

En el estudio del poder, difiere de la afirmación de que el poder debe entenderse como algo intrínseco al aparato del Estado, el cual dependería de un modo de producción que sería su infraestructura. Por el contrario, destaca que el poder no es una mera sobre estructura, es decir, toda economía supone unos mecanismos de poder intrínsecos a ella, a pesar de que es posible hallar correspondencias en cierto sentido estrictas, entre un modo de producción que maneja algunas necesidades y un conjunto de mecanismos que se ofrecen como solución (Foucault, 1999).

Es esta una pequeña visión sobre lo que Foucault plantea sobre el poder, posteriormente en nuestro trabajo de grado ampliaremos el concepto del poder de este autor, esto con la finalidad de observar de qué manera está presente este tema en las obras escogidas para este trabajo.

Otros de los aspectos a analizar es el Paradigma Melodramático. Pensamos que funge como mediación escénica en la dramaturgia de César Rojas. Es necesario definir este género basándonos en el trabajo de Martin Hahn (1997) *El paradigma*

*melodramático en el teatro Latinoamericano contemporáneo.* Sobre el melodrama encontramos que:

La génesis del melodrama en Latinoamérica está en el cine mexicano. A partir de 1930, cuando se hizo la primera película sonora en México, el cine de ese país se rego como una chispa que siguió un hilo de pólvora desde Tijuana a la Patagonia. Aproximadamente hasta 1955, el cine mexicano inundó el continente con una carga de melodramas. Ya desde Cuba el melodrama radial se expandía a otros países y el pueblo Latinoamericano aprendía una serie de códigos, que posteriormente serían reafirmados por la televisión". (...) "El melodrama pasa a formar parte de América latina como un elemento particularmente de las vidas. (...) Hoy en día se conoce más sobre Latinoamérica a través de las telenovelas que por la literatura o por la pintura. Hemos pasado a llevar la etiqueta del melodrama, aunque no sea la única característica que nos describa. (Hahn, 1997:86).

Hahn advierte que su trabajo de investigación, propone relacionar el paradigma melodramático con el teatro latinoamericano contemporáneo, y que no intenta crear una lista de obras melodramáticas, ni mucho menos considerar que todo el teatro latinoamericano es melodramático, pero sí deja claro que hay una fuerte influencia del melodrama en la concepción del mundo del hombre latinoamericano, e incluso esa particular manera de ver las cosas se refleja en las obras de los dramaturgos contemporáneos y de esto no escapa el dramaturgo César Rojas.

Pues bien, tomando en cuenta que el melodrama nace en Latinoamérica del cine mexicano para luego expandirse a otros países hasta llegar a la televisión, el teatro no escaparía de esto, el melodrama pasa a hacer un género teatral aunque mal visto por algunos críticos e historiadores literarios que no dan buena reputación de ello, porque lo catalogan como algo no serio, un teatro con melodrama presente sería etiquetado como algo que carecía de técnicas académicas. Entonces, hay una enorme parte de la población en Latinoamérica que por el contrario siente gusto de

este género presente en las obras, había una buena parte del público que disfrutara de ello, esta forma de exagerar los sentimientos y emociones donde va desde una historia con obstáculos, enredos, tropiezos, pero siempre en la búsqueda de un final feliz sería lo que le dio una enorme receptividad en gran parte de Latinoamérica.

Es importante mencionar que no hay una fecha exacta del comienzo del melodrama, pero lo que sí se da por sentado es su influencia en el género musical, aunque es de origen italiano posteriormente aparece en Francia a mediados del siglo XVII que era llamado además melodrama cómico o pastoral, específicamente en obras de un acto que tenían opera para además causar efectos dramáticos.

Hahn nos deja claro que el melodrama a pesar de ser rechazado por los academicistas por tratarse de un estilo algo informal la recepción de la mayoría del público era notoria y es por ello que llegó para plantarse y divertir fuera de la elite intelectual al consumo popular. Luego pasa a ser un género que no sólo estaba presente en las obras donde incluían la ópera, que van además desapareciendo y toma un nuevo camino que sería la representación de corte popular, que lleva como línea la exageración y exaltación de sentimientos y además hay algo de patetismo como existía en las tragedias.

Es este pues, un género que no escapa del teatro en Venezuela, muchos dramaturgos toman como línea dramática el uso del melodrama en sus obras y es César Rojas uno de ellos, iremos a lo largo de nuestra investigación descifrando si es éste género una constante en sus obras y en especial en las escogidas para nuestro análisis.

## **1.2.- Marco Histórico**

### **Gobierno de Jaime Lusinchi (1984-1989)**

Jaime Lusinchi ganó las elecciones presidenciales del día 14 de diciembre de 1983, con el 56,85% de los votos. Lusinchi pertenecía al partido Acción Democrática y durante su campaña electoral reveló una cualidad que quizás le sirvió de gran ayuda para posicionarse como presidente, pues aparte de ser un político, en su vida privada era médico pediatra (Enciclopedia Conocer Venezuela, 1985).

Durante el periodo de Lusinchi es donde se comienza a evidenciar el agotamiento de un modelo económico y de una mala forma de hacer política, que venía de los gobiernos anteriores. Este mandato transcurre en una etapa de crisis económica, que se caracterizó por la baja de los precios del petróleo, para 1985 el barril estaba en 26 dólares y para 1986 dio un gran declive, se cotizó a 12 dólares por barril; lo que trajo como consecuencia la reducción de un 44% de los ingresos del gobierno comparado con el año anterior (1985). Sin embargo esto no basta, paralelamente nuestra moneda seguía devaluándose, existía un régimen de cambio desfavorable que complicaba aún más la situación económica, el desempleo junto con la inflación y la especulación aumentaron en gran medida (Arias, s/f).

Vale acotar que el régimen cambiario trajo consigo grandes casos de corrupción, donde se compraban los dólares preferenciales para luego venderlo al mercado negro, un caso que no se aleja de nuestra actualidad, también compraban helicópteros de guerra a precio preferencial y luego lo facturaban doble. Mientras tanto la calidad de vida de los venezolanos cada día se deterioraba aún más (Enciclopedia Océano de Venezuela, s/f).

Se fijó una tasa de cambio de 6,00bs por dólar para las operaciones de compra y venta de divisas correspondiente a la industria petrolera y la del hierro, y a 7,50bs para las importaciones de bienes y servicios, y se estableció un mercado paralelo para adquirir divisas pero a un cambio flotante, para otras operaciones no prioritarias (Toro Hardy, 1992).

A pesar que la deuda externa durante el mandato de Lusinchi aumento a 30.000 millones de dólares, el gobierno se preocupó por buscar una renegociación y este paso a ser un problema prioritario; se tuvo que utilizar el 34,4% de los ingresos totales solo para pagar los intereses de la deuda, por esta razón el gobierno realizó acuerdos de refinanciamiento y reestructuración de la deuda con la banca acreedora, con los cuales se esperaba atenuar un poco la crisis y obtener dinero para las necesidades más urgentes. (Arias, s/f). El refinanciamiento de la deuda quedo de la siguiente manera: se logró conseguir doce años para el pago, comenzando desde el tercer trimestre de 1985, dando un adelanto de 750 millones dólares y luego se harían pagos de amortización en forma escalonada, por último los intereses tendrían como base la tasa Libor, más un margen de 1,125% (Gran Enciclopedia de Venezuela, 1998).

En el acuerdo de refinanciamiento de la deuda externa, los pagos de amortización de capital e intereses estaban basados en las proyecciones previstas en el VII Plan de la Nación, de acuerdo con el cual los ingresos por concepto de exportaciones petroleras se estimulaban en cifras de 16.000 millones de dólares por año. Pues estas proyecciones eran demasiado optimistas, se basaban en expectativas surgidas del conflicto que se estaba dando en el Golfo Pérsico, y eso estaba mal. Pero si bien

es cierto que desde finales de los ochenta, el gobierno de Irak regido por Saddam Hussein había invadido a su vecino Irán, en el cual imperaba un gobierno teocrático cuyo líder era Ayatollah Khomeini, pues esta guerra duro casi ocho años, y en un principio se pensó que solo duraría quince días, fue una etapa bastante difícil para los habitantes de ambos países. Por ende, la situación que se vivía en el Medio Oriente, hizo que nuestro país se perfilara como la mayor productora de petróleo del mundo de abastecimiento seguro, dando cumplimiento así, a las proyecciones del VII Plan de la Nación (Toro Hardy, 1992).

Vale acotar, que fue muy grande la irresponsabilidad con la cual los gobiernos permitieron que el país se endeudara tanto, aún sabiendo que gran parte de los fondos que se estaban percibiendo no podían ser nunca cancelados.

Más adelante, como hacíamos mención al principio, en 1986 caen los precios del petróleo, y se procura compensar con los volúmenes en producción. No obstante la aconsejable actitud de prudencia que parecía inevitable ante la errática situación de los precios que se evidenciaba en los mercados petroleros internacionales, y a la elevada dependencia que la economía mostraba con respecto al sector de los hidrocarburos, el gobierno nacional decidió emprender una política expansiva en el gasto público y por esto se incurrió en los más agudos déficit fiscales que haya ocurrido en el país. Por ende, el gobierno se vio en la necesidad de devaluar periódicamente nuestra moneda, y las tasas de cambio fueron aumentando de 6 Bs paso a 7 Bs y luego paso a 14 Bs por dólar; con esta devaluación el gobierno obtuvo un mayor número de bolívares por cada dólar, con lo cual intentó cubrir su déficit fiscal (*Ibídem*).

Como todo presidente, luego de una devaluación viene un aumento de salario, por tanto Lusinchi adoptó una serie de medidas destinadas a compensar el deterioro del ingreso real de los trabajadores, dando un incremento de los salarios para los funcionarios públicos con remuneraciones inferiores a 6.000,00bs mensuales (*Ibídem*).

Buscando un equilibrio social el gobierno anunció que daría un bono compensatorio mensual de 100bs para transporte, destinado a los asalariados con menos de 3.000bs mensuales, durante solo dos años; también instaló comederos industriales y prometió incrementar la nómina de las empresas (Gran Enciclopedia de Venezuela, 1998)

Lusinchi durante su mandato realizó esfuerzos administrativos como la puesta en vigencia de leyes para luchar contra el narcotráfico, estableció la comisión de reformas del estado, la comisión presidencial para el estudio del proyecto educativo nacional, lo cual estaba presidida por Arturo Uslar Pietri, allí se presentó un amplísimo informe, el cual fue dejado de lado (Enciclopedia Conocer Venezuela, 1985).

Otra de las cosas que Lusinchi hizo como presidente fue la creación del “Pacto Social”, establecido entre empresarios, trabajadores y gobierno conocido como la “Comisión Tripartita”. Los negocios en Miraflores realizados a través de RECADI crecían rápidamente aumentando la gran corrupción. (*Ibídem*)

Durante este mandato la ofensiva de los sectores liberales, (neo-liberales) que se aprovechaban de la falta de voluntad política del gobierno y de los escándalos

provenientes de corrupción para fortalecer su campaña contra la participación del Estado en la vida económica, y en favor de la privatización (Arias, s/f).

En materia de la agricultura y de la industria manufacturera el gobierno planeó darle al agro venezolano y a todas las industrias manufactureras la misma magnificencia que la que tenían hace mucho tiempo atrás, y se les haría mucho más fácil ya que para ese momento eran más avanzados los medios mecánicos para lograrlo. Para este plan el gobierno asignó para la primera fase unos 6.000 millones de bolívares, y se vieron exitosos resultados ya que la producción agrícola aumento un 2,25% y el sector industrial un 3,39%, y se esperaba que siguiera subiendo en lo sucesivo (Enciclopedia Conocer Venezuela, 1985).

El turismo fue otro elemento al igual que la agricultura y la industria que el gobierno buscó de promover, buscando al mismo tiempo la transformación y modernización del sector público para volver a definir su papel en la actividad económica del país (Gran Enciclopedia de Venezuela, 1998).

En lo que se refiere a la política exterior Venezuela fue fiel al Grupo Contadora. Este grupo se formó en el año 1982 y estaba conformado por Colombia, Panamá, México y Venezuela, su misión fue conseguir una fórmula de paz los países de América Central; ya que querían una solución pacífica para los problemas de estas tierras hermanas, para luego conseguir la libertad de sus pueblos. Años más tarde el grupo se comprometió para lograr la implantación y el afianzamiento de la democracia en América Latina y por ende, no abandonarían bajo ningún motivo a empresa que un día los unió (Enciclopedia Conocer Venezuela, 1985).

Lusinchi junto con otros países, no ha dejado de trabajar para acabar con el tráfico de drogas, con este fin llegó a firmar junto con el presidente para ese entonces de Ecuador, León Febres Cordero, un documento titulado “Declaración de Quito”, por el que los dos gobiernos se comprometen a combatir sin tregua ni cuartel el tráfico de estupefacientes y el consumo de los mismos. Más tarde, el gobierno venezolano logró dismantelar a varios grupos de narcotraficantes, que utilizaban a nuestro país como puente para su contrabando y a su vez el Congreso sancionó una nueva ley contra estupefacientes y similares (Ibídem).

Venezuela tuvo muchas conversaciones con Colombia para tratar de resolver para ese entonces el problema de delimitación de aguas marinas y submarinas en el golfo de nuestro país; pero más tarde aun cuando ya se había firmado en junio de 1985 la “Declaración del Arauca” entre Lusinchi y Betancourt, la situación se mantuvo detenida hasta que se produjo el incidente del “Caldas” en agosto de 1987:

Este incidente vino procedido por una nota de diplomática que enviaron a Venezuela el nuevo presidente colombiano, Virgilio Barco, y su canciller, Julio Londoño. Fue una nota que instaba al Gobierno venezolano a nombrar a sus miembros en la “Comisión de conciliación” prevista en el “Tratado de no Agresión, Conciliación, Arbitraje y Arreglo Judicial” de 1939. Este tratado había sido rechazado por Venezuela, reiteradamente, considerando que no se podía aplicar por ser el golfo una zona vital para el país. El 7 de agosto, un día después de que el Gobierno venezolano enviara una respuesta razonada, explicando por qué no precedía esta iniciativa, el Gobierno colombiano ubicó al sur del paralelo de Castilletes, en área reconocida por Venezuela como parte de su territorio, un navío de guerra, el “Caldas”. La respuesta venezolana a esta acción fue rápida y firme, obligando a Colombia a retirar ese navío sin obtener el objetivo que se había trazado: la proyección de la solución de la divergencia a instancias internacionales. Sin embargo, el hecho mostró una visión estratégica por parte de Colombia, al contrario de Venezuela, que, si bien salió bien del percance, evidenció improvisación (Gran Enciclopedia de Venezuela, 1998: 279-280).

Por otra parte, los precios del petróleo siguieron bajos durante los años 1987 y 1988, pero no llegó a niveles tan dramáticos como en 1986. Para 1987 se realizó un nuevo acuerdo de refinanciamiento que fue suscrito en febrero de ese mismo año, junto con la falta de entusiasmo para crear nuevas fuentes de ingresos para el país, desembocó en la contracción masiva de las reservas internacionales cuando se culminaba el gobierno de Lusinchi (*Ibídem*).

Entre los años 1983 hasta 1987, el gobierno venezolano pagó 30.075 millones de dólares para la deuda externa, habiendo recibido durante esa misma etapa, como retorno, 12.812 millones de dólares, es decir que de cada tres dólares que salían, sólo uno regresaba. Para 1989 cuando ya había sido electo Carlos Andrés Pérez, Lusinchi anuncio la suspensión del pago de la deuda, traspasándole así el problema a su sucesor (*Ibídem*).

Para 1989 se realizó una denuncia por desfalco de fondos de la Partida Secreta del ministerio de Relaciones Interiores, por parte del presidente Jaime Lusinchi y de su ministro José Ángel Ciliberto, pues, estos adquirían un conjuntos de “Jeeps” que eran utilizados para la campaña interna en AD del precandidato Octavio Lepage, cosa que iba en contra de la ley, estos sólo podían ser utilizados para la seguridad del Estado y no era así, luego fueron utilizados para la campaña electoral de 1988 y posteriormente los “Jeeps” quedaron en manos de algunos militares. Finalmente la denuncia desembocó para 1993, la decisión de la Corte Suprema de Justicia fue la de encontrar méritos para enjuiciar a Lusinchi y levantarle por parte del Congreso su inmunidad parlamentaria (*Ibídem*).

Ya finalizando el mandato de Lusinchi, justo a un mes de las elecciones presidenciales de 1988, ocurrió un hecho trágico en el país, justamente en el estado Apure en una zona fronteriza con Colombia, catorce hombres fueron muertos por el Comando José Antonio Páez constituido por miembros de la DISIP, la PTJ y las Fuerzas Armadas; posteriormente el 30 de octubre del mismo año sale por los medios de comunicación el informe oficial con todos los detalles del acontecimiento, el cual decía que fue un enfrentamiento con dieciséis guerrilleros colombianos, donde todos fueron muertos y el Comando salió ileso; según el informe el objetivo de los guerrilleros era destruir las instalaciones petroleras que se encontraban en la zona. Lo extraño del hecho es que poco después comenzaron a llegar versiones distintas y alarmantes (*Ibíd.*).

El 29 de octubre partieron dieciséis pescadores del pueblo El Amparo que se dirigían a pescar para luego hacer un sancocho, pasaron las horas y su familia al ver que no llegaban comenzaron a preocuparse, resulta que cuando el Comando llevó los cadáveres a San Cristóbal, los familiares reconocieron a los pescadores. De los dieciséis pescadores sobrevivieron dos, y fueron los que desmintieron el informe oficial, debido al peligro que corrían, la policía local y el pueblo entero los protegió ya que los miembros del Comando los querían apresar. Este acontecimiento fue el primero de muchos hechos, que han puesto en evidencia la violación de los derechos humanos en nuestro país (*Ibíd.*).

Durante el gobierno de Lusinchi se decidió limitar los gastos de las divisas para así mejorar y hacer más rentables las empresas nacionales. Hubo mejoras en los medios de transporte especialmente en el aéreo y marítimo y sobre todo con el

exterior, lo que hacía que el turismo se explotara mucho más, pues, mientras más fáciles sean los accesos a un país, hay más probabilidades de que éste sea visitado. En la Compañía Nacional de Teléfonos también hubo mejoras en su eficiencia, no solamente en el servicio que prestaban a todos los venezolanos, sino también en su rentabilidad para el Estado. Por último las industrias siderúrgicas y del aluminio han visto multiplicar sus producciones y sus ingresos (Conocer Venezuela, 1985).

En lo social, podríamos decir que el salario ha sido la estrategia perfecta de la movilidad social que por mucho tiempo tuvo la clase media y los demás sectores asalariados. El problema es que la crisis de los años ochenta, más la inflación que aumentaba cada año, hizo que el proceso de movilización social que se daba en Venezuela se haya detenido. Pues, hoy en día el único sector beneficiado es aquel que no dependa de un salario mensual (Economía Hoy, 1994).

La clase media sin duda alguna ha sido uno de los sectores más afectados, esta se ha acentuado con el efecto regresivo sobre el salario, producto de la inflación, y ha provocado una pronunciación en la “inmovilización social ascendente”, es decir, que la clase media se encontraba estancada y no había un surgimiento producto de la situación económica del país (*Ibíd*em).

El año 1989 es clave para entender el proceso de deterioro de la clase media y de otros grupos de menos ingresos, pues, el Gobierno decidió suspender los controles y subsidios que por mucho tiempo definieron la relación del gobierno con la sociedad, el sector oficial directamente eliminó los privilegios que habían beneficiado a los sectores sociales de menos ingresos y a la clase media en particular (*Ibíd*em).

Contexto histórico cultural:

En lo referente a la cultura, especialmente en el teatro, la Presidencia de la Republica crea la Compañía Nacional de Teatro, regida por Isaac Chocrón. Aparecen nuevos grupos como Grupo Actoral 80, Contrajuego, Teatro Estable de Barcelona, Taller experimental de Teatro, entre otros.

También se ganan nuevos espacios para el teatro como La Casa Sindical del Paraíso, donde funcionaba el Teatro Profesional de Venezuela; La Lotería de Caracas, en San Martín donde funciona Texto Teatro; Teatro del Patio de San Bernardino, donde funcionaba el CELCIT, y también se crea el Instituto Universitario de Teatro (IUDET).

Después de grandes dramaturgos como Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud, José Gabriel Núñez, emerge una nueva generación de creadores como por ejemplo Néstor Caballero, Romano Rodríguez, Mónica Montañez, Gustavo Ott, César Rojas, entre otros.

La manutención que brindaba el Estado para el sector del teatro venezolano cada vez se iba desvaneciendo mucho más, y la cultura en general se contraía. La Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro (AVEPROTE) dejo de existir, así como también El Nuevo Grupo para el año 1987, pero se creó en el año 1984 junto con la Compañía Nacional de Teatro (CNT) el Taller Nacional de Teatro (TNT), y dos años más tarde el Centro de Directores para el Nuevo Teatro (CDNT) (Herrera, 2011).

Se realiza el Festival Internacional de Teatro cada dos años, y se crea el premio de Teatro “Marco Antonio Ettedgui”. Para 1984 se realiza el Festival de Pirandello y para 1986 el I Festival de Directores para el Nuevo Teatro. Se crean las Compañías Regionales de Teatro, el Taller Nacional Juvenil de Venezuela, y muchos grupos pequeños que montaban sus obras con poco presupuesto. El gobierno de Lusinchi crea La Casa del Artista “Amador Bendayán” en donde se brinda todo tipo de apoyo a los artistas que lo necesitan.

Es cierto que durante la década de los ochenta el Estado venezolano brindó un gran apoyo económico a las artes escénicas nacionales, fueron casi veinte años de teatro subsidiario, y gracias a la reestructuración del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) el cual paso a ser Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), pues el Estado aportó muchos más ingresos económicos el cual alzaron los proyectos de gerencia teatral, las producciones independientes, fue de gran ayuda para los festivales nacionales e internacionales (*Ibídem*).

### **Gobierno de Carlos Andrés Pérez (1989-1993)**

Jaime Lusinchi (1984-1989) obtuvo de manera positiva la aprobación de gran parte del congreso Nacional y de la población venezolana para lograr la presidencia; sin embargo, se ve amenazado tras una fuerte crisis política, social y hasta moral que terminaría hundiendo las promesas ofrecidas de su gobierno, lo que traería como consecuencia un golpe para la economía venezolana y un problema latente para el próximo jefe de estado.

Para el año 1988, una vez que termina su mandato Lusinchi, lo precede el nuevo presidente a través de las elecciones, por vía democrática proclamado oficialmente en el año 1989 Presidente nuevamente de la República: Carlos Andrés Pérez, contando para estos comicios con 23 candidatos a la presidencia de la República, 34 grupos y partidos electorales a las asambleas legislativas de los Estados. Pérez gana el 4 diciembre con 3.879.024(52.91%), contra Eduardo Fernández 2.963.015(43.26%), produciendo en la masa de votantes un rechazo que se refleja con una abstención de 18.5%. Sin embargo Pérez tiene en sus manos la responsabilidad absoluta de asumir los desequilibrios protagonizados por el anterior gobierno, y tiene una ventaja a su favor, y es que gracias a su primera gestión (1974-1979), dejó huella por el hecho de ser constante en tratar de vencer la corrupción, el desempleo y la inflación, buscando además la igualdad entre el pueblo, acción que lo favoreció para ganarse el apoyo del pueblo nuevamente (Gran Enciclopedia de Venezuela, 1998).

La primera vez que Carlos Andrés Pérez gana Las elecciones como candidato de Acción Democrática, partido comandado por Rómulo Betancourt, obtuvo el apoyo de los grupos partidistas, pero luego que muere Betancourt en 1981, se presentaron diferencias entre los integrantes del partido, entonces Pérez decide dejar de formar parte de dichos grupos y enfrentar prácticamente solo un trabajo de campaña que lo haría entonces por segunda vez presidente. Tras haber transcurrido los diez años previstos por la constitución, luego de su primer período de mandato, comienza a ejercer como jefe de Estado, contando con el apoyo de la gran mayoría de los venezolanos, entre ellos grandes empresarios, y parte del sector público; sin

embargo esto no le aseguraría la tranquilidad para enfrentarse a la situación de crisis económica que transita el país bien delicada, gracias a la incapacidad de gestión del gobierno de Lusinchi(Enciclopedia Hispánica, 1990).

Durante el período de contienda interna presidencial fue notorio que las resistencias al nombramiento de Pérez estaban sumergidas a las más relevantes esferas gubernamentales, así como también el comité ejecutivo y el secretario general del partido; Manuel Peñalver, quien se encargó de desprestigiar dicha campaña para lograr la nominación. Pues bien sería entonces el sector sindical y juvenil quienes le dan su mayor respaldo a Pérez para que este oponente interno se quebrara y desistiera de la idea de sacarlo del juego. Usó Pérez la astucia de lograr acuerdos internacionales que reforzaran la actividad económica prevista para su futuro gobierno con la creación de colegios electorales que permitiesen escoger internamente a su mejor candidato, acción que le permitió asegurar la presidencia (Gran Enciclopedia de Venezuela, 1998).

Una vez que toma el mando Pérez viaja en diciembre para Arabia Saudita, Argelia y Kuwait con el fin de mantenerse informado sobre las estrategias de la OPEP, con respecto a todo el tema del petróleo. Luego de asistir a estos países se dirige a Estados Unidos a reunirse con George Bush para llegar a acuerdos y decisiones de pagos de la deuda externa. Se mantuvo siempre alerta para llevarle seguimiento a la crisis venezolana nombrando una comisión que se encargaría de la gestión de movilizaciones a través de la banca internacional (*Ibídem*).

Pérez mostraría en medio de la celebración del acto de posesión a la presidencia, en el complejo Teresa Carreño, su plan de gestión política acompañado por el gabinete presidencial que lo seguiría durante los cinco años de trayecto y delante de una numerosa cantidad de invitados, entre ellos: presidentes como Fidel Castro, Daniel Ortega, Óscar Arias, Felipe González, Jimmy Carter, y grandes organizaciones regionales (SELA, Grupo de los Ocho y el Pacto Andino), todos quedaron asombrados y convencidos de la intensión positiva de Pérez al mostrar la capacidad de llevar el país adelante, aun sabiendo la crisis que atravesaba (*Ibídem*).

Pérez aseguró contar con la estrategia de mantener relaciones con los países del tercer mundo, reforzar lazos que beneficiaran a los países de Latinoamérica con problemas comunes, ratificó su buena relación con los Estados Unidos ante la amenaza de la deuda externa, aseguró contactar con países que se encontraban en deuda con Venezuela por razones petroleras para afianzar la producción. Sin embargo la zozobra arrojaba a los venezolanos ante la crisis lo que representaba una fuerte amenaza para su proceso político que venía gestándose (*Ibídem*).

Más adelante se vio obligado a dirigirse al país con la intención de reforzar medidas económicas para afrontar la crisis, justificando que el gobierno de Lusinchi había hecho desastres con el dinero de la nación a razón de mantener a través de propagandas políticas su popularidad. El gobierno de Pérez se mantiene en tensión ya que las relaciones para con su partido van desvaneciéndose a causa de discrepancias internas, algunos consideraban que la razón del nombramiento de ministros que no estaban dentro del partido había debilitado su cuerpo presidencial y

no se estaba dando respuesta ante la crisis, lo que hizo que Pérez se aliara de cierta forma con los partidos opositores ya que eran ellos mayoría dentro del parlamento, y para que pudieran ser aprobadas las iniciativas y acabar con los problemas socioeconómicos que se le venían encima debía armar treguas en vez de trabas (*Ibídem*).

Ante todas estas dificultades que enfrenta el gobierno de Pérez, este decide anunciar medidas inmediatas: liberar la tasas de interés activas y pasivas hasta un tiempo fijado alrededor de 30%, eliminación de RECADI, liberación de precios excepto algunos de la cesta básica, aumento de la gasolina en un casi 100%, aumento de servicios públicos (agua, luz, teléfono), aumento de salario mínimo para la ciudad en bs. 4000 y para el campo bs. 2500, reducción del déficit fiscal, plan de consolidación en los barrios, eliminación de aranceles de importación, presentación de programa de becas alimentarias, creación de organización para consolidar los entes de salud, y reforzamiento del apoyo policial. Tras los siguientes anuncios al día siguiente el Banco Central de Venezuela anuncia sobre la liberación de las tasas de interés y las modalidades con las cuales se darían las cartas de crédito. También informaron que en unos meses se iban a comenzar a recibir los fondos de créditos con 1.500 millones de dólares, por otro lado se hizo el anuncio público del aumento de la gasolina bs. 2.75 la lata y bs.2.55 la media. Dos días después se anuncia sobre la visita de los encargados del Banco Mundial y de FMI a Caracas, y la permanencia de Leal, negociador de la deuda en Washington (*Ibídem*).

El 27 de febrero de 1989 se da una explosión social la cual es denominada “El Caracazo” a los días después de haber dado el discurso emitido por el Presidente Pérez, donde declaraba las medidas económicas. Comienza la revuelta en Caracas para luego extenderse a otras ciudades como Barquisimeto, Mérida, Maracay, Valencia, entre otras. Hay revuelta en las calles, los habitantes de los cerros comienzan a bajar sin miedo y con euforia, a medida que transcurrían las horas se unían más personas, crecía la manifestación, comienzan los saqueos y a través de los medios de comunicación manifiestan que los ciudadanos arman barricadas, queman cauchos, hay saqueos tanto en los almacenes de alimentos como en los de ropa, línea blanca, autos, etc. Toda esta manifestación la lideraban las clases más desfavorecidas que tras estar viviendo momentos de zozobra por los altos costos de los alimentos y servicios se sienten desesperados; los policías también deciden tomar las calles en acto de rebeldía ya que llevaban tiempo sin cobrar su sueldo, también se unió gran parte de la sociedad que representaba la clase media. Al mismo tiempo se colaron en medio del desorden bandos políticos de la ultraizquierda para aprovechar la revuelta y sacar provecho para unas futuras elecciones (*Ibídem*).

Luego para el 3 de diciembre del año 1989 se eligieron popularmente gobernadores, alcaldes y concejales que duraría su gestión tres años según la reforma, pero los resultados no favorecen al gobierno de Carlos Andrés Pérez, ya que fue notorio el voto-castigo y el repudio a su mandato. Esto debilita cada vez más su gestión. Además de eso el gobierno informa que la economía se había debilitado en 8.1%, en el sector productivo la contratación estaba en el límite del 30% y el sector de la

manufactura al 12.4 %. La inflación le ganaba ventaja al mandatario siendo la más alta registrada en la historia moderna de Venezuela con un 80% trayendo como consecuencia un alto índice de pobreza y la clase media se ve bastante afectada y a pesar que durante los tres años ya transcurridos se contó con el apoyo del Fondo Financiero Internacional y del Banco Central de Venezuela ya era insostenible la caída económica (*Ibídem*).

Para el año 1991 se da la privatización del petróleo que paso a 20 \$ por barril, la economía respira un poco con el crecimiento de 9.2% y gracias al alza de la venta del petróleo, los ingresos mejoran y algunos economistas opinan que en comparación con los años anteriores se muestra positivamente apostando a la estabilidad económica del país. Sin embargo ya para el año 1992 se mostraban algunas mejoras que favorecían la calidad de vida del pueblo, la tasa de desempleo bajo de 10% a 8%, sin embargo ellos asumían que esto no era una cifra que los ayudara sino todo lo contrario los tres años ya transcurridos demostraban que la gestión de gobierno se hacía cada vez más débil (*Ibídem*).

Se creaba cada vez más zozobra en la ciudadanía ya no había pronunciamiento ante los medios de comunicación por parte del Presidente ni nadie de su gabinete. Al finalizar la tarde de ese día deciden llamar a la Fuerza Armada Nacional para que tome el control absoluto de la situación y en efecto fue de manera brusca, algo violenta, y es entonces el mecanismo con el cual deciden calmar la situación, cosa que no se les hizo fácil pero lograron disipar los disturbios dejando lamentablemente más de doscientos muertos y daños materiales irreparables. Ya para 28 de febrero el

Presidente del Estado decide suspender las garantías y vuelven a restablecerse casi once días después. Más sin embargo y luego de contar con el apoyo de las Fuerzas Armadas Pérez mantiene en pie el polémico “toque de queda” trayendo como consecuencia el encierro de los venezolanos en sus casas. Esto trae como consecuencia la pérdida de popularidad para su gobierno y el reajuste de las medidas económicas tomadas anteriormente, pero ya para el 7 de marzo de ese mismo año se decreta la liberación de los precios y el paquete económico continuó en pie hasta 1992 cosa que mantuvo en descontento permanente a la ciudadanía (*Ibídem*).

El 4 de febrero de 1992 se produce en Venezuela un levantamiento militar, protagonizado por oficiales del ejército (tenientes-coronel, capitanes, mayores, tenientes) todos estos reunidos en una agrupación que lleva por nombre COMACATE, originado por las tropas de Maracay, Valencia y Maracaibo, todos levantados con el propósito claro de llevar a Pérez preso. Se presentan a media noche en la Casona, lugar donde residía el Presidente, más sin embargo no lo encontraron allí ya que un alto funcionario le aviso a Pérez de lo que iba a suceder y éste luego de llegar de su viaje sale de inmediato a Miraflores. Al parecer Pérez no escaparía de ellos porque una vez que se dan cuenta que no están se dirigen a Miraflores pero ya este había partido a un hotel para refugiarse y desde allí a través de una planta televisiva se dirige al país en la madrugada para informar al país de lo que sucedía, al mismo tiempo el comandante Hugo Chávez Frías y su aliado Teniente Coronel Arias Cárdenas, junto con tropas fuertemente armadas toman el mando absoluto de gran parte del territorio nacional, se dirigen al país por los medios

televisivos pidiendo a sus compañeros de la guardia que aún estaban en apoyo con Pérez entregar las armas para impedir un fuerte derramamiento de sangre. Poco tiempo después como a horas del medio día del mismo 4 de febrero y con la intervención de un obispo se rinden todas estas fuerzas insurreccionales comandadas por el fallecido ya presidente Hugo Chávez Frías (*Ibíd*em).

Después del 4 de febrero, del fallido golpe al presidente Carlos Andrés Pérez abrió la posibilidad de un debate conformado con personalidades expertas en materia pertinentes a lo político social y económico que permitiesen la mejora ante la crisis venezolana a través de las recomendaciones pidieron al mandatario una reforma constitucional que permitiese mejorar las estabilidad de la nación, disipando los actos de corrupción, suspender el aumento de la gasolina, estabilizar los precios de la cesta básica y del sector salud y pidieron emplear medidas que favorecieran a los microempresarios (*Ibíd*em).

El 27 de noviembre de 1992 se forma una conspiración contando con altos mandos militares desde las bases aéreas ubicadas en Maracay; donde salen aviones a Caracas y al llegar bombardearon el Palacio Presidencial, el Congreso y algunas de las sedes de la policía política (DISIP), ratificando que tanto civiles como armados ya estaban en un índice de descontento del 70% que no quería ya que Pérez siguiera ocupando la presidencia. Hubo de igual manera revuelta en las calles, se produjo, en también una masacre en la llamada cárcel del retén de Catia en Caracas. Este golpe sucedió unos días antes de las elecciones de gobernadores y alcaldes (Enciclopedia Océano de Venezuela, s/f).

Para el año 1993 Pérez se ve acorralado tras amenazas que apuntan a actos de malversación de fondos, y utilización de fondos de la banca pública que supera los límites imaginados, es pues el presidente llevado a juicio el cual resulta negativo para él porqué logra demostrarse que tomo dinero del Estado para fines de corrupción lo que hace que para mayo de 1993 comience un periodo inédito en la historia de Venezuela protagonizado por dos presidentes de emergencia, Octavio Lepage, quien fuese presidente del congreso Nacional y Ramón J. Velásquez designado por el Congreso para terminar el periodo presidencial el cual obtiene la victoria Rafael Caldera en diciembre de 1993 (*Ibídem*).

Contexto histórico cultural:

Hay que tomar en cuenta que debido a la crisis que atraviesa consecutivamente el segundo periodo de mandato del presidente Pérez la inversión en la cultura no se da abasto para cubrir la permanencia de los grupos teatrales, lo que los obliga a prácticamente trabajar con las uñas, sin recibir ningún tipo de incentivo económico más que el servicio desde sus vocaciones.

Durante el mandato de Pérez se crea el Festival de Monólogos y el Festival de Teatro Estudiantil. Para los que buscaban estudiar artes escénicas, se les brindaba la posibilidad a través de escuelas viejas, pero que se mantienen vigentes, como: Juana Sujo, Escuela Nacional de Artes escénicas Cesar Rengifo, el Taller Nacional de Teatro del grupo Rajatabla, el Programa de Formación Actoral de la Compañía Nacional de Teatro y El Laboratorio Teatral Ana Julia Rojas al mando de Horacio Peterson, y por último el Taller del Actor, entre otros.

### 1.3.-Marco Metodológico

Al proponernos el análisis de *El Regreso (1991)* y *La Trampa (1996)* de César Rojas y ver el referente histórico, social y político en cada una de ellas, es necesario considerar cuál será el carácter de nuestra investigación. Este proyecto de grado implica considerar los parámetros y los procedimientos de la investigación documental y la investigación de campo, de acuerdo con lo que establece Miriam Balestrini (2002) en su libro *Cómo se elabora un proyecto de investigación* y por Maritza Barrios (2010) en el *Manual de trabajos de grado y especializaciones, maestrías y tesis doctorales*. Cabe destacar, que el autor de las obras que analizaremos, César Rojas, está vivo lo cual nos será de mucha ayuda para este proyecto de investigación, ya que le realizaremos varias entrevistas para recopilar información sobre su vida y sus obras. Una vez que se analicen a fondo las dos obras de César Rojas con las cuales se trabajará, y estudiemos su contexto histórico, social y político, análisis de personajes, características del autor, etcétera, también se recopilarán y revisarán documentos históricos, sociales y políticos de Venezuela que se vean plasmados en las obras.

Finalmente, una vez ya cumplidas todas las fases de recopilación y análisis anteriores, nos proponemos elaborar una propuesta conceptual basándonos en la *Teoría de los Motivos y Estrategias*, que sirva como aporte a investigaciones teóricas y metodologías de autores del siglo XX, que se encuentran en las sombras debido a los pocos proyectos de investigación que se han realizado sobre ellos. Para analizar las obras *El Regreso (1991)* y *La Trampa (1996)* utilizaremos la metodología llamada:

*Teoría de los Motivos<sup>1</sup> y Estrategias*, éstas teorías dramáticas han sido creadas por Ángel Berenguer, catedrático de la Universidad de Alcalá (España). La podríamos resumir de esta forma: la tensión que se produce entre el YO y el ENTORNO generará en el dramaturgo unas reacciones<sup>2</sup> la cuales serán su respuesta ante las agresiones del ENTORNO. Además de reaccionar el autor adoptará o asumirá actitudes<sup>3</sup> que le servirán para diseñar estrategias con las cuales poder contrarrestar y responder a dichas agresiones.

Este binomio YO/ENTORNO nos permitirá lograr establecer cuáles son los distintos motivos que podrían haber impulsado al dramaturgo César Rojas para expresar las agresiones que recibe de su ENTORNO y cuáles serían las estrategias artísticas adoptadas por él para escribir sus obras. La explicación de esta teoría se podría realizar, como lo afirma su propio creador:

En dos direcciones opuestas en función del interés de observación: del ENTORNO al YO (producción de la obra) o del YO al ENTORNO (crítica de la obra). En el primer caso el YO genera una obra partiendo del ENTORNO que se configura como el plano conceptual donde la transformación es constante. Esta inestabilidad creará en el YO una tensión a la que reaccionará significativamente a través de las estrategias. Su reacción a la tensión se concreta en una reacción de motivos específicos que deben ser el objeto último de un estudio crítico. El conjunto de estrategias que adopta el YO individual, en esta búsqueda de la autenticidad, quedan supeditadas a los sistemas de reacciones que el YO transindividual, a través de diferentes visiones del mundo, ofrece al artista y que constituirán los lenguajes de Arte. La producción final de la obra se ejecutará en el plano imaginario (Berenguer, 2007:16).

---

<sup>1</sup>“Conjunto de factores históricos, estructuras sociales y actuaciones individuales (mediación histórica y psicosocial) que se constituyen como la génesis de la agresión del ENTORNO con el YO” (Berenguer, 2007: p. 24).

<sup>2</sup> “Respuesta formal en el plano imaginario que concreta el conjunto de motivos, base de la conciencia Transindividual del autor” (*Ibidem*).

<sup>3</sup> “Formalización estética del sujeto individual del autor en el marco de un lenguaje imaginario” (*Ibidem*).

A través de la *Teoría de los motivos* podríamos intentar establecer la génesis de las dos obras que nos hemos propuesto analizar y para lograr concretar cuáles podrían ser los motivos y estrategias presentes en ellas recurriremos a las *mediaciones*: mediación histórica, psicosocial y estética.

Se aplicará para explicar el socio-génesis de las piezas teatrales un esquema de análisis en donde se valoran los siguientes aspectos:

1. Biografía del autor. En este apartado se investigará acerca de los acontecimientos políticos y sociales que de alguna forma han podido influenciar o afectar las distintas etapas del autor.
2. Objetivos del autor: Objetivos sociales y políticos
3. Obra-datos: Fechas de escritura, publicación. Fechas de estreno.
4. Estructura formal: Sinopsis de la obra, personajes, espacio, tiempo.
5. Estructura ideológica o profunda: Analizar e identificar los aspectos de la realidad que son tratados en la obra. En este apartado se estudiará la génesis de las cuestiones planteadas por el autor.

El Marco Metodológico estará referido por algunas definiciones de Ángel Berenguer que serán pieza clave para la elaboración de nuestro proyecto de grado, como lo son:

**Motivos:** Conjunto de factores históricos, estructuras sociales y actuaciones individuales (mediaciones históricas y psicosocial) que se construyen como la génesis de la agresión del Entorno sobre el Yo (*Ibídem*).

**Mediaciones:** Las mediaciones concretan los distintos campos en que se estructuran los motivos. Plantean los hechos, ideas y experiencias que afectan al individuo y generan su inserción en un determinado grupo humano de modo permanente, o temporal, en el caso de personas cuya orientación ideológica cambia radicalmente en distintos períodos de su vida (mediaciones históricas y psicosocial). También sirve para establecer los mecanismos que explican las distintas reacciones (lenguajes artísticos) de los creadores al conjunto de motivos en el plano de la creación (mediación estética) (*Ibídem*).

- **Mediación Histórica:** Marco temporal en el que los individuos residen determinadas influencias que los reúnen en grupos de consciencia activa, la cual condiciona a su vez su intervención en los procesos históricos de los distintos períodos (*Ibídem*).
- **Mediación Psicosocial:** Respuesta consensuada de los diferentes grupos o sectores sociales a este proceso, y su valoración del desarrollo individual, enmarcado en el entorno variable y complejo de la contemporaneidad que desarrolla factores históricos cuya enunciación y práctica transforma la cotidianidad (*Ibídem*).
- **Mediación Estética:** Origen y estructura de los conceptos y de las técnicas aplicadas por los creadores en sus obras y el modo en que un estilo o una actitud artística se corresponden con una mentalidad en un momento histórico preciso. Se materializa en un lenguaje artístico colectivo (reacción) y una práctica individual (actitud) (*Ibídem*).

1. **Reacción:** respuesta formal en el plano imaginario que concreta el conjunto de motivos, base de la conciencia Transindividual del autor.
2. **Actitud:** formación estética del sujeto individual del autor en el marco de un lenguaje imaginario.

**Mediación Estética:** Comprende los elementos relacionados con la creación por los artistas de una realidad imaginaria. Se sirve de lenguajes o estilos artísticos que constituyen, precisamente, otras tantas respuestas a las anteriores mediaciones (*Ibídem.*).

Se haya determinada, también, en el plano expresivo:

- Por el tiempo histórico que se lleva a cabo.
- Por la entidad del individuo creador en relación con una sociedad determinada.

## CAPITULO II

### CÉSAR ROJAS UN DRAMATURGO VENEZOLANO

#### 2.1.-Biografía de César Rojas

Cesar Eduardo Rojas Márquez, nace en Venezuela el 3 de junio de 1961 en la Candelaria-Caracas, tiene 54 años, es Dramaturgo, Director, Docente, Gerente teatral, Licenciado en Artes graduado en la Universidad Central de Venezuela en el año 2000, Técnico en electrónica egresado de la Técnica de San Martín (Caracas) y realizó un diplomado en Lengua y Civilización Francesa en Fac. Des Lettres de Nantes Cedes. Es el mayor de sus cinco hermanos. Su padre fue auditor de bancos y murió de cáncer cerebral en el año 2002. Su madre es ama de casa y actualmente vive con él. Su familia Rojas siempre ha sido muy conservadora y estricta, mientras que la familia por parte de su madre ha sido más liberal. Es hermano de Solange Rojas, escultora venezolana. Su familia siempre ha tenido una fuerte tendencia artística, y varios de sus primos también son artistas en distintas disciplinas de las artes.

Vivió en San Martín- Caracas de niño en la calle de Angelitos a Jesús y pasaba mucho tiempo en casa de sus abuelos quienes vivían en Peniche muy cerca de su casa. Tuvo una relación muy bonita con su abuela y fue su nieto consentido. Rojas cuenta que luego de la construcción de “La Nueva Caracas”, la casa de sus abuelos pasó a quedar un poco excluida y oculta por las Torres del Silencio, como si formara parte de un pasado, como si se hubiesen quedado detrás de la historia. Este hecho

inspiró al autor a escribir más adelante una obra llamada *Menguada la hora*, que también se basa fuertemente en el cuento homérico de Rómulo Gallegos:

Rojas no está de acuerdo con aquellos que opinan que la obra es una adaptación del cuento, él afirma que lo que rescata de *Menguada la hora*, es el sentimiento de soledad que embarga a las dos mujeres que se debaten por el cariño de su hijo y nos cuenta que, a partir de este motivo, recrea la historia de sus tías que vivían enclaustradas en el pueblo de Peniche, en el Silencio (Ontiveros, 2010: 47).

En 1967 cuando tenía seis años se muda a la parroquia de Caricuao, una parte de su familia era de Caracas y la otra del Táchira, es importante resaltar que muchas de sus obras reflejan la vida de sus parientes que vivían en el interior del país, así como también hace muchas alusiones al pueblo de Peniche. Rojas cuenta una anécdota, del año 1967 cuando sucedió el terremoto:

Desde muy pequeño sufría de miopía, fui un niño muy ido, con cualquier cosa me distraía, era muy tranquilo y pacífico hasta que llegue al bachillerato (ríe). El día de la tragedia del 67 me encontraba en la calle haciéndole un mandado a mi madre, estaba comprando pan, cuando de repente me doy cuenta que estaba en una situación un poco turbia que yo no entendía, la gente estaba desesperada, gritaban y corrían de un lado a otro, al darme cuenta de lo que estaba sucediendo mi reacción fue muy normal, como si nada estuviese pasando, solo esperé muy tranquilo en las escaleras de donde vivía a que mis padres me bajarán a buscar. Lo que pasa es que nunca le tenido miedo a nada (Comunicación personal de Cesa Rojas. Mayo, 2014).

Estudio primaria en el “Grupo Escolar Caricuao”, desde niño fue un excelente alumno y siempre le gusto escribir, hacia pequeñas piezas para presentarlas en el colegio, y también le gustaba participar en donde se hacía teatro popular. Hizo teatro con Carmelo Castro y también con Lili Álvarez Sierra.

Rojas formó parte de la Compañía Nacional de Teatro (CNT), primero ingresó al programa de formación, invitación que le hizo Isaac Chocrón y no pudo rechazar;

mientras estuvo allí pudo actuar para diferentes obras como: *Sainetes Venezolanos*, *Una Viuda para cuatro*, *Te juro Juana que te tengo ganas* y *El Avaro*. Luego se dio cuenta que le interesaba mucho más estar cerca del director en su proceso de gestación de puesta en escena, es decir en la producción del espectáculo, por esta razón decide hablar con Isaac Chocrón para pedirle que lo sacaran de su programa de formación y lo colocaran como Regidor de la Compañía Nacional de Teatro, con este nuevo cargo se logró el estreno de *La Barca de la Gloria*, dirigida por Ugo Márquez, *Los Negros Las Prefieren Negra* y el remontaje de *El Avaro*, bajo la dirección de Armando Gota; el remontaje de *Sainetes Venezolanos* de José Simón Escalona; *El Burgués Gentilhombre* de Molière, dirigido por José Ignacio Cabrujas. De España llegó Miguel Narros a dirigir el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla; Gilberto Pinto quien dirigió *Yo también soy candidato* y Joaquín Riviera que dirigió *A Bailar Con Billo*. Finalmente llegó *Fuenteovejuna*, dirigido por Carlos Giménez, fue la primera co-producción de la Compañía Nacional de Teatro y Rajatabla.

Durante su etapa en el CNT llegó a realizar giras nacionales (Maracay, Valencia, Barquisimeto, Maracaibo, Guanare, Mérida, Barcelona), e internacionales (Ciudad de México, Monterrey, Aruba, Curazao, Cagliari, Roma, y Spoleto).

En el año 1982 se inició en el Taller de Nuevos Actores Teja, y en el grupo Talía, donde estuvo hasta el año 1984, también perteneció al grupo Ixo en 1983 donde se mantuvo hasta 1986. Perteneció al Centro de Directores para el Nuevo Teatro, (CDNT), formó parte de la primera producción independiente apoyada por Carlos Giménez, la obra fue *Para recordarnos*, montada por el grupo Ixo en la sala Rajatabla. En el segundo festival de directores en 1987, Rojas presentó su pieza *Los*

*Alfareros* y *Malraux miscelánea*. Escribió durante su período en el CDNT las siguientes obras: *El Regreso* (1991), *Los Alfareros* (1989), *Las puntas del Triángulo* (1987), y gracias a esto sus obras comienzan a ser reconocidas internacionalmente, se estrenaron en New York, Miami, Buenos Aires, Costa Rica, Australia, Colombia y en otras partes del mundo.

En el año 1989 Rojas pasa a ser directivo y director de la planta del CDNT, cargo que mantiene hasta 1996, allí se encarga de adquirir un espacio adecuado para la fundación, el cual fue la Sala María Teresa Castillo, una vez ocupado este espacio dirige a más de 200 creadores e implementa un curso para los compañeros del CDNT-TNJV- ASSITEJ (Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud), con un material nuevo, capacitado y dispuesto para enriquecer su formación teatral.

Rojas comenta que su obra *Confesiones de la oscuridad*, es de gran importancia para él, habla de su pasado y con ella ha descubierto cosas de él que lo han hecho crecer, y ha hecho que sus personajes maduren. Toda su vida ha tenido una relación fuerte con el teatro, es el medio más perfecto que encuentra para decir cosas que de otra manera no puede.

En el año 1995 decide partir a Margarita impulsado por la tristeza que le había ocasionado el desalojo y cierre de la Sala María Teresa Castillo en Caracas, trayendo como consecuencia la disolución del CDNT. Rojas queda sumamente afectado y decide aislarse por un tiempo del teatro, más sin embargo, fue algo difícil de cumplir ya que para el año 1996 llega al Teatro Santa Lucia, en La Asunción- Estado Nueva Esparta, donde ejerce el cargo de dramaturgo, docente y director de

este espacio. Durante su estadía en el Teatro de Santa Lucía hay un notorio crecimiento del elenco y gracias a esto obtienen premios en materia de dramaturgia e investigación. En el Festival Nor-Sur-Oriental en honor a José Ignacio Cabrujas, en el Teatro Simón Bolívar de Juan Griego ganan premios como mejor compañía, diseño de vestuario, escenografía y dirección.

Para el año 2000 pasa a ser el presidente del Galpón de San Fidel, ubicado en Sarría-Caracas. Este lugar se convirtió en un centro de reunión para la práctica y realización de muestras teatrales. Rojas cumple su función como director y dramaturgo de este Laboratorio teatral, creando un espacio para el desarrollo de las artes escénicas, logrando así el estreno de las siguientes piezas, que posteriormente se presentaron en distintas salas y lugares del país: *Las Puntas del Triángulo*, *El Mercader de Venecia*, *Goya*, *La Calienta Cama*, *La Hora Menguada* y *El Regreso*.

Nunca se casó pero sí vivió en concubinato durante varios años con Norma, madre de sus dos hijas. Nathaly hija mayor de César Rojas murió en un accidente de tránsito en el año 2012, hecho que lo afectó mucho como padre; Daphne es su hija menor, con la cual mantiene una buena relación, y le ha dado un maravilloso regalo que es su nieto. La madre de sus hijas muere de cáncer en el año 2014.

En febrero del 2013 asumió el cargo como gerente teatral en el CELARG hasta marzo del 2014. En julio de ese mismo año comenzó a trabajar en La Villa del Cine en la unidad de capacitación cinematográfica, y actualmente ocupa el cargo de Coordinador General de proyectos estratégicos.

Algunos de los premios que obtuvo fueron los siguientes:

- 1984, gana el Premio de Teatro Breve César Rengifo con la obra *Espejo de Exánimes*.
- 1985, es nominado al Premio Casa del Artista con la obra *Como en las películas de Hollywood*.
- 1991, nominado al premio Marco Antonio Etedgui con *El Regreso* y al mismo tiempo mención de honor. En ese mismo año y con la misma obra, gana el Premio Antonio Benchimol
- 1992, gana el Premio Municipal de Teatro con *El Regreso*.
- 1996, Premio Nor-Sur-Oriental en honor a José Ignacio Cabrujas, en el Teatro Simón Bolívar de Juan Griego, con *La Trampa* y también gana como mejor dramaturgia y dirección.
- 1998, recibe el primer Premio de Teatro Adolescente de Venezuela, con la pieza *Con los pantalones al revés*. En ese mismo año ganó la mención de honor con la obra *Dónde está enterrado Colón*.
- 2002, gana el Premio de Teatro de Calle, con una versión de la obra *El Mercader Venecia*.
- 2004, Mejor Texto Festival Interclubes con la obra, *Como En Las Películas de Hollywood*.
- 2004, Premio Nacional de Dramaturgia para la Adolescencia con *Los Pantalones Al Revés*.
- Premio Municipal de Teatro al mejor espectáculo de Calle con *El Mercader de Venecia*.

- Mención de Honor del Primer Concurso de Dramaturgia para adolescentes con la obra *¿Dónde está enterrado Colón?*
- Reconocimientos por su labor hacia la comunidad de Sarría.

También ha escritos obras como: *Espejo de exámenes* (1982), *Para recordarnos* (1986), *El David roto* (1987), *Malheureuse miscelánea* (1987), *Las Puntas del triángulo* (1989), *El Regreso* (1991), *Menguada la hora* (1992), *El Dictador o la furia de las Langostas* (1993), *Como en las películas de Hollywood* (1994), *La trampa* (1994), *Desde la Luna de Fausto* (1996), *Vampiros como de Broadway* (1997), *De por qué Ana rosa colmenares casi mato a Greta Pitre* (1997), *Malos sentimientos* (1998), *¿Dónde está enterrado colon?* (1998), *Como jamón serrano* (1999), *La Calienta cama* (1999), *A Daphne se la trago la televisión* (1999), *Con los pantalones al revés* (2000), *Víctimas y victimarios* (2001), *Divino, Lívido, Carnal y Mortal* (2002), *Goya* (2003), *Un amor como de Walt Disney* (2003), *Nacido no persona* (2004), *El fantasma del comercial* (2004), *Definiciones de perra* (2005), *Novia antañona* (2005), *El mercader de Venecia*(versionada) (2005), *¡Los Munsters llegaron ya!* (2006), *Hier encore o el tren de Georgia* (2007), *El Costo de la calentura* (2009), *La Fierecilla domada*(versionada) (2009), *Doce años sin Gloria o El destino del bocón* (2009), *María la de Manzanillo* (2009), *Lujuria nocturna* (2010), *La Disculpa* (2010), *La Única herencia* (2010), *Aun ayer o El tren de Georgia* (2011), *Vencer desde la oscuridad* (2011), *Lo que perdimos en Pipe* (2013), *Estrictamente personal* (2013).

## 2.2.-El teatro venezolano de los 80's y 90's

### 2.2.1 Teatro de los ochenta:

La escena teatral venezolana de los años setenta y ochenta sufrió una serie de sucesos que marcaron hondamente el rumbo de los teatristas del país, algunos de ellos fueron: el sistema político bipartidista que se estaba manejando en Venezuela, la falta de democracia para hablar o criticar los cambios sociales, la marginalización social, el desvanecimiento de la identidad nacional ante los modelos transculturizadores, entre otros (Herrera, 2011). Es necesario hacer mención a ciertos aspectos de los años setenta para poder comprender y entender el teatro de los ochenta, es como un hilo de sucesos el cual no puedes cortar.

Es cierto que el Estado venezolano brindó un gran apoyo económico a las artes escénicas nacionales, fueron casi veinte años de teatro subsidiario, y gracias a la reestructuración del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) el cual paso a ser Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), pues el Estado aportó muchos más ingresos económicos el cual alzaron los proyectos de gerencia teatral, las producciones independientes, fue de gran ayuda para los festivales nacionales e internacionales, se crearon nuevas escuelas de formación como por ejemplo en 1981 la Escuela Nacional de Teatro César Rengifo y luego la Compañía Nacional de Teatro en 1984, algo de suma importancia fue que esta ayuda sirvió “para conformar la posibilidad de ver al teatrista no como un creador *amateur* sino como un “profesional” que podía vivir de su oficio” (*Ibídem*).

El teatro de los setenta se caracterizó por poseer grupos teatrales muy estables que giraban en torno a un director, el cual se encargaba de todo el proceso creativo y algunas veces permitía que los miembros participaran y fuese una creación colectiva (*Ibídem*), ejemplo de esto tenemos al Grupo Rajatabla con su director Carlos Giménez y El Nuevo Grupo con sus tres directivos: Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud, durante esta década este grupo tuvo alternativas variadas y ricas en la puesta en escena gracias a los directores invitados UgoUlive, Armando Gota y Antonio Constante:

Los dramaturgos de los setenta irrumpieron en una cultura en la que habían sido marginales, para proponer una nueva escritura que superó esquemas y modelos tradicionales. En los textos hubo un nuevo sentido de la teatralidad, que exigió nueva creatividad a la puesta en escena venezolana. Fue una dramaturgia muy personal en lo que tuvo de autor-revelación autoral, de testimonio del escepticismo ideológico surgido en 1968 y de nueva visión de los comportamientos nacionales. Los dramaturgos trabajaron el lenguaje en forma más espontánea; es decir, sin preocupaciones ideológicas previas, lo que les permitió crear nuevas relaciones y nuevos personajes. (Azparren, 1997:183)

Se formaron varios grupos independientes que buscaban ser otra alternativa teatral paralela, pero no tuvieron un gran auge, entre esos grupos tenemos a Autoteatro, Grupo Cobre, Taller Experimental de Teatro (TET)<sup>4</sup>, Grupo la Barraca. Durante esta década también se construyó la Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro (AVEPROTE).

Ya para la década de los ochenta el teatro venezolano buscaba dar un nuevo giro, trataba de dejar a un lado esa “estructura pragmática” que se manejaba en los años

---

<sup>4</sup> De estos grupos el Taller Experimental de teatro fue el grupo que tuvo más auge, al pasar de los años ha venido marcando la historia con su trayectoria y hoy en día es un grupo bastante sólido, que sigue haciendo buen teatro para el país.

setenta, para así poderle dar también importancia a esos grupos independientes y/o privados que se estaban formando y que también eran profesionales como por ejemplo: Grupo Theja, Actoral 80, Teatro Estable de Barcelona, Contrajuego, Altosf, Sociedad Dramática de Maracaibo, Centro Cultural Prisma, entre otros. Pero “(...) lamentablemente, la sistematización de la estructura teatral aún estaba signada por exclusivismos institucionales y de feroces ansias por monopolizar o centralizar la acción teatral, más aún si ésta era subsidiaria de las líneas políticas del Estado” (Herrera, 2011:24).

La manutención que brindaba el Estado para el sector del teatro venezolano cada vez se iba desvaneciendo mucho más, y la cultura en general se contraía. La Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro (AVEPROTE) dejó de existir, así como también El Nuevo Grupo para el año 1987, pero se creó en el año 1984 la Compañía Nacional de Teatro (CNT) y el Taller Nacional de Teatro (TNT), dos años más tarde el Centro de Directores para el Nuevo Teatro (CDNT). AVEPROTE tenía como objetivo principal:

(...) el establecimiento de lo que vendría a denominarse “Convenio CONAC-AVEPROTE Fondo Nacional de Teatro”, según el cual el Estado delegaría en la Asociación la responsabilidad de administrar los subsidios; su espíritu fue el de racionalizar la distribución de los recursos, en cuanto era de suponerse que la asociación gremial tendría un conocimiento más exacto de las necesidades del sector. Logrado el Convenio, se convirtió AVEPROTE en la Gran Dispensadora de los beneficios, y con ello su poder se hizo consistente, y su status, elevado: jamás la prensa nacional dio tanto espacio a la Asociación como en esa época. Sin embargo, al ocurrir un cambio de mando el sector cultural (durante la administración de Lusinchi), la nueva autoridad no consideró válida las razones que justificaban el Convenio y asumió directamente la administración de los subsidios (...)” (Monasterio, 1990:136).

Carlos Giménez fue un hombre importante para el teatro venezolano y sobre todo para la década de los setenta, ochenta y noventa; tuvo gran renombre, en principio

por el grupo el cual lideraba: Rajatabla, y posteriormente por muchos proyectos el cual lideró. Fue el precursor del TNT y el CDNT, esto gracias al auspicio que le brindaba la Organización Nacional de Turismo Estudiantil y Juvenil (ONTEJ) y la Gobernación del Distrito Federal. Hacia 1990 comenzó a regir el Teatro Nacional Juvenil de Venezuela (TNJV), fue miembro del Consejo Asesor del Teatro Infantil Nacional (TIN), y de la directiva del Teatro Nacional de Repertorio de Venezuela, todo esto fue financiado por el Consejo Nacional de la Cultura:

Los proyectos del TNT y del CDNT postularon la creación, la investigación y la difusión, con especial valoración a la puesta en escena (...). El TNT y el CDNT surgían con el explícito propósito de formar una nueva generación teatral y, por supuesto, promover nuevas formas de hacer teatro. Desde sus inicios contaron con el apoyo de Rajatabla, el grupo de Carlos Giménez, cuyos integrantes tuvieron a su cargo el programa docente. (Azparren, 1997:193).

El objetivo principal de Carlos Giménez cuando crea el CDNT, era establecer un centro de experimentación teatral donde el personal de teatro tuviese un lugar para expresarse y desarrollar sus propuestas estéticas:

En 1986, y luego de haberse credo el Taller Nacional de Teatro (TNT), se realizó el Primer Festival de directores para el nuevo teatro. Auspiciado personalmente por Carlos Giménez (...) se presentaron obras con adaptaciones de textos de Borges, Valle Inclán, Alberti, Arrabal, Gambaro y Pirandello presentados en la escena nacional por un nuevo grupo de dramaturgos que se habían estado preparando bajo la egida personal de Giménez (...). (Chesney, 2007:172-173).

En este centro participaron grandes autores, directores, actores, investigadores, gerentes y técnicos entre ellos podemos mencionar a Wilfrido Marval, Rubén Darío Gil, Marcos Purroy, César Sierra, Carmen Rondón, César Rojas, Karel Mena, Pablo García Gámez, Daniel Uribe, Costa Palamides, Carlos Herrera, Mercedes Barrios, Indira Páez, Héctor Moreno, Antonio Deli, Beatriz Vázquez, UgoUlive, Elba Escobar,

José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud, entre otros. (Ontiveros, 2010, p.32). Para el año 1987 organizaron el Festival de Goldoni, posteriormente, y en ese mismo año se realizó el Festival de Monólogos; luego para 1989, se realiza el segundo Festival de Directores para el Nuevo Teatro el cual tuvo éxito y las obras se presentaron tanto en salas experimentales como convencionales. A partir de este momento el CDNT se institucionaliza y pasa a ser una Fundación, adquiriendo así un carácter jurídico, y su junta directiva queda conformada de la siguiente forma: “Presidente: Pilar Romero, Vicepresidente: Herman Lejter, Director Ejecutivo: Marcos Purroy, Director Gerente: Daniel Uribe, Director de Producción: César Rojas y Director de Estudios: Rubén Darío Gil” (*Ibídem*).

Como bien se mencionó anteriormente, el teatro de los ochenta trataba de reorientarse y uno de los “cambios positivos” fue “la penetración social del teatro”, se buscó llevar el teatro a esos sectores marginales, y es así como nace el proyecto: Teatro Penitenciario, de la mano de Agustina Martín y patrocinado por la Compañía Anónima Nacional Teléfonos de Venezuela (CANTV) y por el Ministerio de Relaciones Interiores y de Justicia (Monasterios, 1990, p.127). El primer Festival Penitenciario nace en 1980 y el último se ejecutó en 1985, muchos directores participaron como: Félix Jaramillo, Lourdes Almeida, Profesor Miguel Vargas, Leopoldo Ayala, Franklin Pietro, Eduardo RegnaultOrdosgoitti, entre otros. Algunas de las obras presentadas fueron: *Para acabar de una vez con el juicio de Dios*, *La tragedia de un Campesino*, *La Libertad ha muerto*, *Historia para ser contada*, *Esquina del medio*, *El daño que hace el cigarro*, *La fuga de Miranda*, *La Muerte del libertador*, *Soñé con Manuela Sáenz*, *El Loco*, *Esa espiga sembrada en Carabobo*, *Bolívar*

*visión y dinamismo, Santificación de Don Quijote, El Hombre de la rata*, entre otras, muchas de estas obras también fueron de trabajo colectivo, tanto en su escritura como en sus montajes.

Desde 1980 a 1986, aparte de los Festivales Penitenciarios que llevaron a cabo, también hubo otras actividades importantes que vale la pena mencionar: I Festival de Teatro para niños (1980), V Festival Internacional de Teatro (1981), 10° Aniversario de la Sala Rajatabla (1981), II Festival de Teatro para niños (1981), V Festival Nacional de teatro (1982), III Festival Nacional de Teatro Infantil (1982), VI Festival Internacional de Teatro (1983), VI Festival Nacional de Teatro (1983), Festival de Pirandello (1984), I Festival de Directores para el Nuevo Teatro (1986). Gracias a todas estas actividades teatrales se logró llamar la atención masiva del público, y el teatro cada vez prosperaba mucho más.

Durante esta década también se crearon nuevos espacios teatrales, como la sala Ríos Reina ubicada en el Teatro Teresa Carreño; la sala Anna Julia Rojas, ubicada en el antiguo Ateneo de Caracas, lo que hoy en día es UNEARTE; teatro de ensayo Horacio Peterson; y el teatro César Rengifo ubicado en la zona colonial de Petare.

Una institución de gran importancia en la década de los ochenta fue La Compañía Nacional de Teatro, luego de la desaparición del Festival Penitenciario, que se encargaba de llevar el teatro a zonas marginales, la CNT es quien toma este papel:

En su primera temporada (cuatro estrenos, 220 funciones en 33 semanas, de febrero a noviembre de 1985) reporta la asistencia de 47mil espectadores; una encuesta entre el público, realizada en la primera mitad de ese mismo año, sugiere que aproximadamente la mitad del mismo corresponde a las noticias sociológicas de la clase media y clase media-baja. Su éxito en el encomiable propósito de penetrar

sectores sociales tradicionalmente indiferentes a la cuestión cultural responde a varias razones; en primer lugar, a la ubicación de su sede, el Teatro Nacional, sitio en pleno casco urbano, en un lugar de tránsito obligatorio para las masas que se movilizan de sus sitios de trabajo a los barrios periféricos; luego, al bajo costo de la entrada, y finalmente, a su un tanto desconcertante programación, que incluye desde obras ligeras puestas con dignidad, hasta dramas del calibre intelectual de Panorama desde el puente (Miller por UgoUlive) (Monasterios, 1990:128).

La Compañía Nacional de Teatro, ofrecía también representaciones en espacios no convencionales como por ejemplo, plazas, fábricas y escuelas, así como también en otras instituciones teatrales; se desplazó en gran parte del territorio venezolano, Caracas, Valencia, Maracay, Barquisimeto, Maracaibo, Puerto Cabello, y también en territorio internacional, Curazao, Aruba y Colombia. Realizó una coproducción con el grupo Rajatabla de Carlos Giménez, para hacer una representación de *Fuenteovejuna*, tanto fue el éxito que les permitió viajar a Spoleto-Italia al Festival de Dos Mundos, y al Festival Latino de México.

En la sala José Félix Rivas del Teatro Teresa Carreño, la CNT estrenó *El Acompañante* de Isaac Chocón, dirigida por Antonio Constante, esto fue una nueva propuesta de hacer teatro, y se le llamó teatro de cámara, ya que fue de pequeño formato y para un público totalmente distinto al que asistía al Teatro Nacional. Ésta obra tuvo 14 representaciones y dos mil treientos espectadores, fue un gran éxito, tanto así que luego viajaron al Festival Cervantino de México. (Moreno, 1995).

Finalmente, podemos decir que la CNT fue una institución de gran valor para los años ochenta y parte de los noventa, gracias a su Programa de Formación Teatral formó nuevos talentos artísticos; y durante casi una década hizo representaciones de obras tanto nacionales como universales.

### 2.2.2 Teatro de los noventa:

Finalizando los años ochenta y comenzando los años noventa hay en Venezuela un cambio a nivel teatral importante, se da un vuelco en el país a nivel político, social y económico que evidentemente repercute en la cultura, logrando un cambio tanto estético como conceptual y teórico en lo que se refiere al campo teatral, Azparren (1991) en su libro *Estudios sobre Teatro Venezolano* da palabras claves que dan cuenta de esto, “No es casual que el nuevo teatro no haya estado acompañado de una nueva crítica. Hacia 1990 el panorama intelectual venezolano tenía un desinterés manifiesto por el pensamiento crítico, al tiempo que la cultura y el arte eran favorecidos por el Estado con una bonanza económica contraria a la crisis nacional” (p.126).

Son distintas las percepciones de los críticos como de los hacedores del arte acerca del aporte dado a nivel gubernamental para el teatro; unos ven un beneficio financiero que ayuda a la renovación y apoyo de una nueva generación, y por otro lado ven de muy poco beneficio la ayuda que este ente ofrece.

Por otro lado tenemos la postura del reconocido director y gerente teatral Carlos Giménez, quien viene desde los años setenta siendo partícipe de la formación y el hecho teatral en Venezuela, donde afirma que ante una agudización de la crisis gracias a la revuelta del 27 de febrero de 1989, debe el nuevo teatro enfrentar esa realidad:

Nada distingue a un joven tanto como el saber reconocer la guía del maestro, el luminoso esfuerzo de los que construyen su propio hallazgo. Ustedes y nosotros daremos ese ejemplo. Uniremos nuestra causa a la causa eterna del teatro, que se ha

nutrido y se nutre del sueño del hombre: habitar una patria feliz. Patria, como concepto de parroquia y universo, de casa y ciudad, de arroyo y mar. Nunca la patria como miedo a lo desconocido, o a la extensión de la verdad, que crece en nosotros cuando crece en los otros(Periódico del teatro, nº2, 04-11-90).

Posterior a esto, el ministro de cultura, José Antonio Abreu, y creador del programa orquestas juveniles fija su clara postura en un discurso que se dio en 1990, con motivo a la inauguración del Teatro Nacional Juvenil de Venezuela donde expresa su completo apoyo con la idea de profundizar todo tipo de movimiento que promoviera la cultura y que mejor, que a través de las artes, siendo esto una ventana que permitiese al artista y al espectador gozar y apreciar el arte a su gusto. Además de ello reafirma que es la juventud quien tiene en sus manos la grandiosa labor, con su fuerza creadora darle un giro a la visión teatral y que para ello cuenta con el apoyo estatal como debe ser siempre, ya que es una pieza fundamental que permitiese darle el sustento económico que este requiere:

Nada ni nadie podrá tener su ascenso triunfante, como se demostrara el próximo Día Nacional del Teatro, 28 de junio de 1991, fecha para la cual convoco, igualmente, la primera Bienal de la Juventud Teatral Venezolana, preludio solemne del gigantesco Festival Nacional de las Juventudes Artísticas, previsto para aquí el llamamiento imperecedero que los corona como inédito trofeo de la patria, que nos descubre un rumbo excelso, hasta la transcendencia histórica y que proclama la eximia jerarquía de su arte teatral como pregón y pórticos de una victoria anunciada. Jóvenes: el segundo Renacimiento se acerca: prepárense para ir de la mano de los insignes legados que, como el de William Shakespeare, afirma por los siglos la magna herencia del hombre en el resplandor de la escena infinita que es imperio del bien, de la verdad y de la justicia(*Ibídem*).

Queda sentado que en los años noventa, había una poca valoración a la crítica, ya que existía un amplio aporte económico al campo teatral por parte del Estado y muy por encima de toda la crisis que podía haber en el país, el teatro, de alguna forma se vio beneficiado.

Se viene gestando también para la época, el nacimiento de nuevas compañías teatrales y el afianzamiento de las que venían creciendo, se da el surgimiento de muchos más estrenos, se avecinaban más festivales, otorgamiento de numerosos premios y con ellos se viene la aceptación y apoyo del público, un público que venía confirmando con su presencia que el teatro en el país era cada vez más acertado y de su agrado, ya que los acercaba a su realidad y al mismo tiempo al entretenimiento; esto no fue de a gratis, esto surge porque se viene tomando en cuenta que había que atraer al público, se le llamo, se le invito, se intentó involucrarlo lo más posible para que así formara parte de la cultura en cierta forma.

Otro hecho importante y que no duro sino solo un año, pero no deja de tener relevancia, fue el nacimiento de: El Periódico del Teatro (1990), quien mantuvo como labor principal, informar y mantener al tanto a la sociedad venezolana de toda gestión cultural, eventos próximos, enaltecer en todo momento obras y grupos con una marcada trayectoria que venían haciendo vida en el teatro desde años anteriores. El periódico del teatro hizo un enorme reconocimiento a lo que llamaría la generación de relevo, que gozaba de un buen presupuesto y había una enorme capacidad de creación, disposición y entrega al hacer teatro, esta plataforma comunicacional sirvió de incentivo para esta generación que venía dando sus pasos, y que se vieron tomados en cuenta en todo momento. Otro aspecto que no deja de tener importancia es la presencia de la dramaturgia como un avance importante y significativo para este período:

Aparece casi simultáneamente una escritura dramática comprometida y que expresa en sus contenidos una franca preocupación por lo social urbano, donde el individuo es radiografiado bajo una óptica que , sin ser totalmente nueva, permitirá a esta

generación de teatreros la creación de reales vínculos de acción escénica, en las que ambas posiciones creativas (la dramaturgia y puesta en escena) crezcan y se retroalimenten mutuamente, propiciando así la transformación de categorías hasta ahora rígidas, y que no satisfagan el compromiso artístico de los nuevos teatreros(Azparren, 1991:127).

Esta afirmación no la comparte del todo Carlos Herrera, ya que dice que tanto los dramaturgos como los directores a su parecer mantienen la misma línea estética de años anteriores y nota como si repitiese el modo estructural de los anteriores hacedores y expresa que no hay una innovación, una creación marcada, sino como una especie de repetir modelos antiguos sin intención de una marcada innovación (*Ibídem*).

También para estos años está latente la consagración del grupo Rajatabla, y su línea de trabajo que a diferencia de otros grupos no busca imitar ni copiar, sino todo lo contrario, la constante creación de la mano de quien sería el gran guía Carlos Giménez enaltece la fundación Rajatabla con su impecable trabajo, es por ello que Azparren comparte el hecho que haya habido una fuerza con gran creatividad artística, e innovadora. Más adelante hay en el teatro una enorme pausa con la muerte de Carlos Giménez en el año de 1993, efecto que obviamente pudo evidenciarse ya que este deja una enorme herida a lo que sería el teatro venezolano.

Es evidente que Carlos Giménez llegó de Argentina para quedarse y muchos afirman que la llegada a Venezuela, tuvo una gran aceptación, ya que el teatro comienza a manifestarse de manera positiva y diferente en comparación con los años anteriores. Tanto como los actores, que decidieron ir de la mano con él, como

algunos forjadores de la cultura, como lo es el reconocido crítico teatral Moreno Uribe, quien escribió un libro titulado *Carlos Giménez Tiempo y Espacio*, donde afirma que luego de su entrevista con Giménez pudo notar su clara convicción y apego a Venezuela, dice que lo primero que lo conecta con este país es la enorme admiración que sentía por Arturo Uslar Pietri, autor de *Lanzas Coloradas*, la lectura de dicha novela crea en él, una profunda curiosidad de la historia latinoamericana y la perspectiva de Bolívar. Además de ello dice que tuvo la oportunidad de conocer el país y tuvo mucha empatía con la enorme libertad que se respiraba y el campo abierto a la creación (Uribe, 2002):

El creció de gran manera. Adquirió muchísimo poder a consecuencia de su talento artístico y habilidad gerencial. Se hizo tan venezolano que durante años fue el gran cacique o el ministro de teatro. Cosecho la consecuencia de sus éxitos, de su tesonera labor para crear un grupo, llevarlo por el mundo entero y traer preseas nunca antes vistas para las artes criollas. Al mismo tiempo, inicio el experimento de los festivales internacionales para descubrir el teatro para miles y miles de ciudadanos. Y por si eso fuese poco, incito al cambio de las caducas estructuras del teatro criollo, tanto en lo estético, como en lo educativo y además en su organización grupal. Creó asociaciones, invento premios, renovó estilos, lanzo proyectos y dejo que mucha gente se ganara su comida, mientras a otros los enseño a soñar (*Ibíd.*).

Finalizando los años ochenta nace el Instituto Universitario de Teatro (IUT), quien abre las puertas como cualquier otra institución formadora de alto nivel para intereses teóricos y hasta prácticos para el aprendizaje desde el punto de vista artístico cubriendo extensamente un alto contenido conceptual de las artes, luego pasa a llamarse (IUDET) y hoy en día es llamada Universidad de las Artes (UNEARTES), institución encargada de ofrecer conocimientos para una nueva generación con miras a seguir enalteciendo las artes en Venezuela e involucrando cada vez más personas interesadas.

Para 1990 el Centro de Directores para el Nuevo Teatro y el Teatro Nacional Juvenil de Venezuela forman un convenio institucional que pasa a llamarse URBE, dirigido por Marcos Purroy y Elio Palencia ambos dramaturgos, acompañados por una gran cantidad de actores, su principal línea de trabajo era cubrir con todo lo que concierne a problemas sociales e individuales como lo fue el tema del sida, ya que llamaba la atención de ambos autores y sería un tema de con mucha polémica para la época. El concepto que se manejaba dentro de URBE fue de gran importancia porque el afán siempre fue la creación partiendo de modelos estéticos de años anteriores. Era permitida toda clase de participación del grupo, quiere decir que la constante creación y la innovación de nuevas formas y maneras de hacer teatro era la libertad ofrecida a través de mensajes sociales claves, muestra de ello *Anatomía de un viaje* de Purroy y *Habitación independiente para un hombre solo* de Palencia, mostrando pues a donde iban y a donde querían llegar, que no sería más que la oportunidad a un teatro joven con proyección a el uso de nuevos recursos escénicos (Ontiveros, 2010)

A parte de la ejecución del primer y segundo festival del CDNT posteriormente se realizan mini festivales donde los directores tenían la libertad de adaptar una obra de un autor de la literatura Latinoamericana ejemplo de ello fue *Pablo* basado en Neruda, Casals y Picasso de César Rojas, *Canaima* de Rómulo Gallegos adaptada por Rubén Darío Gil, *Mariposa sobre tu vientre rosado* de Purroy basada en los textos de Alejo Carpentier sobre el descubrimiento de América, entre otros.

Es en 1991 cuando el CDNT obtiene su sede en una sala de Plaza Venezuela, sede del Teatro Flexible (antigua sala experimental de los años setenta), este grupo

tomó el espacio a manera de expropiación, debido a que era un edificio abandonado usado como depósito de material electoral. Luego que se diera la toma del sitio le colocan el nombre Sala María Teresa Castillo, abrieron sus puertas con el montaje del reconocido dramaturgo que venía creciendo de años anteriores como lo fue César Rojas con *Las Puntas del Triángulo* y luego pasan a montar *El Regreso*, dichas obras de gran importancia para la época.

Era este pues el lugar donde decidieron entrar y refugiarse muchos artistas, tomándolo hasta como un hogar, no lo dejaban jamás solo, allí se afianzaba cada vez más el amor por el arte, por hacer teatro, era un recinto que tomaron como una oportunidad para estar siempre en constante aprendizaje a través de la práctica.

Más adelante en el mismo sitio formaron un lugar para la diversión, dentro de la misma sala, que se llamó “El Basurero”, lugar nocturno donde asistían toda clase de personalidades, desde el más pudiente hasta la persona con aspecto poco modesto. Era un sitio de encuentro para gente bohemia, pero al mismo tiempo se prestaba para que pasara de todo, había mucho libertinaje, era un antro donde no existían ni reglas ni leyes. El objetivo por la cual se creó ese sitio fue para obtener otra fuente de dinero y así cubrir gastos de producción ya que el CONAC les subsidiaba una vez al año y esto no era suficiente para poder mantener de pie todo el repertorio que sumaban a lo largo del año. No hay pues otra plataforma institucional que los apoyara y es por ello que deciden crear este local nocturno, que también trajo efectos negativos ya que quienes lo atendían eran muchos de los actores, productores, dramaturgos y el desgaste físico era muy fuerte, pero lo que los mantenía con ánimo de lucha era la recompensa que gracias a eso pudieron llevar a

cabo la ejecución de más de sesenta espectáculos reconocidos internacionalmente lo que les permitió como grupo ser respetados. Finalmente el dueño del local invadido decide tomar frente y mano dura para el desalojo y es la Guardia Nacional quien termina sacándolos a la fuerza y sin mediar, este hecho debilito mucho al grupo, y aunque intentaron seguir adelante, el grupo se disolvió.

Ahora bien otro aspecto importante que vale la pena mencionar es la revolución que se dio en los años noventa que trajo consigo la creación de la Compañía Nacional de Repertorio (CNR), María Cristina Lozada es nombrada directora, pero la materialización se debió gracias a Carlos Giménez por tener la aprobación y afecto del maestro Abreu, existía pues entonces una influencia ya que contaba con el patrocinio y aprobación de parte de dos grandes patrocinantes que fueron: El Diario, y el Ateneo de Caracas importantísimos centros fomentadores del teatro y bienes culturales.

Entre los más destacados dramaturgos independientes de la época de los noventa se encuentran Ana Teresa Sosa, Francisco Vilorio, Fausto Verdial, Blanca Sánchez y Mónica Montañés. Sosa irrumpe con obras de personajes marginales y de fuerte violencia como lo son *Dirigido a Eva* (1988), *Maldita de todos* (1991), *Corazón de fuego* (1991), *Con los demonios adentro* (1994, premio CONAC, y *Violento* (1999). Francisco Vilorio con sus obras *Las amistades del morocho* (1984), y *Los samanes*. Fausto Verdial (1993-1996) fue por un camino distinto, actor favorito de Cabrujas, de guionista de televisión paso a escribir sus experiencias como emigrante español que se inicia con el éxito de *Los hombros de América* (1991), seguido por *Todos los hombres son mortales* (1993), *Y las mujeres también*(1994), *Que me*

*llamen loca* (1995), para algunos críticos una de las mejores de esa temporada, todas estas publicadas, (dejó terminada *Amor loco*, 1996), todas con ambientes alegres, críticas pero no en profundidad, ironías y de amplia palabra, que tratan temas cotidianos. Blanca Sánchez, también directora, quien tiene dos obras publicadas en 1997, *El Escaparate* y *La Boutique*, además de cinco escritas entre las que se encuentran *Soufflé de queso* (1985), *La colmena dorada*(1995), *La jugada net-escape* (1997), *Ay, amor, ya no me quieres tanto* (1998) y *Esta tierra de gracia*(1999), y Mónica Montañés llega al éxito con el asombro y escándalo de su primera obra *El aplauso va por dentro* (1996), que cuenta las vicisitudes de la vida de una cuarentona, profesional divorciada, que mientras asiste a una sesión de su gimnasio expresa su necesidad de amor masculino; luego presentaría *Sin Voz*(1998).

Finalizando los años noventa es evidente la crisis que se evidencia a nivel teatral, hay como un decaimiento notable de eso que venía haciéndose, de eso que venía formándose con tanta fuerza y que para el entonces solo queda enfrentarse a una nueva política a una nueva postura gubernamental que muestra su posición a lo que sería la crítica a través del arte; sólo el tiempo y la historia se encargara de juzgar que tan bien o tan mal le pudieron aportar a Venezuela en lo que refiere a las artes en el amplio sentido de la palabra.

## CAPITULO III

### ANÁLISIS DE EL REGRESO (1991)

#### 3.1.-Datos de la obra

*El Regreso*, fue estrenado el 3 de Agosto de 1991, en la Sala Rajatabla, bajo el patrocinio del Centro de Directores para el Nuevo Teatro y el Primer Festival Juvenil de Teatro y Danza de la ciudad de Caracas. Al mismo tiempo la pieza participó en el Festival de Oriente y en el Festival de Teatro propiciado por el Teatro Nacional Juvenil de Venezuela (en Valera). Luego para el año 1992, en la Plaza de la Zona Colonial de Petare, participa en el Festival Internacional de Teatro de Caracas; posteriormente estrena en la Sala María Teresa Castillo, sede del CDNT y es considerada como una de las mejores piezas de Teatro venezolano del siglo XX. Obtuvo también el Premio Municipal de Teatro a la mejor obra escrita por autor nacional; se le otorgó también el premio Enrique Benichmol como mejor producción teatral del año y Mención Honorífica del premio Marco Antonio Etedgui. El autor nos cuenta que *El Regreso* surgió a través del siguiente motivo:

Esta historia comenzó por la cartera de mi abuela, una cosa impresionante... resulta que mi abuela le había regalado una carterita a una tía mía... y mi tía se divorció, dejó a sus hijos y se puso a vender como buhonera, un día vi lo que estaba vendiendo y me di cuenta que estaba vendiendo la carterita que mi abuela le regaló. Además esa misma carterita yo la use en el estreno, que era la carterita que le regalo Inocente a Lorenza, y Lorenza se la muestra a Isabela, justo cuando le estaba contando que Inocente esa noche iba a pedir su mano. A partir de allí, comencé a investigar las historias de las mujeres de mi familia y de alguna manera vinculando como si las mujeres de mi familia fueran Venezuela... qué han hecho ellas, qué ha pasado, cuáles han sido las cosas que las han caracterizado y que nos pueden hablar de lo que es una mujer de este país... de lo que es el país mismo, y es una mujer que espera, porque la espera es el tema más recurrente de la literatura Latinoamericana... porque el pueblo latinoamericano sigue esperando... ¿qué está esperando? La felicidad, la

igualdad, la equidad, para poder ser un mejor país, un mejor continente y eso no se ha logrado. Eso fue el motivo de esta pieza que para mí ha sido maravillosa y me ha dado muchas satisfacciones (Comunicación personal de César Rojas, Mayo de 2015).

### **3.2.-Sinopsis**

#### **Parte I**

##### **Escena I “La tragedia que da inicio a una extraña historia familiar”**

La escena transcurre en La Pastora-Caracas, en la casa del Director de la Banda Musical de la Policía de Caracas, Mario Patiño. Se encuentra Isabela (prima de Lorenza y Lucia) conversando con Lorenza, quien se encuentra cosiendo los uniformes para los muchachos de la Banda Musical. Isabela habla de María, una joven del pueblo que salió embarazada sin estar casada, luego hablan acerca de otros chismes del pueblo, y de otros temas que no tienen relevancia. Lorenza no le para mucho a lo que está hablando su prima, hasta que Isabela le comienza a preguntar sobre su novio: Inocente Carreño. Lorenza le confiesa que esa misma noche Inocente tiene planeado ir a pedir su mano, pero que tiene un poco de miedo ya que su papa no lo quiere debido a que piensa que esta con ella solo por interés, Isabela de igual forma emociona y comienza a planear muchas cosas para la boda.

Llega Mario Patiño, Isabela comienza a conversar con su tío, de lo mucho que le gusta visitar Caracas, Lorenza a su vez le sirve la comida a su papá, mientras este les comenta que no va a ver retreta por unos días debido a que Inocente Carreño se ha ido de la banda para irse a estudiar a Paris. Lorenza se impacta con la noticia y confiesa que está embarazada de Inocente, su padre la golpea a la altura del vientre y esta sufre un aborto.

### **Escena II “La verdadera causa por la que Lucía no se quiso casar con Isaac”**

La escena transcurre en Timotes, en la casa de las Patiño Merente, 1956. Se encuentran Isabela y Lucía conversando, ambas esperan a Paca, quien es una vidente, y viene para leerle la mano a Lucía porque esta pronta a casarse con Isaac Millán. Paca prende un tabaco, comienza a trabajar con Lucía, le hace un ensalme, Paca parece estar un poco transformada, le agarra la mano a Lucía y se sorprende con lo que ve, anuncia que va a ver una muerte y le dice a Isabela que Lucía no se case. Paca asustada se retira, Lucía despierta llorando del ensalme y diciendo que es una asesina.

### **Escena III “La amenaza de Isaac”**

Casa de los Patiño Merente. Se encuentra Lorenza con su padre quien está en silla de ruedas, luego llega Isaac a la casa, y conversa con Lorenza. Isaac tiene planes de irse a vivir a Caracas con Lucía después de casarse, pero esta idea no le gusta a Lorenza, parece darle un poco de envidia. Isaac y Lorenza comienzan a discutir y Lorenza lo corre de la casa, justo en ese momento llega Lucía, ambos salen a buscarle un algodón a Lorenza y conversan en el camino. Lorenza se vuelve a quedar sola con su padre y esta aprovecha para reprocharle todo lo que le hizo.

### **Escena IV “El Destino”**

La escena transcurre en el mismo lugar, ha pasado una semana, es muy de noche. Se encuentra Lorenza conversando con Lucía. Lucía se siente un poco mal, pues ha pospuesto su boda y Lorenza pregunta por qué lo hizo, paralelo a esto entra

una persona con una sábana blanca sin que se den cuenta, Lucía evade la pregunta de Lorenza, y esta comienza a decirle que está harta de vivir en Timotes, y que se quiere devolver a Caracas, Lucía no le presta mucha atención y cambian el tema. Lorenza comienza a coser, y recuerda el día su comunión junto con Lucía. La persona de la tela blanca se dispone para atacar a Lorenza, pero suena un rayo y esta vuelve a esconderse, Lucía va a acostar a su papá, y a este le da un ataque que quiere como levantarse, Lorenza va a ver lo que está ocurriendo, cae un rayo que pone en evidencia a un hombre, Lorenza se lanza contra él, y caen al piso, y ella grita. Lucía corre a ver, al principio no reacciona, pero luego agarra unas tijeras que se encuentran en la máquina de coser y se las clava varias veces al hombre, Lorenza calma a Lucía y cuando levantan la sábana descubren que era Isaac Millán. Lucía queda perpleja, se desespera y se clava las mismas tijeras con la que mato a su futuro marido, dando así cumplimiento a las predicciones de Paca.

### **Escena V “El Regreso”**

La escena transcurre en el mismo lugar, ha ocurrido algún tiempo, y los muebles están cubiertos con sábanas, el Sr. Mario se encuentra vestido de negro, al igual que Lorenza, ella se despide de la casa, y se marchan de Timotes, Lorenza le dice a Isabela que se va a Caracas a buscar a Inocente Carreño.

## **Parte II**

### **Escena I “¿Quién vino cuando murió el director de la banda de la policía?”**

La escena transcurre en Caracas-La Pastora, específicamente en la casa de los Patiño Merente. Ursulina se encuentra cuidando al Sr. Mario Patiño, mientras Isabela

y Felicia se encuentran conversando con Nicolás, quien las tiene embelesadas con sus cuentos de teatro. Nicolás les contaba sobre el estreno de *Don Juan Tenorio* en el Aula Magna, al cual había asistido toda la policía política debido a que las personas habían llenado toda la sala con pancartas en contra de la dictadura. También les decía que esos muchachos de la policía eran muy abusivos, ya que perseguían a los actores a todos lados e incluso querían acompañar a las actrices al baño, un abuso total de poder para la época. Decía Nicolás que la obra con sus contratiempos fue un total éxito y asistieron unas cinco mil personas.

Mientras Isabela, Felicia y Nicolás siguen conversando fuera de la casa, entra sin que se den cuenta Inocente Carreño, buscando a Lorenza. Ursulina conversa con él y le explica todo lo que ha pasado durante estos seis años. Luego, mientras Ursulina sale en busca de Isabela, Inocente Carreño comienza a hablar con el Sr. Mario Patiño, le hace preguntas capciosas, le reprocha todo lo que le hizo y muestra su rencor, Mario de la impresión le da un ataque y muere. Inocente escapa y justo en ese momento llega Isabela, Felicia, Ursulina y Nicolás, dándose cuenta de la gran tragedia.

### **Escena II “Se metió un comunista a la casa”**

Un año después Isabela se encuentra en la casa, escuchando su radionovela “Martin Valiente, el ahijado de la muerte”, cuando de pronto se escuchan unos tiros, llega Felicia asustada, quien venía de comprar comida y se lanzan al suelo para protegerse. Acto seguido, aparece un hombre con un revólver y se mete en la casa para esconderse de los policías que lo están persiguiendo, amenaza a las chicas con matarlas si se les ocurre gritar. Paralelo a lo que está pasando, llega Lorenza y

Ursulina a la casa, también un poco asustadas por lo que estaba ocurriendo en el país, de repente entran tres policías para allanar la casa, los hombres revisan y salen Isabela, Felicia y Carlos (el hombre del revolver), quien aparece sentado en la silla de ruedas del difunto Mario Patiño, fingiendo ser un familiar enfermo. Los policías no encuentran nada y se retiran.

### **Escena III “Gumersindo, sácame al negro de la casa de Lorenza”**

Inocente se encuentra hablando con Gumersindo, un abogado y amigo de él, que ha contratado para que este pendiente de Lorenza, y así poder estar al tanto de todo. Acto seguido, entra Isabela buscando al abogado, Inocente se esconde, Isabela le dice a Gumersindo que necesita de su ayuda ya que tienen a un negro comunista en su casa, y este las ha amenazado con acusarlas de cómplices si no lo dejaban quedarse en su casa. Mientras Isabela habla con Gumersindo, Inocente escucha todo. Paralelo a esto, Lorenza se encuentra con Carlos en la casa, este sale de ducharse y comienza a acosarla para tener sexo, pero esta lo rechaza y le deja bien claro que ella no es una cualquiera. Isabela termina de hablar con Gumersindo y se retira, Inocente sale y le ordena a este que le saque el comunista de la casa de Lorenza.

### **Escena IV “La Dueña”**

Se encuentra Lorenza desconsolada porque su jefe Aarón Goldman se ha ido a su tierra por los problemas que hay en el país, a pesar de que este le dejó el negocio a Lorenza, ella se encuentra muy triste. Llega Isabela, Lorenza le pregunta dónde ha estado y esta le miente, Lorenza la acosa hasta que Isabela confiesa que estaba con

Carlos, que se ha enamorado perdidamente de él y se van a escapar a Santo Domingo. Lorenza no quiere que Isabela se vaya sin casarse y prepara una pequeña boda para ellos.

### **Escena V “A Betancourt se le quemaron las manos”**

Se encuentran todos en la boda (Lorenza, Felicia, Gumersindo, Ursulina, Isabela y Carlos), cuando de repente se escucha una explosión y aparece Inocente diciendo que le han hecho un atentado al Presidente de la Republica, que ha salido ileso, lo único que le ha pasado es que se le quemaron las manos. Todos salen, Lorenza camina hacia Inocente, lo bofetea, ella se desmaya en sus brazos. Lorenza despierta y después de tanto tiempo puede hablar con él, le comenta todo lo que sufrió por su abandono, le dice que todo hubiese sido distinto si no se hubiese ido a París, que pudieron haberse casado y haber tenido una familia. Él le dice que nunca estuvo en Paris, le pide que se case con él, y le promete muchos cocolisos para sus hijos, ella culmina diciéndole: “a Betancourt se le quemaron las manos”.

### **3.3.-Estructura formal**

*El Regreso* está estructurado en dos partes, cada parte está dividida en cinco escenas, y cada escena con su respetivo título, muy al estilo de las radionovelas venezolanas. Esta obra posee elementos melodramáticos como por ejemplo el alternar lo trágico con lo cómico, la aparición de melodías en las escenas, encontramos también humor, locución, dentro de la obra tenemos una radionovela muy famosa de la época titulada “Martín Valiente, el ahijado de la muerte”, entre otros. El autor al configurar la obra solamente en dos partes y cada una con pocas escenas, esto permite condensar en el menor tiempo posible y de forma breve, los

temas y las acciones que pretende criticar. El autor nos cuenta que en un principio esta obra que está dividida en dos partes, eran dos pequeñas obras, pero por recomendación de Xiomara Moreno las unió y formo lo que es *El Regreso*. Por último es importante decir que toda la pieza está escrita con “principio”, “nudo” y “desenlace” en cada escena.

### 3.4.-Personajes

Lorenza Patiño Merente: Es una de la protagonista de la obra, hija mayor de Mario Patiño, hermana de Lucía, tiene aproximadamente unos 25 años. Es costurera y le hace los uniformes a la Banda Musical de su padre. Es novia de Inocente Carreño, hasta que su padre los separa. Estuvo embarazada pero su padre hizo que abortara, a raíz de esto ella no volvió a ser la misma, se convirtió en una mujer resentida, llena de rencor, y le guardaba mucha envidia a su hermana ya que veía en ella todo lo que no pudo ser y lo que no tuvo por culpa de su padre. Pero en la segunda parte de la obra, en las últimas escenas nos encontramos con otra Lorenza, debido a que ha quedado prácticamente sola, su vida no ha sido fácil, ahora es una mujer más madura y sensible, llena de muchos sueños y con ganas de seguir adelante con su nuevo negocio. En estos fragmentos de la obra podremos observar el resentimiento de Lorenza:

Lucía: ¿A dónde?

Lorenza: A la Pastora. Nosotros somos de Cara-cas...

Lucía: Hace mucho tiempo que eso no me preocupa, Lorenza.

Lorenza: ¡A mí, sí!, me da envidia que Isaac quiera llevarte a Caracas... ¡Es verdad!...

(...)

Lorenza: ¿Qué si te acuerdas del vestidito que me hizo mi mamá para la primea comunión? (!)

Lucía: ¿El de para la primera comunión? (!)

Lorenza: ¿te acuerdas? (!)

Lucía: ¿Cómo no me voy a acordar, si tuve que llorar bastante para que no me lo pusieran a mí? (!)

Lorenza: Tú siempre arreglabas las cosas de esa manera: llorabas un poquito y todo el mundo hacía lo que la niña quería... En cambio, a mí... era la mayor; la que tenía que dar el ejemplo: la mejor hija, la mejor costurera... yo creo que eso me hizo hacerlo... quería ver lo que estaba del otro lado... (Rojas, 1991:68-69).

Como bien se dijo anteriormente, Lorenza después de la segunda parte, tiene otra actitud con la vida, nos muestra una mujer más segura de que quiere, y las ganas que tiene de dejar el pasado atrás y comenzar una nueva vida con el negocio que le dejó su jefe Aarón Goldman:

Lorenza: (*Caso Omiso*) Ursulina, creo que voy a dejar de trabajar con Aarón y voy a montar mi propio negocio.

Ursulina: ¿De qué?

Lorenza: De corte y confección.

Ursulina: (*Cambia el tema*) ¿Te diste cuenta que las ventanas de la casa de la Srta. Carreño estaban abiertas? *Silencio. Lorenza retoma el tema.*

Lorenza: Voy a comenzar aquí en casa y tengo vista una casita en La Marrón que podría servirme más adelante.

Ursulina: Tú a veces me asombras, Lorenza: un día estas de luto cerrado y otro te vistes de flores; un día no tienes para caerte muerta y otro has decidido montar tu propio negocio... y para eso necesitas plata (Rojas, 1991: 82-83).

Inocente Carreño: Junto a Lorenza hacen la pareja protagónica de la obra. A parte es un músico que trabaja para la Banda de la Policía, es novio de Lorenza, pero la abandona para irse a estudiar a París, pensando en un mejor futuro, sin importarle para nada su novia, es un hombre un poco egoísta. Pero para su mayor sorpresa la beca que le habían otorgado con ayuda de Mario Patiño, no fue más que un engaño para apartarlo de Lorenza. Es un hombre con ideas revolucionarias y de

izquierda. Después de regresar, busca a Lorenza para pedirle perdón y que se case con él<sup>5</sup>:

Inocente: (...) Ni siquiera voy a sentirme criminal. Porque planeé hacerle mil cosas allá, en París, donde usted me envió con los esbirros. No voy a tener que tocarlo siquiera. París. Se acordó de París. ¿Huye? ¿Por qué? Es de mala educación no atender cuando... (...) Pero al París que usted me envió a perfeccionarme le habían robado la Torre, el Arco y la Sorbona hacía muchísimo tiempo... y en lo que le perfeccionaban a uno no era en aquello del violín, qué va, sino lo perfeccionaban en otra cosa que me ha servido bastante estos últimos años y fíjese, yo pensaba que me iban a raspar más rápido de lo que me imagine; que no iba a llegar vivo a la graduación y ya ve, estoy aquí... (...) Yo lo que le vengo a decir es que vengo a buscar a Lorenza, su hija, y que ya no tiene que cuidarla más... que se puede morir ahora mismo si quiere. Ahora mismo, señor director. ¿Para qué esperar más? ¡Muérase! ¡Muérase ya! (Rojas, 1991:76-77)

En este monólogo se pudo ver claramente un poco de lo que veníamos mencionando anteriormente, el odio y rencor que sentía por Mario Patiño, tanto así que con sus palabras y su presencia causó la muerte de Mario. Inocente regresó a buscar venganza y lo logró.

Mario Patiño: Padre de Lorenza y Lucía, es director de la Banda Musical. Es un padre sobreprotector, de mucho carácter, que le gusta que se cumpla lo que él dice. Es un hombre egoísta, y no le importa pasar sobre quien sea, para lograr su objetivo; es de poco sentimientos, ya que el haber golpeado a su hija Lorenza para que abortara, deja mucho que decir:

Isabela: ¿Y a qué se debe el cese de las actividades musicales de la policía, si puede saberse?

---

<sup>5</sup> César Rojas nos cuenta que Inocente Carreño padre, e Inocente Carreño hijo, fueron personajes de la historia que si existieron en la vida real, padre e hijo eran músicos venezolanos, el padre era cantante y el hijo era violinista. El autor fue muy amigos de ambos, tanto así que viajó a Francia con Inocente hijo, y decidió colocarle ese nombre al personaje porque le gustaba mucho la música de ambos, pero lo trabajó con otro perfil.

Mario: Es que ya no tengo a Inocente Carreño conmigo.

Ambas: *(Atónitas)* ¿Por qué?

Mario: le aprobaron una beca al muchacho y mañana sale para un Conservatorio en la Sorbona.

Isabela: ... Y por eso no hay retreta...

Lorenza: Se va a la Sorbona.

Isabela: ¿Pero cuándo te enteraste?

Mario: Ayer en la noche, después de la retreta. Yo mismo lo llevé a conversar con el Gobernador... Tiene Méritos... mañana mismo sale a París.

Lorenza: *(Perpleja)* ¿A París papá?

Mario: *(Con énfasis)* Sí, hija, se va solo a París. *Lorenza se vierte una jarra de agua sobre la cabeza.*

Lorenza: ¡Estoy embarazada de Inocente Carreño y usted lo manda a París!

Isabela: ¡Lorenza!

*Mario golpea con rabia la mesa. Se arroja sobre Lorenza, pero Isabela se cruza y lo detiene. Mario arroja a Isabela contra el piso y ésta huye de la casa. Lorenza, temblorosa, se dispone a salir caminando. Mario la detiene enloquecido, la voltea hacia él y le lanza una bofetada. Ella la detiene, se miran un momento. Mario la golpea en el vientre y luego sufre un ataque. Cae Lorenza con dolores que anuncian un aborto, se levanta. Ve el estado de Mario y se dirige a la puerta, así sin poder caminar, a buscar ayuda(Rojas, 1991:56-57).*

Lucía Patiño Merente: Es la hija menor de Mario Patiño, hermana de Lorenza. Es novia desde casi tres años de Isaac Millán, y planeaban casarse, hasta que ocurrió la gran tragedia. Es una mujer un poco callada, no le gusta contarle sus cosas personales a su hermana, su relación con ella no es muy buena:

Lorenza: ¿Qué haces parada a estas horas de la noche?

Lucía: Miro.

Lorenza: ¿Porque no me cuentas Lucía?

Lucía: No tengo nada que contar.

Lorenza: Hace una semana que cambiaste la fecha de tu matrimonio y no me has dicho una sola palabra... ¿Por qué no me cuentas?

Lucía: ¿Para qué?

Lorenza: Para que te sientas mejor.

Lucía: No me siento mal.

Lorenza: ¿Para cuándo cambiaste la fecha?

Lucía: No lo he decidido todavía.

Lorenza: Seguro que Isabela sí está enterada... Lucía, cuéntame...

Lucía: Después... (Rojas, 1991:68)

Isaac Millán: Cantante de serenatas de Timotes, es novio de Lucía y quiere casarse con ella. Es un hombre con muchas aspiraciones, pretendía casarse y luego irse a vivir a Caracas. No llevaba una buena relación con su cuñada Lorenza, de hecho intento atacarla, pero para su mayor sorpresa el muerto fue él y su novia Lucía:

Lorenza: ¿Por qué se quiere casar con mi hermana tan rápido?

Isaac: Ya se lo he dicho muchas veces... Por otro lado: Dos años y medios, casi tres, no son dos días...

Lorenza: ¿En verdad quiere con ella a Caracas? Acuérdesse que usted apenas comienza en la música, que va a tener la oportunidad de conocer otras personas... Mi hermana se convertiría en un peso para usted.

Isaac: Lorenza, comprenda una cosa: es con su hermana, no con otra persona.

Lorenza: No sería más fácil que usted se estableciera primero, que consiguiera un trabajo fijo, que tuviera una casa para llevársela...

Isaac: ...No es así como quiero las cosas...

Lorenza: Sí, usted no quiere una esposa sino una esclava.

Isaac: Me parece inútil conversar con usted.

Lorenza: En Caracas podría conseguir una "contabilista" que le trabaje bien...

Isaac: No es una contabilista que quiero; es a su hermana... Me voy a ir con ella quiéralo usted o no.

Lorenza: No me alce la voz en mi casa, por favor.

Isaac: No, sino la alzo con gusto...

Lorenza: Voy a tener que pedirle que se marche, con mucha vergüenza.

Isaac: ¿Por qué...?

Lorenza: Porque me irrespeta a mí ya mi casa con su actitud.

Isaac: Yo sí tengo que permitir que usted me dé indicaciones de lo que debo hacer con mi vida y la de su hermana.

Lorenza: Baje el tonito, por favor.

Isaac: ¡Yo no soy Inocente Carreño, que se vendió... que se vendió a su padre por un viajecito a Europa!

Lorenza: ¡Cállese! ¡No vuelva a repetir ese nombre en esta casa!

*Mario comienza a golpear la silla al escuchar el nombre de inocente. Lorenza calma a su padre y se toca el rostro.*

Isaac: Sí, tóquese... tóquesela bien... mírese en un espejo y dígame si eso es lo quiere para su hermana... Óigame una cosa...: en las noches los hombres podemos hacer daño, mucho daño... yo soy terriblemente vengativo... y quiero a su hermana...

Lorenza: Váyase, por favor. Váyase, Isaac... ¡Váyase y déjenos tranquilas!

Isaac: Me voy, pero a Lucía no la voy a dejar porque usted quiera...querida cuñada... (Rojas, 1991:66-67).

Isabela Patiño Borbón y Pampatar:Esprima de Lorenza y Lucía, hija del General. Es una mujer muy chismosa, le gusta averiguar la vida de todo el mundo, siempre vive echando cuentos e historias, pero también es una mujer bastante solidaria, siempre apoya a sus primas en todo lo que quieren hacer. Se enamora de Carlos un comunista que la policía perseguía, se casa estando ella embarazada pero nadie lo sabe. Isabela, a pesar que no es un personaje principal en la obra, tiene un papel muy significativo y de gran importancia, ya que sale durante toda la pieza y ha estado en todos los momentos trascendentales.

Lucía: ...No, Todavía no viene nadie... Ay, manita, ¿tú crees?

Isabela: ¿Todavía no viene Lorenza?

Lucía: No. Está en la misa recordatoria de la esposa del Coronel Chacín.

Isabela: ¡Ah, bueno, entonces hay tiempo!... Cállate y termina de escuchar el cuento...

Lucía: ¿Qué cuento, Isabela?... Yo lo que quiero es que termine de llegar esa mujer, que me tiene nerviosa.

Isabela: Paquita ha vivido toda su vida en Timotes, prima; así que cálmate y termina de escuchar el cuento...

Lucía: ...Pero, Isabela...

Isabela: ¡Está bien, chica! ¡Está pendiente! Y me avisas quien vine, no me vayan a escuchar diciendo palabrotas... Bueno, resulta ser que la modelo le dijo en la confección al padre (*Imitando a la modelo*) ¡Ay, padre pero eso no termina ahí!: En Maracay, el Ministro me dio mucho licor, me miró, yo lo miré... Nos reímos... bueno padre y usted sabe cómo son esos militares... Pero padre, yo sigo pensando que yo soy "FREGIDA" (*Imitando a la voz del cura*) "FRE-GI-DA" no, hija, "FRI-GI-DA" le volvió a responder el padre caliente, y entonces la hija de vecina continuo (*Imitando a la modelo*)... Pero padre, eso no termina ahí: en un coctel que dieron en El Paraíso, el ministro me presento al mismísimo presidente... tan brillante... yo lo vi... él me vio...nos vimos y nos reímos, y como a las dos horas iba como invitada especial a la Orchila... ¡Qué isla, padre!... y el calor, el mar, los cocos, el presidente desnudo en aquella motocicleta... ¡ay, padre, y pasó!... el himno nacional y todo, mientras en el asta ondeaba la bandera... pero yo sigo pensando, padre, que yo soy "FREGIDA" (*Imitando al cura*) ¡Putá, "mija"! ¡Usted lo que es, es una grandísima puta!

Lucía: ¡Ay Isabela! (*Ambas ríen*) ¡Chica, no te da vergüenza decir esas vulgaridades!

Isabela: Hay otras que no las dicen pero la piensan y son peores (Rojas, 1991:58-59).

Paca: Es una bruja del pueblo de Timotes, quien conoció a la madre de Lorenza y Lucía. Y esta aparece en la obra para hacerle un ensalme a Lucía y para predecir una muerte.

Gumersindo Méndez: Amigo de Inocente Carreño, es abogado, ha espiado a Lorenza para mantener al tanto de todo a Inocente.

Ursulina Rojas: Hermana de Felicia, amiga de Isabela y Lorenza. Trabaja en la empresa de Aarón Goldman junto a Lorenza, es solidaria y a veces cuidaba al Sr. Mario Patiño cuando estaba enfermo.

Felicia Rojas: Hermana de Ursulina, es muy amiga de Isabela y junto a ella le averiguaban la vida a todo el mundo. Felicia y Ursulina son vecina de la Pastora.

Aarón Goldman: Judío y jefe de la empresa donde trabajaba Lorenza y Ursulina. Decide marcharse a su tierra por la situación del país y le regala el negocio a Lorenza a la cual le tenía mucho aprecio.

Carlos González Vega: Comunista que la policía perseguía, el cual se metió bruscamente en la casa de los Patiño Merente, donde vivió un tiempo con Lorenza e Isabela. Luego se enamora y se casa con Isabela.

Nicolás Curiel: Director de teatro amigo de Isabela, Felicia y Ursulina.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Nicolás Curiel es un profesor de la Escuela de Artes y Director de obras teatrales. Le dio clases a César Rojas, aprendió mucho de él, y por eso lo quiso introducir en la obra como un personaje más.

### 3.5.- El Espacio

#### 3.5.1.-Espacio Real

Técnicamente durante la obra solo notamos dos espacios reales donde transcurren las acciones, la casa de La Pastora y la casa en Timotes. El autor no nos da muchos detalles de ambos lugares, pero la información que nos transmite sirve para darse cuenta que la obra ha sido concebida para un escenario frontal: *“La Pastora, Caracas, 1953. La casa del Director de la Banda Musical de la Policía de Caracas: Mario Patiño. Pocos muebles: un juego de recibo y comedor de paleta; un seibó; una gran radio vieja; algunas matas; la máquina de coser de Lorenza (...)”* (Rojas, 1991:51). Las acciones se trasladan a Mérida, específicamente a Timotes, los escenarios son relativamente muy parecidos, sin embargo, cambian algunos detalles para diferenciar la casa de Caracas y la casa de Timotes: *“Timotes. 1956. La casa de las Patiño Merente. Casa más modesta que la de Caracas”* (Ibídem: 58). En esta obra vemos que una de las unidades dramáticas que es la *acción* no se concibe, debido a que los personajes no se mantuvieron en un lugar constante, se trasladaron de Caracas a Timotes, y luego regresaron nuevamente a Caracas. La manera en que está escrita la pieza teatral, nos hace dar cuenta que es una obra para ser representada a la italiana. El autor, utiliza también elementos de la escritura vanguardista, como lo es la utilización simultánea de espacios en una escena. En la tercera escena de la segunda parte, la acción transcurre en dos lugares: *“Inocente habla con Gumersindo desde la penumbra de la oficina”* (Ibídem: 86), y *“Se congelan. La casa de Lorenza. Aparece Carlos recién salido de la ducha. Lorenza zurce un pañito. Carlos mira a la mujer y ésta se pone nerviosa”*(Ibídem: 89).

### **3.5.2.-Espacio Hipotético**

Rojas utiliza un concepto de espacio no muy contemporáneo, por el contrario, el autor trata de recrear la época de los años cincuenta y sesenta. Recordemos que las acciones transcurren en La Pastora y en Timotes, y ambas casas eran humildes, una más modesta que otra, pero sin embargo las dos entraban en una categoría de clase media baja. El espacio señalado como la casa de La Pastora y la de Timotes, siempre estarán presentes en la obra, la luz privilegiará el espacio en que se representa la acción mientras los demás permanecerán a oscuras. Los dispositivos escénicos para la escena donde se encuentran Inocente y Gumersindo en la oficina y la escena de la boda, estarán de forma oportuna.

### **3.5.3.-Espacio imaginario**

Las acciones transcurren en una casa de clase media baja en la Pastora, Caracas; y en una casa un poco más modesta en Timotes, Mérida: *"Timotes. 1956. La casa de las Patiño Merente. Casa más modesta que la de Caracas"*. (Ibídem, p.58). Cada uno de estos espacios guarda consonancia con el lenguaje escénico planteado por el autor, podríamos decir que es un lenguaje realista ya que logra la representación de los diferentes matices de la sociedad caraqueña de esa época. Rojas también hace mención de otros espacios en la obra, como por ejemplo La Plaza Bolívar, El Club Paraíso, El Silencio, El Calvario, entre otros.

### **3.6.- El Tiempo**

#### **3.6.1.-Tiempo Real**

La obra analizada tiene una duración de una hora y media máximo dos horas aproximadamente, esto dependerá de cada director y de las convenciones modernas de representación.

#### **3.6.2.-Tiempo Imaginario**

Esta obra avanza de manera progresiva hacia la resolución del conflicto. El tiempo de la obra es lineal, no existen rupturas, y durante la obra solo hay una escena simultanea que ocurre en la segunda parte tercera escena. El conflicto dura seis años, desde 1953 durante la época de Marcos Pérez Jiménez, luego cuando es derrocado este dictador, es importante mencionar que en la obra encontramos acontecimientos históricos importantes de la dictadura, y termina en 1960 cuando le ocurre el atentado a Rómulo Betancourt. Como bien se puede apreciar es una obra que está basada en los años cincuenta y principios de los sesenta.

### **3.7.-Estructura Profunda**

Durante el análisis de la obra notamos que Rojas plasmó algunos hechos históricos importantes vividos en el país durante la década de los cincuenta y sesenta. Por un lado vemos que la obra comienza ya con la dictadura de Marcos Pérez Jiménez<sup>7</sup> y posteriormente notamos la llegada de la democracia con el

---

<sup>7</sup> Marcos Pérez Jiménez (1952-1958), su periodo presidencial duro seis años, el primer año fue designado como Presidente provisional y en 1953 fue proclamado Presidente de Venezuela por cinco años. Se le llamó "dictadura" a este mandato debido a las persecuciones y represiones contra los opositores; y a la grandísima corrupción administrativa que tapaba con la construcción de "grandes obras"; todo esto disfrazado con un aparato de fastuosidad y pompa, con sus desfiles de la "semana

mandato de Rómulo Betancourt, estos hechos históricos actúan como referentes históricos-políticos para situarnos en una época y en un tiempo específico durante la trama. Los vínculos que Rojas crea como escritor, entre la historia en la que ubica sus obras y sus personajes obligan (a sus personajes) a reaccionar, a accionar, a enfrentarse a su tiempo y a la vida de modos muy particulares y hasta diferentes a los que la convención dicta, por lo que podríamos pensar que sus personajes son unos rebeldes.

La relación de sus obras teatrales con la historia, hace que sus personajes reaccionen protestando, resignándose, desobedeciendo y errando en sus propias decisiones, se preocupan por esos cánones impuestos en la sociedad, específicamente la sociedad y el lugar que los rodea. *El Regreso* y otras obras como *Los Alfareros*, *Las Puntasdel Triángulo*, *Como en las Películas de Hollywood*, entre otras, son un claro ejemplo de lo anteriormente dicho. Es fácil darse cuenta al leer varias obras del autor, que es un dramaturgo bastante curioso por la manera en que algunos hechos históricos, políticos y sociales, relacionados con las costumbres de una época, pueden llegar a transformar las historias de sus personajes.

Por un lado tenemos a Lorenza, quien después del abandono de su amor Inocente Carreño, y luego de la golpiza que le dio su padre, que le hizo perder el bebé que estaba esperando, decide huir con su familia de la sociedad que los

---

de la patria y su filosofía del "Nuevo Ideal Nacional". Fue un gobierno de mucha corrupción y que despilfarró el dinero de la nación, afectando a los sectores de la economía privada, a los bancos, el comercio, la industria, entre otros (Arias, s/f:183).

rodeaba. De la Pastora, se trasladaron por unos años a Timotes<sup>8</sup>, allí trataron Lorenza y su hermana de hacer su vida, pero Lorenza nunca imagino la desgracia que se veía venir; su hermana Lucia accidentalmente mató a su prometido y luego de ver el crimen que había consumado, se suicidó. Lorenza prácticamente había quedado sola, su padre se encontraba en silla de ruedas, casi inmóvil, y después de la muerte de su hermana, decide devolverse a Caracas, ya no soportaba estar ni un segundo más en ese pueblo, sentía que se consumía y estaba acabando con su vida, por esta razón decide regresar a luchar por sus sueños, por su amor, sin importar nada ni nadie.

El Regreso es una obra que guarda mucha relación con el melodrama y con el teatro histórico. El melodrama nos dice Martin Hahn es un:

Género teatral que intensifica los sentimientos de los personajes, exagera las emociones y se vale de acciones insospechadas y hasta inverosímiles para relatar, hasta un final feliz, la atormentada historia de una víctima, con el propósito de afectar lo más posible al espectador. Es una obra donde la música tiene como objetivo fundamental actuar con mayor expresión en los momentos más dramáticos de un personaje (1997: 52-53).

Basándonos en este concepto nos damos cuenta que la obra coincide con todos estos elementos melodramáticos, por un lado tenemos la triste y conmovedora historia de Lorenza, y por otro lado tenemos la fatal tragedia de Lucia, ambas historias por su intensidad dramática llegan a afectar al espectador; la exageración de las emociones siempre estuvo presente en la obra, Isabela fue uno de los personajes que más se apegó a esta característica, sin embargo en Lorenza también se vio reflejado, específicamente cuando se entera del abandono de Inocente, luego

---

<sup>8</sup>Timotes, es un pueblo de Mérida, que el autor utiliza mucho en varias de sus obras, y siempre es de donde vienen huyendo o van huyendo sus personajes.

cuando su jefe Aarón Goldman se va del país, y cuando vuelve a reencontrarse con Inocente Carreño; por último vimos que la música siempre fue un elemento de gran importancia, tanto en los momentos más trágicos como en los más felices notamos la presencia musical, de hecho Inocente y Mario eran músicos e Isaac cantaba serenatas.

Rojas utiliza elementos melodramáticos con el fin de que el público se identifique más rápido con los conflictos y temas de la obra, además que le funciona de manera eficaz para plasmar su visión del país. Es importante señalar que el autor creció oyendo radionovelas -algo que le gustaba muchísimo-, viendo novelas internacionales especialmente las mexicanas que están llenas de melodramas, también veía comedias dramáticas, entre otros, esto quiere decir que desde muy pequeño estuvo ligado con esta tendencia, además que nuestro país y Latinoamérica en general han estado unidos desde hace mucho tiempo con el género melodramático, quizás por esta razón resulta un poco más fácil detectar los conflictos de la obra:<sup>9</sup>

Escogí este género que es el melodrama, para contar esta historia porque yo siempre he pensado que Venezuela es como un melodrama, nos reímos a veces de nuestras tragedias, las mujeres sufren muchísimo, sobre todo estas mujeres que tenían mucho que ver con ese cuento de la moral y las buenas costumbres, que tenían que impedir a veces que su propia felicidad llegara, y yo lo compare con el país, ¿con el país cómo? Yo sentí que Lorenza de alguna manera era el país, porque para mí Lorenza es una especie de Penélope, que está esperando que Ulises regrese, ella está esperando a que Inocente vuelva para salvarla pero en el camino, en el transito que va a recuperarla y la va a buscar, Lorenza se da cuenta que la vida es una cosa contraria a

---

<sup>9</sup> El autor nos cuenta que desde pequeño en casa de su abuela, sus abuelos se levantaban temprano, prendían la radio o la televisión y mientras preparaban el desayuno oían la radionovela o la telenovela, para César esto era fue una tradición, es por esta razón que él introduce una radionovela dentro de la obra, es un elemento autobiográfico.

lo que ella podría estar esperando como resultado (Comunicación personal con César Rojas, Mayo de 2015).

El autor nos da a entender que la misma decepción que sufrió Lorenza al ver a Inocente después de tantos años y no ser lo que ella esperaba, fue lo mismo que le paso a los venezolanos durante la década de los sesenta, es decir, el pueblo de Venezuela esperaba con ansias el fin de la dictadura y la llegada de la democracia, pensaban que todo iba a cambiar, y que el país sería otro, pero no fue así, el mandato de Betancourt y el de los posteriores presidentes no fue muy distinto a la dictadura de Jiménez, por esta razón el pueblo sufrió una gran decepción al igual que Lorenza.

El teatro histórico en líneas generales, son piezas teatrales que representa la conciencia histórica de un país en cuanto que guarda una relación con el pasado histórico que llevan a escena; son obras que ayudan al espectador a darse cuenta de la realidad en la que se encontraban y luego ver el drástico cambio que han sufrido. Estas obras también le hacen una fuerte crítica a la sociedad y muchas veces ayudan a encontrar las respuestas a los “porque” que inundan nuestras vidas.

En *El Regreso* notamos varios hechos históricos plasmados en la obra, el autor en un principio hace referencia a la Dictadura de Marcos Pérez Jiménez, describe durante la obra cómo se vivía o se vivió durante esa época, luego vemos la llegada de la democracia con Rómulo Betancourt, un gobierno no muy distinto al otro, lleno también de persecución a los comunistas y de corrupción y donde César Rojas introduce un hecho histórico de gran relevancia que fue donde Betancourt había dicho lo siguiente “Si he robado algún dinero del erario nacional, entonces que se me

quemem las manos”, poco después éste sufre un atentado en los Próceres, donde un carro estacionado explotó justo cuando pasaba la caravana presidencial, este accidente causó la muerte del jefe de la Casa Militar, y de un estudiante que pasó justo en ese momento. Betancourt sufrió grandes quemaduras en las manos y en otras partes del cuerpo, su esposa también salió herida.

Este atentado fue planeado por grupos perezjimenistas junto con el dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo, quien intervino en la organización del crimen y puso en manos de los comprometidos los recursos para la organización del mismo. Tras investigaciones se comprobó que el gobierno dominicano participó en el hecho, nuestro país denunció el caso ante la Organización de Estados Americanos (OEA) y la Reunión de Cancilleres que se había convocado acordó un boicot diplomático y económico de los miembros de la OEA contra el gobierno dominicano (Arias, s/f).

Para Rojas este hecho histórico-político cambia la historia de Venezuela, es justo en ese momento que los venezolanos de esa época y las nuevas generaciones entendieron que el país era un negocio que había que meterle las manos aunque se les quemaran. Este hecho con Betancourt, les quitó la posibilidad de vivir una democracia limpia, que beneficiara a todo el pueblo, y posteriormente se convirtió en un país lleno de mucha corrupción, de oportunistas, donde se buscaba el beneficio de uno sin importar la desgracia del otro, y donde la ética y la moral se fueron al olvido.

*La boda de Isabela y Carlos González. Gumersindo la preside. Como testigos Lucía y Lorenza. Ursulina y Felicia como invitados. Todos aplauden el final del rito. Se escucha una explosión. Todo se oscurece. Una luz muy fuerte entra por la puerta de la entrada de la casa. Inocente Carreño aparece en la puerta.*

Inocente: Camaradas, ha habido un atentado contra el Presidente de la Republica. Ha salido ileso, lo único que se le han quemado son las manos. Tenemos que estar preparados porque lo que viene es duro, contra todos. A Nicolás, se le espera en el Aula Magna. Quiero que me saquen a Gumersindo esta misma noche del país, ¿entendido, Gumersindo? (Rojas, 1991:94)

César Rojas al igual que José Ignacio Cabrujas, César Rengifo, entre otros, son autores que también han trabajado el teatro histórico, les gusta viajar a través del tiempo y recrear épocas a las que pertenecieron y no pertenecieron. A estos dramaturgos les interesa hablar del hombre como ente histórico, las obras de Cabrujas y de Rengifo son un poco más difícil de entender que las de Rojas, pero en todas vemos un teatro intelectual, donde hay que tener un conocimiento previo de la historia para comprender ciertas piezas teatrales:

No estoy totalmente seguro, pero creo que -ningún dramaturgo serio- crea sus piezas sin pensar en la perspectiva temporal de sus historias, en su ubicación, en los éxitos, miedos, pudores, aberraciones y temores de la época en el que van a vivir esos personajes que van a confrontar una calamidad, un impacto que les cambiará el rumbo de sus vidas y que invitará a disfrutar y al mismo tiempo a pensar al espectador sobre su realidad, porque “eso es lo que nos acerca a Dios, porque somos dueños y tomamos decisiones del tiempo en el que van a ocurrir los acontecimientos”, como dice mi amigo Guillermo Schmidhubert de la Mora, de México, en muchos de sus textos. En mi caso, yo asumo la Perspectiva Histórica como una responsabilidad ineludible, hasta cuando hablo de atemporalidad estoy decidiendo dónde es que ocurren los acontecimientos que le da un plus al toque Estético hecho para la diversión del espectador; por eso investigo, miro, pregunto, siento, pruebo, convivo, amo, odio y trato de develar secretos que han quedado ocultos por nuestros deficientes historiadores, porque –a mi juicio- el teatro es otro modo de contar la historia de la humanidad –no sólo desde los triunfadores- y pienso que los dramaturgos somos como los vampiros que chupamos de las miserias y el excremento de nuestros tiempos, para digerirlo y mostrárselo al público, como una vez hizo Esquilo, Sófocles, Eurípides o Aristófanes (a quien le costó la vida), quizá buscando la reflexión que lleve a la felicidad de nuestras sociedades y para eso se necesita la perspectiva histórica del dramaturgo y una posición política ante los acontecimientos bien clara... y es el ego, nuestra capacidad de argumentar y el convencimiento de que sí podemos ayudar a mejorar las condiciones, relaciones y calidad de vida a nuestros comunes, lo que nos mantiene vivos, atentos, contestatarios, provocadores y ardientes como teas. Por lo que repito con pasión desde este que es mi tiempo: “Soy Herederos de los Magos y mi vida está hecha con los mismos hilos de los sueños” y “no se puede enseñar con amor

el Teatro, por mucha pedagogía que se haya estudiado, si no se ama y se vive primero el Teatro (Blog de César Rojas,2011).

A parte de los hechos históricos-políticos, en la obra también encontramos algunos aspectos de la situación social de la década de los sesenta, para esta época la inseguridad ciudadana no era un problema que agobiaba al venezolano como hoy en día. Si existía la inseguridad pero era más bien de carácter político, hubo muchas manifestaciones, había toque de queda, perseguían a los comunistas, etc. En la obra notamos que Rojas hace una crítica a la sociedad de su presente, es decir a la de la década de los noventa, a través de la sociedad de los años sesenta:

Lorenza: ¿Quién dejó la puerta abierta...? ¿Lucia? ¿Lucia, por qué dejaste la puerta abierta?... ¿Dónde se habrá metido? ¡Lucia!

*Mario trata de seguirla en la canción denotando su patético estado físico y mental. Lorenza lo mira con lástima. Saca algunos recortes y se dispone a coser. Tocan la puerta. Va a abrir.*

Lorenza: ¡Un momento...! ¡Voy!

*Al abrir aparece Isaac Millán. Notamos la actitud seca y la transición de ambos al reconocerse.*

Isaac: Buenas tardes, Lorenza.

Lorenza: Buenas noches, Isaac... Pase, pase y siéntese.

Isaac: Gracias.

Lorenza: Isaac, ¿usted no ha visto a Lucia? Yo llegué y ella no estaba, y hasta había dejado la puerta abierta...

Isaac: Aquí en Timotes no hay ladrones, Lorenza. Eso es allá en la capital que tiene que vivir como pájaros.

Lorenza: Pero usted se quiere ir para allá. Mire, en todos lados hay ladrones, lo que pasa es que se visten de manera diferentes. ¿Le gustaría un café mien-tras espera? (Rojas, 1991:65)

Con este parlamento nos damos cuenta que el autor está haciendo una comparación, con la Caracas de los años ochenta y noventa, donde comienza a cambiar la mentalidad del venezolano, se inicia el deterioro social, moral y político del país y obliga al ciudadano a protegerse él y su hogar.

El gobierno de Betancourt, como bien hemos venido mencionando, no fue muy distinto a la dictadura de Pérez Jiménez, a este gobierno le tocó lidiar con los comunistas, quienes les ocasionaron muchos problemas, tanto así que fueron señalados por haber propiciado varios atentados al presidente. En la obra notamos que el autor también quiso incluir este acontecimiento, los personajes Nicolás Curiel, Inocente Carreño, Gumersindo Méndez y Carlos González eran comunistas, y tenían que andar con cuidado sobre todo después del atentado, ya que ellos serían los principales sospechosos. Rómulo Betancourt fue un total enemigo de los comunistas especialmente de Fidel Castro, nunca apoyó a este régimen y trato de ponerle mano dura a esos partidos comunistas que existieron en el país. Otro dato histórico que Rojas coloca en la obra es una frase sumamente fuerte que usó Betancourt y que anula todo los derechos humanos: “disparen primero y averigüen después”, lo triste es que hasta hoy en día esa frase ha permanecido, quizás no se escuche mucho, pero si vemos que se ejecuta con bastante frecuencia:

Esteban: Esto es un allanamiento, señorita, y es mejor que no se subleven porque pueden salir perdiendo.

Lorenza: Explíquenme por lo menos por qué entran así.

Esteban: No se altere, le dije. Los allanamientos no se explican. Estamos persiguiendo a un comunista. Tiene que haber entrado por aquí. ¿Quiénes viven aquí?

Lorenza: Mi prima Isabela y yo. Ella es una vecina que trabaja conmigo en la fábrica del Sr. Aarón Goldman.

Ursulina: Ropita infantil.

Esteban: ¿Qué?

Lorenza: Ropita infantil es la que distribuimos en los negocios como La Gran Colombia, Pequeños Bebé, Cielitos y Korda's Modas.

Esteban: Busquen en los cuartos y la cocina y el corral, y si ven algún gracioso disparen y después pregunten (Rojas, 1991:83).

Otro ejemplo de lo que ya veníamos mencionando, la decepción ante la democracia:

Felicia: Es que fui a la pulpería de Cruz a comprar la comida.

Isabela: ¿Y eso por qué? ¿El abasto de los portugueses no queda en la esquina?

Felicia: Es que quería enterarme de una cosa y aproveché que tenía que comprar la comida y baje; yo no imagine que a los guerrilleros les iba a dar por meterse hoy por la bajada del perro.

Isabela: Se meten todos los días por aquí, Felicia.

Felicia: Una no sabía que con la democracia esto se iba a poner tan feo. Si yo hubiera sabido que esto iba a pasar, hubiera preferido que se quedara el General. Estos desórdenes, comunistas por todos lados corriendo como ratas, disparos cada cinco minutos; plan de emergencia, te dan cincuenta bolívares pero dónde compras qué; una nunca se imaginó que hubiera tanta bala suelta y tanto gatillo alegre.

Isabela: Quédate tranquila, chica, que si oyen ruido son capaces de meterse pa'cá creyendo que estamos escondiendo a alguien (Rojas, 1991:79).

En la obra nos encontramos con otro suceso, que nos llamó bastante la atención ya que fue un acontecimiento no precisamente de esa década, hablamos del 27 de febrero de 1989, cuando ocurrió “el caracazo”<sup>10</sup>, es decir que el autor introduce un hecho que sucederá en el futuro. Rojas nos cuenta que en su etapa de adolescente llegó a escuchar cosas que posteriormente se hacían realidad, y que la anécdota que coloca en la obra sobre el niño que nació con dos cabezas fue real, y fue un acontecimiento que recorrió toda Caracas:

Ursulina: No se puede andar por la calle con esa disparadera todo el día. Yo se lo dije a Don Aarón: o esto se para, o voy a tener que dejar de ir a trabajar a la fábrica, porque una vive en ascuas, en una zozobra total, corriendo pa'l trabajo y pa'la casa. Mi mamá dice que por el camino que va ninguna de nosotras va a sufrir de várices cuando sea vieja. Dice que en la esquina del Carmen la Virgen apareció, y en la maternidad nació un niño con dos cabezas y una enfermera cuando lo vio se asustó y dijo: “Ay, qué niño tan feo” y el carricito abrió los ojos y le dijo que feo era lo que iba a pasar el 27 de febrero y se murió. Esto tiene algo que ver con Dios. Si la gente que vio a la virgen

---

<sup>10</sup> El presidente Carlos Andrés Pérez a menos de un mes de haber asumido el gobierno, comenzó a aplicar lo que se denominó “paquete de medidas económicas”, esto trajo como consecuencia un descontento en la población y el 27 de febrero de 1989 estallaron serios disturbios en Caracas y en las principales ciudades del país. Hubo manifestaciones violentas y saqueos, y ante la gravedad de los acontecimientos el gobierno suspendió parcialmente las garantías constitucionales. Luego de dos días de disturbios, las Fuerzas Armadas intervinieron y he hicieron que volviera la calma en el país, dejando un saldo de centenares de muertos y heridos. (Arias,s/f:.229-230)

dice que dijo que esto se acomodaba o El Ávila se iba a abrir y el mar iba a inundar toda Caracas.

Lorenza: Inventos.

Ursulina: No, no son inventos, mujer, salió hasta en El Nacional. Radio Rumbos lo dijo esta mañana y Continente también. (Rojas, 1991:82)

Esta obra como nos hemos podido dar cuenta, tiene muchos elementos autobiográficos, y a lo largo del análisis cada uno de ellos lo hemos venido mencionando y analizando, por ende, no quisiéramos dejar pasar algo que también nos llamó mucho la atención, que fueron todos esos lugares que Rojas hace mención en la obra, como por ejemplo La Pastora, La Plaza Bolívar, EL Club Paraíso, El Silencio, El Calvario, Caracas, entre otros, el propio autor nos cuenta que quiso situar la obra en La Pastora ya que su familia era de allí, fue una zona para él de gran importancia y que El Centro en general era su zona de “confort”:

Isabela: ¡Ay, tío, es...! (Transición) ¡Es Caracas! Es que en Caracas la gente se ama. El General vive aquí, la Seguridad Nacional está aquí; la orquesta de la policía y la retreta están aquí... Aquí pasan cosas: en el Club Paraíso, hacen lucha libre para celebrar la Cruz de Mayo, y Billo's y el cuarteto Napoleón, mantuvieron bailando a la concurrencia hasta la una de la madrugada; aquí hay Universidad y a la gente no la dejan estudiar; una no puede caminar por El Silencio, por la cantidad de marginales, ladrones y de todo que hay vendiendo por todos lados; y en El Calvario descuartizan a una mujer, mientras los intelectuales se enteran de Bergman, de la vida de Rosita del Valle, de cómo se le torció la corona a Isabel II de Inglaterra, cuando su esposo, Felipe de Edimburgo, la besó después de la coronación... Aquí hay rumberas, tío... rumberas de verdad-verdad: Está María Antonieta Pons, la Tongolele... Y mi papá me pregunta “- Pero Isabela, “mija”, ¿qué vas a hacer a Caracas?” y yo se lo digo tío: Enterarme de la vida, del avance, del progreso, de la moda... porque aquí sí hay moda. Aquí nació Simón Bolívar e impuso la moda en el continente entero... Gisela Bolaño, tan Miss Venezuela y tan feliz que se ve con sus amores con Alamo-Ibarra... Aquí todo el mundo es feliz, porque hasta la tristeza es brillante, feliz, un poquito contaminada, pero feliz... A mí me encanta Caracas... (Rojas, 1991:54)

Por último podemos decir que Rojas en esta obra quiso trasponer su visión del país en su totalidad, es decir, el autor hizo muchas críticas a lo que para él y para muchos venezolanos estaba mal, como fue la fuerte corrupción y el deterioro de la

moral, de las buenas costumbres, luego de lo ocurrido con Betancourt; también revivió muchos hechos de su vida que fueron importantes y los introdujo dentro de la obra. Su familia especialmente su abuela son piezas claves en ésta y en muchas de sus obras, pues el mismo autor nos cuenta que desde pequeño se sentaba con su abuela para que ella le echara todos los cuentos sobre la dictadura y democracia, y le contara anécdotas de cualquier cosa. Nos dimos cuenta que su dramaturgia posee una fuerte relación con la historia, le gusta revivir el pasado y hacer una buena crítica a través de él:

*¿Mi dramaturgia para que existe? Bueno lo que yo creo y pienso que es importante en mi dramaturgia, es que yo estoy dejando casi documentos en el que cuento historias, de cosas que han pasado en este país...ósea para que la gente no olvide...porque es muy fácil olvidar. Me ha pasado que estoy dando clases y pregunto quién es Carlos Giménez y nadie sabe quién es... entonces yo me sorprendo. Olvidar es muy fácil y no hacemos nada para mantener esa información concreta, allí, sería... por eso para mí es muy importante contar historias que pasó entre dictadura y democracia. Porque cuando estábamos en la dictadura estábamos esperando que llegara la democracia, como si fuera el amor prometido y cuando llegó nos decepcionó, como pasa con las parejas (Comunicación personal con César Rojas, Mayo de 2015).*

## CAPITULOIV

### ANALISIS DE LA TRAMPA(1996)

#### 4.1.-Datos de la obra

*La Trampa*, fue escrita a finales del año 1995 y culminada a comienzos de 1996, por cesar Eduardo Rojas Márquez, pieza ganadora del festival Nor-Sur-Oriental en honor a José Ignacio Cabrujas en el Teatro Simón Bolívar de Juan Griego, Isla de Margarita, Estado Nueva Esparta (1996). Con el estreno de esta pieza en Caracas se inauguró la sala experimental del sótano de la Casa de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos(Celarg) 1997. *La Trampa* nos relata el autor que nace de la profunda necesidad de transmitir a través de su dramaturgia el tema del poder, llevar a través de sus personajes un mensaje que busca exponerla causa y el efecto del poder visto desde el ámbito personal y político. El autor indaga muchas formas para mostrar como el individuo desde la avaricia consigue imponer el poder sobre otros y hasta

donde es capaz de llegar por lograr una posición de superioridad ante su entorno. Ésta pieza nos devela a través de una historia el cómo llegan sus personajes hasta lo más extremo con tal de conseguir su cometido, usando como excusa la historia de una familia venezolana de los años sesenta que va desintegrándose por el deseo de cada uno de sus integrantes por apoderarse de una fortuna que no les pertenece y en otros por las ansias de tener más y más, solo por lograr satisfacer su ambición.

## **4.2.-Sinopsis**

### **Parte I**

#### **Escena I "Complot"**

En la primera escena el espacio escénico hace referencia a un tablero de ajedrez, donde los personajes se encuentran fuera del tablero y a medida que se van integrando ocupan su espacio dentro del mismo como si se tratase de un real juego de ajedrez. En esta escena se encuentran: Héctor (hijo de Cristino) y Jacinto Pereira (esposo de Edith), planificando cómo hacer para matar a Don Cristino poco a poco, para así quedarse con su fortuna. Jacinto es quien da instrucciones a Héctor de cómo sería la dosis que le pondría de veneno a Don Cristino en el pan que todos los días le lleva.

Al mismo tiempo comentan entre ambos que Edith es una ficha que estorba para lograr su objetivo, pero no una ficha imposible de alejar al igual que Edelmiro quien es mano derecha de Don Cristino. En esta primera escena parece Jacinto ser quien

fragua todo el plan más sin embargo Héctor fija su carácter y le advierte que si lo llegara a defraudar lo pagara muy caro.

### **Escena II "La secuaz"**

En esta escena el espacio cambia a un burdel de Caracas con muy mal aspecto donde se encuentran discutiendo la dueña del local (Manira), con una de una las prostitutas que trabaja para ella (Luisa); La riña se da porque Manira le reclama a Luisa por estar coqueteándole a su marido y además le da por entendido que sabe que ella y su marido están planeando quedarse con el burdel y dejarla a ella por fuera. Manirase encuentra muy furiosa y pide a sus hombres de seguridad que la saquen del local, y en ese momento entra Jacinto muy elegante vistiendo un traje de Capitán de la Naval y se da cuenta que a quien sacan a la fuerza es a Luisa, y le dice a Manira que necesita hablar con Luisa a lo que responde groseramente que ya ella no trabaja para ella y le sugiere que tiene mejores prostitutas para él. Jacinto insiste que es a ella a quien necesita y le ofrece una gran cantidad de dinero a Manira para que lo deje permanecer en el lugar y poder hablar con Luisa a lo que ella responde positivamente.

Pues bien, Jacinto logra hablar con Luisa y se evidencia que ambos se conocen desde hace muchísimos años atrás porque éste le pregunta por su madre y le recuerda sobre situaciones de su infancia antes de comentarle para que la busca, luego le dice que necesita de sus servicios, ella acepta y le pone condiciones a cambio de una cuantiosa cantidad de dinero, le dice que la llevará a su casa haciéndola pasar por su prima y usará como excusa que ella no tiene más familia sino él y que le dará alojamiento en su casa por un tiempo.

### **Escena III "El cónclave Berroeta"**

Dicha escena transcurre en la oficina de Cristino Berroeta quien de entrada sabemos es un hombre adinerado y con fuerte influencia económica en el país. Se encuentra con Edelmiro Grajirena y en eso llega su hijo como todos los días, situación que le molesta porque dice que su hijo es un tonto, un pobre panadero que no escogió una profesión digna y le quita tiempo llevándole todos los días panes y dulces de su panadería. Edelmiro le pregunta si lo deja pasar, a lo que responde que sí, pero que busque la manera de que cuando esté con él interrumpir la visita porque tiene negocios pendientes por hacer de cuantiosas cantidades de dólares y que no piensa perder tiempo hablando con el tonto de su hijo. Cuando Edelmiro sale a buscar a Héctor le advierte a Cristino que no viene solo como todos los días, sino que viene acompañado de una hermosa mujer y que además los ha visto juntos desde hace varias semanas y le asegura que es familia de Jacinto Pereira (su yerno) lo cual le causa mucha impresión porque para él su hijo es un pobre imbécil incapaz de despertar el deseo de cualquier mujer y Jacinto no es del todo de su agrado.

Pues bien él le dice a Edelmiro que lo deje pasar pero sin la mujer, pero repentinamente mientras sale Edelmiro llega Edith (hija menor de Cristino), a la cual no esperaba; viene contenta diciendo que le parece muy bonita y maravillosa la muchacha con la que está saliendo su hermano, y su papá molesto le reclama que hace fuera de la casa a lo que ella responde que quería estar presente cuando su hermano le presentará a su futura nuera, y su padre furioso le dice que ella no va a pasar y ella insiste en que la deje entrar con él para que de una vez le dé el visto bueno, pero Don Cristino mantiene la misma postura. Luego entra Héctor, saluda a

su hermana quien está muy contenta ya que él está con la prima de su esposo. Héctor le entrega la canilla a su papá a lo que su padre responde con gesto aparentemente de agradecimiento y le dice a Héctor que no se moleste tanto por llevarle panes y dulces, y Héctor astutamente pasándose por tonto le dice que no es molestia que lo hace con mucho amor como muestra de agradecimiento hacia él.

Edith insiste nuevamente en que su padre deje pasar a Luisa y Héctor sumiso espera la aprobación del padre mientras éste hace varias preguntas sobre la vida de la muchacha, a las cuales responde más Edith que el mismo Héctor y Don Cristino le dice que cierre la boca y que lo deje hablar a él (Héctor). Edith le hace señas a Edelmiro que deje pasar a la muchacha sin que su papá se dé cuenta y mientras esto ocurre Don Cristino está diciéndole a sus hijos que ellos deben pensar en su futuro y tener la misma visión de grandeza que él, en vez de estar con Jacinto que no es adinerado y que lo mismo podría tratarse de Luisa por ser su familia. Cristino está furioso y discute con sus hijos sacándole en cara todos los sacrificios que ha hecho por ellos y lo duro que ha sido llegar a ocupar la posición económica que tienen, y que son adinerados gracias a él como para que lo defrauden con personas que no los representen. En ese momento y sin darse cuenta entra Edelmiro con Luisa y se molesta porque lo desautorizaron pero ya había escuchado todo Luisa lo cual le cayó muy mal y se dispone a retirarse y se refiere hacia Cristino como una persona que la juzga sin conocerla.

#### **Escena IV "La celada"**

El espacio cambia nuevamente y ahora la cuarta escena transcurre en una calle de la ciudad de Caracas. Hay muchas personas, luego de tener rato caminando Edith se

da cuenta que la viene siguiendo una mujer (Manira) y se pone muy nerviosa hasta que se detiene y ve que es una mujer con aspecto de buhonera, la persigue, se detiene y le pregunta que quiere de ella, que por qué la está siguiendo, a lo que ésta responde que solo vende naranjas y que no le quiere hacer daño sino que le llamó la atención el vestido que traía puesto y quería copiar el modelo para realizarle uno igual a sus hija quien está próxima a cumplir quince años, y quiere que luzca tan elegante y bonita como ella, a lo que aún dudosa Edith le dice que no puede hacer eso de seguir a la gente sin conocerla porque eso le podría traer problemas, pero que sin embargo al ver su actitud noble e indefensa le comenta que podría regalarle unos vestidos que ya no usa porque están pasados de moda, Manira responde muy agradecida que sí los quería y como podría hacer para pagarle por eso y Edith le contesta que nada, que ya esos vestidos no los usaba.

Sin embargo Manira insiste en cómo podría pagarle el gesto diciéndole que ella plancha, lava ropa y limpia casas para poder vivir ya que sólo vendiendo naranjas no le alcanza para cubrir los gastos. Edith le contesta que ya en su casa hay servidumbre y le pide que le de la dirección de su casa para hacerle llegar los vestidos y Manira le contesta que le da mucha pena porque ella vive en una zona muy peligrosa, que no se molestara que ella iría a su casa a buscarlos, Edith acepta y le da la dirección en una tarjeta con fecha y hora para ir a buscarlos. A todas estas Manira intencionalmente buscó que esta situación sucediera ya que ella sabe quién es Edith y su propósito era dar con ella para vengarse de Luisa.

#### **Escena V "La visita de Luisa"**

Esta quinta escena transcurre en la sala de la casa de Don Cristino. Entran Luisa y Jacinto mientras Edelmiro observa su llegada y le pregunta a Luisa que cual es el motivo de su visita, a lo que ella responde que viene a hablar con su suegro, pero Edelmiro se la pone difícil e insiste no dejarla ver a Cristino, le pone mil excusas para que se vaya y desista de esa idea, pero la insistencia de Luisa cada vez se hace más fuerte llegando hasta mentirle diciéndole que quería una asesoría de Cristino a nivel económico y Edelmiro no se siente convencido con todo lo que Luisa le dice y se da cuenta que tras tanta insistencia algo se trae entre manos, pero termina cediendo y la deja ver a Don Cristino.

#### **Escena VI "Reunión clandestina"**

La escena transcurre en un lugar no preciso pero hace referencia a un tipo de guarida, sitio clandestino donde se encuentran reunidos: Jacinto Pereira, Héctor Berroeta y Edelmiro Grajirena (llevan los tres un pasamontañas que solo permitía develar los ojos, y no ser reconocidos por nadie), junto con otros políticos de gran envergadura y militares activos de la época de 1960 en Venezuela. Están discutiendo la posibilidad de crear un movimiento desestabilizador para ellos poder colarse y lograr su objetivo el cual será que Jacinto llegue a ser presidente.

Jacinto Pereira busca persuadir a todos los miembros que conforman su grupo de partido político e insiste que de cualquier manera va a llegar a ser Presidente de la Republica, contando con la gran fortuna que posee su suegro y pide a todos apoyarlo a lograr su objetivo. Héctor Berroeta nombra dentro de tantas alternativas buscar de cualquier forma el apoyo de Marcos Pérez Giménez (ex presidente, derrocado recientemente en la obra) ya que para él éste se encuentra empapado con todos los

movimientos económicos del país pero dentro de la discusión deciden abandonar esa alternativa.

Finalmente Jacinto Pereira insta a todos a acompañarlo en el Carupanazo posible revuelta para lograr sacar del juego a su mayor estorbo (Rómulo Betancourt).

## **Parte II**

### **Escena I "Una sirvienta para Don Cristino"**

Esta escena transcurre nuevamente en la casa de Don Cristino donde comienza con Cristino rompiendo la cuarta pared, El personaje nos habla como si ya se dio una conversa previa entre él y Luisa y hasta con su hijo Héctor ya que nos anuncia que Luisa prontamente como muchas otras mujeres que han pasado a ser servicio de su casa, aceptó no solo ser encargada de las labores diarias sino de hacerle compañía a su futuro suegro. Cristino se muestra recio, soberbio, habla de su hijo con mucho desprecio, dejándolo como tonto e insípido, lo compara con los panes que todos los días le obsequia, y deja claro además la posición de la mujer dentro de la sociedad, se expresa como si se tratase un ser que está por debajo del hombre, habla con cierto sarcasmo y deja en evidencia que las mujeres no son tema de respeto para él y que siempre serán el sexo débil.

De repente llega su hija, y Cristino le comenta que aún no consigue señora para los quehaceres de la casa y le dice que no se preocupe que ya se va a encargar Luisa, a lo que Edith reacciona con un profundo rechazo porque no le parece que sea la futura esposa de su hermano la que realice esas labores y Cristino le dice enfáticamente que Luisa es una mujer que viene del campo y que no está criada

igual que ella y que esto no sería algo que la avergüence, Edith insiste que no le parece que sea ella y le propone que sea Manira la que se encargue de las labores del hogar, una mujer muy humilde que conoció en la calle caminando y sale a buscarla. Al rato entra Luisa vestida de sirvienta y le comenta que el hogar ha quedado muy bonito luego de su limpieza y Cristino le responde que ya no va a tener que seguir haciéndolo porque su hija ya consiguió quien se hiciera cargo del hogar, a lo que ella responde con descontento que eso no era molestia para ella y que le estaba agradando el hecho de estar ahí con él haciéndole compañía y el muy pícaro le decía que podía seguir yendo incluso sin necesidad de hacer nada sino de estar con él y complacerlo en otras cosas con un tono algo morboso, Luisa con falsa timidez le dice que su hijo se puede molestar y éste le dice que no se preocupe por eso que no hay necesidad que Héctor se entere de eso y ella le responde que le parece muy bien y que estaba a su órdenes. Toda esta conversación va subiendo de tono al punto que Cristino se desmaya y en eso llega Edith acompañada de Manira sorprendida al ver a su papá tirado en el suelo y pregunta con mucha molestia a Luisa que le había ocurrido a su padre a lo que ella reacciona con cara de sorprendida desentendiéndose de lo que ocurrió.

### **Escena II "Pocillo de Mierda"**

En esa escena podemos ver a Luisa y a Jacinto conversando a cerca de la trampa que ambos vienen tramando para lograr el objetivo de sacar a Cristino de su camino, y luego de apoderarse de la fortuna Jacinto poder recompensarla a ella y él lograr llegar a ser presidente.

Luisa le comenta que durante la conversación algo erótica entre ella y Cristino él se desmaya y en eso llega su hija con Manira, lo que le causa una gran impresión porque jamás imaginó que vendría con ella y Jacinto le pregunta si Manira logró reconocerla y ella asegura que la vio como si nada y que no cree que Manira la haya reconocido, lo que le causa ruido a Jacinto ya que Manira se convertiría en otra ficha peligrosa para lograr su objetivo e insiste a Luisa que aún no haga nada, que él se encargaría de quitarla del camino.

Jacinto al ver que todo se le pone más complicado insiste en que va a hablar con Héctor para que aumente la dosis de veneno a Cristino ya que está demorando mucho en morir y él necesita llegar a hacer presidente lo más pronto posible y que debía moverse en ir quitando de su camino a cada uno de los integrantes de la familia Berroeta, haciendo creer a Luisa que ella estaría excluida de esa idea y la hace creer que ella será tan beneficiaria como él de toda la fortuna de Cristino.

En ese momento la escena toma fuerza y llega Edith muy molesta diciéndole a su esposo que se encontró con una mujer en la calle completamente desconocida dándole una carta donde le asegura que él le era infiel y que Luisa sería su cómplice, que su supuesta prima lo apoyaba en todas sus locuras y dice estar sumamente molesta gritándole que es un desgraciado que le ha estado siendo infiel. Luisa que también se encuentra allí recibe insultos de parte de ella dándole a entender que no la quería ver más cerca de su marido y Jacinto haciéndose la víctima le dice que se calme que se está comportando como una loca, lo que la hace poner más furiosa y le pide a Luisa que se vaya de su casa y que no la quería cerca de ellos, Luisa se hace la dolida, comienza a llorar y sale de escena. Edith reflexiona y dice que ya se

deshizo de una posible sospechosa lo que nos hacer dar cuenta que ya está sospechando lo que estos dos vienen tramando y por eso inventa lo de la supuesta carta que le entrega una mujer.

### **Escena III "Ruptura familiar"**

La escena transcurre en la casa de Don Cristino, donde se encuentra Manira, Edith y su padre. Se presenta una discusión entre Edith y su padre, ella le dice que está muy molesta porque ella botó de su casa a Luisa porque le estaba trayendo problemas con su marido y él en lugar de rechazarla le dio estadía en la casa. Cristino se impone y le responde que él no va a dejarla en la calle porque ella será la futura esposa de su hermano y ésta furiosa le dice irónicamente que en lugar de verla como la futura esposa de su hijo la quisiera para él. Edith lo reta y le dice que lo conoce muy bien y que sabe perfectamente para que la quiere ahí dentro de su casa, dejando a su padre al descubierto, ahora mostrándose con carácter y no como la niña que todos venían viendo. Cristino furioso la hace ver como grosera y que por encima de sus órdenes no pasa nadie, entonces Edith le dice que Manira no va a trabajar más para él y que se la lleva a su casa para que se quede con Luisa y aprovecha la discusión para decirle que deje sus papeles al día con respecto a la herencia ya que no quiere quedar por fuera. Pues se retira con Manira y llega Luisa haciéndose la sorprendida preguntando que le ocurría y Cristino pide que le busquen a Edelmiro Grajirena para que le asista con su testamento de herencia advirtiéndole que no les va a dejar el camino fácil a ninguno que pretenda quedarse con su fortuna ya que teme que lo puedan llegar a matar para poder quedarse con todos sus bienes.

#### **Escena IV "La muerte de Don Cristino"**

Esta escena transcurre en el cuarto de Don Cristino quien se encuentra reunido con su abogado Edelmiro Grajirena haciendo algunas correcciones a su testamento. En la escena está presente Héctor pero este se oculta sin que ellos se den cuenta.

Luego de esto se da una situación donde entramos a un espacio paralelo donde los personajes no se ven entre ellos pero si tienen relación con el público, de hecho en ocasiones se refieren al público como si tratarán de involucrados en la escena.

Edith reflexiona y cada vez está más convencida que a su padre lo quieren matar. Edelmiro reflexiona también y cree que Cristino exageró dejándole todo a Luisa y piensa que debe decirle lo más antes posible a Jacinto sobre la situación ya que éste se encuentra jugando un doble juego haciéndoles creer de su honestidad.

Luisa muy picara está contenta de haberse ganado la confianza de Cristino y dice que le dará su recompensa por haberla tomado en cuenta en el testamento. Cristino con tono algo sádico y burlón dice que tiene mucho deseo de Luisa y como sea va acostarse con ella. Héctor se da cuenta de que debe apresurarse en casarse con Luisa para que Jacinto no lo saque del juego antes de lo pensado.

Luego que cada personaje habla desde su lugar y sin tener contacto con los otros se irrumpe la escena con la entrada de Héctor quien llega para darle el respectivo pan de todos los días a su padre, y los otros siguen en la misma situación de escenas paralelas.

Jacinto dice tener preparado su plan de quedarse con todo. Edith comienza a sacar las garras y toma fuerza su personaje dando a demostrar que no es ninguna tonta.

Manira insiste en que Luisa no se va a salir con la suya y le va hacer la vida cuadritos. Luego vemos que paralelamente se está efectuando la boda de Cristino con Luisa, y quien la efectúa es el abogado Edelmiro Grajirena, mientras, Cristino come el pan que le dejó Héctor como todos los días pero con más dosis de veneno. Héctor se da cuenta que lo dejan por fuera porque Luisa se está casado con su papá. Jacinto continúa con su ambición y asegura que el Estado necesita que alguien asuma con responsabilidad el cargo como Presidente de Venezuela y asegura que será él quien tome las riendas.

Luego están a solas Cristino y Luisa en su cuarto, en una situación algo caliente, Luisa se desnuda y mientras lo hacen canta una canción de una reconocida cantante mexicana (la Lupe), Cristino la admira y mientras la contempla Luisa le confiesa que es su hija, esa hija que tuvo con Soraya Brito, la sirvienta de casa de Jacinto hace unos años atrás, Cristino queda perplejo, sorprendido, queda muerto en la cama a causa de un infarto.

Al mismo tiempo Luisa muy tranquila dice que toda la fortuna será de ella y de nadie más, se muestra recia y dispuesta a pelear con quien sea por ser dueña de todo. Héctor luego que se da cuenta de lo que está sucediendo toma un arma para matarla, Edith entra y le quita el arma a su hermano. Luego Jacinto entra apresurado y nervioso, Luisa en actitud burlona les dice a todos que ella se quedara con la fortuna, Jacinto la interrumpe diciéndole que no solo sería de ella, Luisa le deja claro que es suya solamente.

La escena termina siendo crucial con la intervención de Manira, Edelmiro y Edith, invitando al público y rompiendo la cuarta pared a mantenerse atento para el desenlace de la historia.

### **Parte III**

#### **Escena I "Clemencia"**

Esta escena nos muestra el tablero de ajedrez completamente vacío. Llega el actor que interpreta a Cristino con muy mal aspecto, desgastado, con un estado de ánimo muy bajo, cenital sobre él, y se dirige al público abriendo un mapa y explicándole la estructura de la obra y el efecto de la participación de cada personaje.

Es el actor que se dirige al público y no el personaje, para tratar de convencerlos que él no es culpable y no quiere que el autor lo saque de la pieza porque había llegado la hora de su muerte.

#### **Escena II "El descubrimiento"**

Esta escena comienza a oscuras en plena conversación entre Luisa y Jacinto. Luisa le comenta a Jacinto que Edith se quedará con la otra mitad de la herencia y Jacinto insiste que necesita ese capital para invertir en su campaña para poder llegar hacer el Presidente de la República. Luisa le sugiere que mate a su esposa y se case con ella y que sólo faltaría sacar a Héctor del juego para poder ser los dueños de toda la fortuna, a lo que él responde que no es necesario matarla sino buscar recluirla en un manicomio y que un tribunal declare su incapacidad ya que es un hombre que conoce muchas personas de cargos reconocidos y podrían ayudarlo con dicha esta hazaña.

Jacinto le dice a Luisa que no se preocupe por Héctor ya que lo había mandado a matar y si todo se daba perfectamente, ellos dos quedarían juntos, buscando siempre la manera de persuadirla sin darse cuenta que eso mismo busca ella en él para quitarlo del camino.

Finalizando la escena Jacinto le pide a Luisa que se vaya para que no la vea su mujer ya que presume que se acerca alguien y no quiere que los vean juntos. Se encienden las luces y aparece Manira con una grabadora en mano mientras le comenta todo lo que grabó a Edith, le dice todo a cerca de la conversación de Luisa y Jacinto y lo que están planeando hacerle a ella, cosa que Edith la enfurece más y se pone a llorar en silencio de la impotencia que le causa que estos dos la crean una idiota.

Héctor que está a su lado la consuela, Manira les insiste que no dejen que ellos dos le quiten lo que les pertenece y les sugiere a ambos que les tiendan una trampa.

### **Escena III "La metamorfosis de Edith"**

En esta escena se encuentran en la casa de Jacinto Pereira y Edith Berroeta, reunidos militares y subversivos que planean su participación en el Carupanazo, estrategia propuesta por Jacinto y sus acompañantes de la milicia venezolana para lograr la caída del gobierno de Rómulo Betancourt, para él poder llegar hacer presidente. Allí también se encuentra Héctor pero disfrazado para que Jacinto no lo reconozca.

Edelmiro muy entusiasta y de la mano con Jacinto decide llevar a cabo el Carupanazo y pregunta dónde está el capital ofrecido a lo que Jacinto responde que

su esposa posee una mitad y la otra la posee Luisa, Héctor que no es reconocido por ninguno le dice a Jacinto que debe persuadirla y buscar la manera de quitarle el dinero, le aconseja dejar a un lado a Luisa mas no a su mujer y así poder lograr esta estocada que lo llevaría a lograr su tan deseado cometido.

Héctor y Edelmiro insisten a Jacinto que se quede con su mujer, que piense en sus hijos, que a fines políticos eso le daría una buena imagen cosa que Luisa no podría ofrecerle ya que ella no es más que una puta barata del nuevo circo y que su deseo no es estar con él sino quedarse con todo el dinero. Héctor comenta a Jacinto de manera de alertarlo que su mujer ya está enterada de todo, de quien es Luisa y que se trae con Jacinto.

Luego llega Edith, acompañada de Manira lo que crea una atmósfera de tensión y tanto Jacinto, como los políticos y militares están sorprendidos por su presencia, Jacinto le pide a Manira que se retire pero su mujer asegura que ella no va a irse a ningún lugar y este no hace más que insultar a Manira y decirle a su mujer que ella es una prostituta y que su amistad no le convenía; pero Edith la defiende a toda costa, además le asegura que Edelmiro Grajirena va a efectuar su divorcio lo más pronto posible y que le diga a su supuesta prima que se prepare ya que va a preparar un litigio por el dinero de su ya difunto padre, cosa que deja a Jacinto fuera de control y ve con odio a Edelmiro porque jamás le comentó a cerca de esta decisión de Edith. Lo que deja al descubierto que Edelmiro se las está jugando todas con tal de no salir perjudicado.

Pues bien, Edith pone por el suelo a Jacinto; vemos a una Edith transformada, dispuesta hasta arriesgar su vida con tal de no ser más nunca vista como una niña

de casa, una inmadura, una dominada por su pardee, una sumisa ante el marido y por si fuera poco además de dejarlo en ridículo delante de todos sus compañeros del partido, le pide a Manira que traiga la copia de la grabación de la conversa entre Jacinto y Luisa, le hace entrega de una copia a su marido y se retira retándolo y diciéndole que ya no es la misma tonta de antes y se retira.

#### **Escena IV "La trampa"**

Esta cuarta escena y última transcurre en la casa de Luisa, anterior casa del ya difunto Cristino Berroeta, pero que ahora le pertenece a ella. Llega Jacinto y Luisa lo recibe (Héctor nuevamente está escondido). Jacinto le comenta a Luisa que ya su mujer lo sabe todo y tiene varias copias en las manos de varios abogados, a lo que Luisa reacciona ofreciéndole un arma para que vaya y la mate, Jacinto rechaza completamente la idea y lanza el arma al suelo y en ese momento entra Héctor y toma el arma del piso y le dispara a Jacinto dejándolo herido, apunta contra Luisa y en eso llega Edelmiro Grajirena pidiéndole que no la mate; diciéndole toda la verdad confesándole que Luisa es su hermana y Héctor sin embargo la reta, pero Luisa toma el poder del arma y le apunta a Héctor buscando matarlo. La escena toma otro rumbo cuando de manera sorpresiva llega Edith y Manira acompañadas de policías dándoles a entender que toda la culpa caía sobre Luisa justificando que además de herir a su esposo también quiso asesinar a su hermano, mostrándoles como prueba una grabación con el momento de los hechos. Luisa sorprendida grita desesperadamente que le tendieron una trampa, Manira y Edith se burlan de ella mientras los policías se la llevan. Finaliza la pieza con un enriquecido monólogo de

Edith quien pide a Maniraque asista a su esposo llevándolo al hospital quien se encuentra herido y tiene deseo de curarlo, también le ordena a su hermano Héctor que se prepare para su regreso a casa y le ordena seguir trabajando en su panadería. Luego pide a Edelmiro que arregle los papeles para que ella y su hermano sean los únicos herederos de toda la fortuna de su padre; al mismo tiempo Edith pide que se comuniquen con un militar llamado Fleming ordenando contactarlo para detener la ejecución del Carupanazo ya que asegura que va hacer un fracaso.

Edith culmina deseando que se recupere pronto su marido para irse de viaje, dejándolo completamente sumiso a sus órdenes y en ridículo ante todos. Así termina esta pieza, Edith la más inocente, tranquila, sumisa, es la que termina siendo dueña de todo, termina dándose cuenta de las trampas que tenían armadas cada uno de los personajes y mientras ella armó la suya, sin que nadie la pudiera detener.

#### **4.3.-Estructura formal**

La trampa está estructurada en tres partes, la primera consta de seis escenas, la segunda de cuatro y la tercera igualmente de cuatro. El autor refiere que trabaja sus piezas por cuadros divididos a su vez en escenas para separar una acción de otra. Cada una de las escenas que terminan siendo catorce lleva consigo un título; elemento común usado en las radionovelas venezolanas de los años sesenta, que sirve al lector y/o espectador para referirlo a lo que está por suceder. Otros elementos particulares son el uso constante de la articulación y el mutis elementos característicos dramáticos que el autor usa comúnmente en sus obras.

El autor hace énfasis en su continua utilización de elementos propios del teatro expresionista, para darle vida a esta pieza mostrando a los personajes como si se tratasen de piezas que conforman un juego de ajedrez.

#### **4.4.-Personajes**

Cristino Berroeta: Economista venezolano de cuantiosa fortuna, se presenta como un personaje desde el comienzo con mucho carácter y poder sobre cada uno de los miembros de su familia y hasta del país, ya que es un hombre con demasiada fortuna y tiene fuertes influencias sobre la economía venezolana. Es el personaje principal. Tiene aproximadamente 56 años, es padre de Héctor y Edith los cuales ha criado desde los más altos principios de una familia adinerada caraqueña en la época de los años sesenta. Es un hombre recio, soberbio, muy arrogante, hace su primera aparición en la primera parte en la tercera escena donde deja ver quién realmente es:

Cristino: ¿No sabe que no me gusta que me moleste con sus tonterías mientras trabajo? Cinco minutos. Me descuido cinco minutos y la bolsa puede hacerme caer en la ruina; puedo perder diez inversiones, cincuenta clientes; miles de dólares... y él viene a traerme sus tortas, o sus desabridos panes que me hace comer con "lechita fresca", como si fuera un anciano; mientras me habla de harina, levadura y huevos... y la banca fluctúa en mis narices mientras escucho los planes que tiene con su panadería y pastelería... y la diferencia que existe entre el ponqué y el panteón para colegialas. Es odioso. Es mi hijo, pero es un tonto. No aprendió que no hace falta ensuciarse las manos para obtener dinero y ganancias. Intereses. Me atrevo a decir que si desapareciera mañana, esta familia se convertiría en un buque a la deriva. (Rojas, 1996: 9)

Quiere mantener siempre el control de sus hijos y les impone no ser unos cualquiera ante la sociedad, sino todo lo contrario pensar desde la ambición como él:

Cristino: esto es una traición. He pasado toda mi vida trabajando, luchando para tener cierta estabilidad económica... y mis hijos en vez de pensar en el futuro, en sus familias, han escogido a unos buenos para nada. A unos limpios, sin posición, con los que he tenido que cargar para que puedan obtener una posición medianamente respetable... ¿Para qué? Han tenido la posibilidad de obtener los mejores partidos de este país, asistieron a los mejores colegios de los que nunca han obtenido nada... sino parejas de segunda. (Rojas, 1996: 14)

Demuestra en todo momento el poder que tiene sobre sus hijos, y sobre todos los que lo rodean. Este personaje en todo momento nos hace ver que lo que se propone lo logra cueste lo que le cueste. A medida que va pasando el tiempo vemos que Cristino va desvaneciéndose, pierde fuerzas, a pesar que se ha dado cuenta que muchos desean verlo morir y quedarse con su fortuna, sin tener una noción clara de quien es quien, opta entonces por desconfiar de todos. Una vez que cree tener el dominio de Luisa le pide que se case con él y ésta obviamente acepta porque es parte del pacto con Jacinto para poder quedarse con su fortuna y queda entonces por sentado que este hombre ésta vez no fue tan astuto porque Luisa logra dominarlo y llevarlo a su terreno al punto de que cuando se encuentran solos luego de casarse le confiesa que es su hija y este del impacto le da un infarto y fallece.

Edith Berroeta de Pereira: Hija de Don Cristino, esposa de Jacinto Pereira, tiene aproximadamente 23 años, tiene dos hijos. Se muestra desde el comienzo de la obra como una joven muy inocente, muy consentida por su padre, y un tanto superficial, vive como en un mundo mágico, tiene todos los placeres y gusto de la hija de un hombre sumamente adinerado. Se muestra sensible, siente afecto por su hermano y muestra de ellos es cuando hace su primera aparición en la primera parte en la tercera escena, cuando le suplica a su padre que conozca a la supuesta prima de su esposo, la futura esposa de su hermano; busca la manera de que su papá la

conozca ya que ve muy entusiasmado a su hermano. Este personaje se muestra desde el comienzo como una mujer sumisa:

Edith: maravillosa, maravillosa, maravillosa, maravillosas; es maravillosa. Esa muchacha con la que Héctor está saliendo es... ay, no sé... papi, estoy feliz por mi hermano. Tienes que conocerla.

Cristino: ¿Qué hace mi hija fuera de su casa, a esta hora del día? (Rojas, 1996: 12)

Este personaje se muestra como una joven que está pendiente de la moda, de cosas banales, de superficialidades que quizás por la misma crianza que le brindo su padre no la dejaban ver la maldad que había en cada una de las personas que la rodean. Se encuentra débil en muchas oportunidades delante de todos los personajes que interactúan con ella.

Edith es noble, no sabe de maldades a pesar que su padre y su esposo son unas pirañas, ella parece ser distinta, mientras cada quien va fraguando la manera de conseguir su objetivo, ella aún no se da cuenta de nada y mantiene la posición de seguir ayudando a su hermano para que su padre no trate mal a su futura cuñada:

Cristino: aún no he conseguido mujer para la limpieza

Edith: ¡Qué extraño!

Cristino: pero luisa, la prima de tu esposo, ha realizado una excelente labor. Además, es silenciosa, como a mí me gustan las mujeres que limpian.

Edith: pero esa no son labores para la mujer que va a ser mi cuñada –si se llega a casar con mi hermanito-

Cristino: una mujer de pueblo siempre es una mujer de pueblo, por muy vanguardista que pretenda ser. Son como gallinitas hacendosas; necesitan sentirse en actividad, porque la ociosidad puede enfermarlas

Edith: Jacinto dice que ella nunca tuvo necesidad, en su casa, de eso.

Cristino: ¿Qué me importa lo que pueda decir Jacinto?

Edith: no te pongas así. Sabes que no me gustas cuando dices impertinencias, porque tú no eres así.

Cristino: ¿Qué sabes tú? (Rojas, 1996:26-27)

Ahora bien el personaje va tomando fuerzas y llega un punto donde enfrenta a su padre, ella sabe realmente quien es su padre, pero no se había atrevido a enfrentarlo

y es en la segunda parte en la primera escena cuando decide darle la cara sin importarle nada:

Edith: soy tu hija. Yo también puedo fingir que soy terrible, cuando el caso lo amerita – ya verán más adelante- aunque prefiero comportarme como una frívola, descocada, inocente, pero en el fondo muy inteligente hija de papá, esposa de quien se convertirá en el político más importante de este estado y de este país, gracias a mí... un poco de filantropía no le hace mal a nadie. (Rojas, 1996:27)

Vemos pues una Edith con una actitud algo distinta, ya se da cuenta que su papá quiere no solo que Luisa cumpla con las labores del hogar, se va revelando; se va dando cuenta que su esposo y Luisa traman algo contra su padre y ella por su familia decide luchar.

Es entonces en la segunda parte donde comienza la metamorfosis en ella, se deja ver como tonta y sólo lleva de su lado a Manira quien le muestra lealtad a pesar que su objetivo es vengarse de Luisa, era este personaje quien la ayuda a darse cuenta quien es realmente Luisa y su esposo.

Ella en el transcurso de los hechos va dándose cuenta quien es quien, a medida que los personajes ejecutan sus planes, ella logra dar con los implicados. Cuando se da cuenta que su esposo y su supuesta prima planean meterla en un sanatorio y declararla incapacitada para dejarla fuera de la herencia ella toma mayor fuerza, y es donde decide en la tercera y última parte sacar las garras y atacar, dejando en evidencia el plan de su esposo y Luisa y los deja al descubierto:

Edith: dile a tu supuesta prima que voy a comenzar un litigio por el dinero de mi padre, después de que Grajirena me divorcie de ti...

(Jacinto mira como una fiera a Grajirena)

Edelmiro: de eso te quería hablar...

Edith: y yo que creí que ser una mujer decente era ser una estúpida.

Jacinto: estás loca.

Edith: ni siquiera me serviste en la cama como yo esperaba. Yo pensaba que podría ser escandaloso hablar de esas cosas... Manira me ha ayudado mucho.

Jacinto: Manira es una matrona de un burdel del nuevo circo

Edith: eso lo sabe todo el mundo... Alguno de tus compañeros de partido y yo nos hemos divertido mucho hablando de nuestros planes políticos en el negocio de Manira.

Héctor: hermano yo creía que usted sabía...

Edith: Les gusto a tus amigos... ¿Verdad Edelmiro? Y como a ti te gustan las mujeres un poco más... vulgares..., me aprendí unas lecciones –se dan cuenta que también me puedo portar como una bicha- Manira tráele la copia de la grabación a Jacinto (a Jacinto) siempre has tenido muy buen suerte, pero conmigo la echaste por la borda, capitán. Acabaste con mi familia, ahora me toca a mí... tengo otras copias. Manira quiero tomar un baño. (Sale) (Rojas, 1996:44-45).

Este es el personaje que tiene más peso sobre la obra, porque es quien sufre la mayor transformación, y termina demostrando que con este monólogo que es ella quien domina finalmente todo:

Edith: Manira, llama al hospital y trae algo para curar a mi esposo. Héctor, vete que vamos a preparar tu regreso a la casa y a la panadería. Le diremos a todo el mundo que estuviste de viaje a Timotes. Edelmiro, arregla los papeles para que Héctor y yo seamos los únicos beneficiarios de la fortuna de nuestro padre. Hay que llamar a Fleming para detener lo porque el golpe en Carúpano va a ser un fracaso; el gobierno ya ha mandado tropas y cuerpos de policías comandadas por Carlos Andrés, para aniquilar la revuelta. Es mejor que nos quedemos tranquilos y resguardemos todas nuestras fuerzas ante lo que viene... yo voy a esperar la recuperación de mi esposo y a lo mejor viajemos pronto al exterior, quizás a Paris, en un intento de luna de miel o separación definitiva ¡Vamos! ¡Que quien ríe primero, siempre cae en la trampa! ¡Así... la moraleja de esta historia!!(Rojas, 1996:47).

Jacinto Pereira: Capitán de corbeta de la Marina, es el esposo de Edith, un hombre de aproximadamente 30 años, es otro antagonista dentro de la pieza. Es el primer personaje que muestra el deseo de quedarse con la herencia de su suegro, al comienzo de la obra se encuentra junto con Héctor planeando como envenenar a su suegro y es quien ejecuta primeramente el plan haciéndole creer a Héctor que los dos tienen el mismo poder. Este personaje muestra desde el comienzo el deseo de quedarse con la fortuna de Cristino Berroeta para poder llevar a cabo su único

objetivo y es ejecutar un plan de campaña para así llegar a ser Presidente de la República. Es un hombre estudiado, muy inteligente, capaz de ingeniarse cualquier forma para lograr su cometido como por ejemplo, el buscar a Luisa al burdel donde trabaja para que esta sea su secuaz y así poder lograr que su suegro se distraiga con ella , por saber que su debilidad son las mujeres.

A este personaje no le importa nada ni nadie, con tal de lograr su objetivo, que para ello necesita una cuantiosa cantidad de dinero que obviamente no posee y con lo complicado que se le va poniendo el poder obtenerlo decide ser cada vez más radical, primeramente no le interesa para nada su esposa, de hecho cuando se refiere a ella lo hace con cierto desprecio, la hace ver como una mujer tonta y sumisa:

Jacinto: no... todavía no voy a hacer nada. Tengo que hacer desaparecer a una familia entera, para poder sobrevivir y para que el país tome el rumbo que necesita, porque la razón del estado siempre está por encima de la razón de la familia o cualquier otra cosa... pero salvo eso... yo no voy a hacer nada... menos ahora que mi suegro tiene que curarse para que pueda morir de súbito, de repente... tú sabes: para que digan que hizo como los árboles que antes de morir echan su mejor floreada. Ahora, su propio hijo mayor, tu novio, tiene que aumentar la dosis en los panes para que no haya posibilidad der salvación y yo pueda obtener la silla que me corresponde, después de poner a pelear en la ciudad capital a las dos familias más poderosas del valle. Si eso ocurre como queremos, nos vamos a poder divertir con la plata de nuestro suegrito (Rojas, 1996: 30).

A medida que transcurren las escenas el personaje va viéndose más acorralado, porque se da cuenta que su esposa ya lo sabe todo sobre su plan con Luisa y cada vez se le pone más difícil lograr su objetivo, las ansias de poder se incrementan y debe también buscar la manera de persuadir a Luisa para así lograr quedarse con la parte que le corresponde a ella luego de haberse casado con Cristino Berroeta:

Luisa: ¿Estás solo?  
Jacinto: sí.

Luisa: ¿Qué vamos a hacer ahora? Edith se quedó con la mitad de todo.

Jacinto: y tú con la otra mitad. Necesito ese capital que tienen entre ustedes dos completo, o nunca voy a llegar a ser el presidente de la república.

Luisa: quiero que mates a tu esposa y te cases conmigo.

Jacinto: no me conviene matarla. Podemos recluirla en un manicomio y que un tribunal declare su incapacidad para manejar sus bienes.

Luisa: ¿Y Héctor?

Jacinto: digamos que un amigo mío lo vio por una calle y sin querer lo atropelló, dándose luego a la fuga. Desde ese día nadie sabe dónde está.

Luisa: te dije que no lo mataras.

Jacinto: lo hice por nuestra seguridad.

Luisa: saca a la imbécil de Edith de mi camino. No soporto su cara de idiota cerca de mí. Me hace sentir culpable. Hasta me hace sentir asco por ti y tú no puedes dejar que eso ocurra... quiero verla afuera.

Jacinto: la vas a tener, mi amor.... Cálmate... ¡Ahí viene! ¡Vete, que no te vea aquí...!

Luisa: adiós(Rojas, 1996: 40).

Finalmente es descubierto por su mujer y puesto en ridículo, delante de todos los compañeros de partido y militares y es interesante ver que a diferencia del personaje de Edith este va en decadencia, que pierde cada vez más fuerzas y queda siendo uno más que cayó en la trampa. Tanto así que su esposa logra dominarlo finalmente.

Luisa Brito: Es una prostituta, trabaja en un burdel de la ciudad de Caracas ubicado en nuevo circo. Tiene aproximadamente 25 años, es la hija negada de Don Cristino. Se muestra como un personaje sagaz, al comienzo de la obra comienza teniendo una discusión con la dueña del burdel ya que ésta junto con el marido de Manira planea quedarse con el local y dejarla a ella por fuera. De entrada se muestra viva, astuta, capaz de hacer lo que sea por tener el poder. Luisa es una mujer que no tuvo oportunidades en la vida, su padre no la reconoce, su madre fue una mujer muy pobre que no le enseñó más que ser así:

Luisa: tú me enseñaste el oficio.

Manira: ¡Sáquenla!

Luisa: no es necesario. Yo sé salir. Te juro que tendrás que solicitar mi ayuda más pronto de lo que imaginas.

(Agarra tierra y la tira al aire)

Manira: lo veremos. Me encantan los retos.

Luisa: el tiempo se encarga de todo.

Manira: lo vas a lamentar. ¡Sáquenla!

Luisa: me voy... pero la batalla no está perdida (Rojas, 1996:5-6).

Jacinto que sabe de su existencia contacta con ella y le pide sus servicios a cambio de ser la heredera de la fortuna de su padre ofreciendo ayudarla a cambio de repartirse la fortuna, ella acepta porque además de quererse vengar del hombre que la negó también quiere salir de la vida de miseria que ha llevado, y decide aceptar cualquier propuesta con tal de ver a su enemigo caer, muestra de ello:

Jacinto: No (no le muéstralos papeles) ¿Se te olvida que en esta casa de vecindad, que es este país, no existen secretos? Imagino que la nana sufriría mucho con todo esto.

Luisa: Murió. Hace mucho tiempo, tu nana... mi madre, se murió. Me rogo que fuera a buscarlos, pero yo no supe cómo... y fíjate cómo son las cosas de la vida: Jacinto Pereira, el muchachito que me corrompía en su cuarto, que me enseñaba a ser ociosa mientras mi mamá hacía el oficio de su casa para mantenerme... Mi primer vicio viene a pedirme ayuda... no a exigirme ayuda... El tiempo ha pasado... No te inquietes... no voy a decir que no, pero... alójame en un buen hotel. Estoy cansada de las madrigueras...

Jacinto: no (le muestra los papeles) ¿Se te olvida que en esta casa de vecindad, que es este país, no existen secretos? Imagino que la nana sufriría mucho con todo esto.

Luisa: murió. Hace mucho tiempo, tu nana... mi madre, se murió. Me rogo que fuera a buscarlos, pero yo no supe cómo... y fíjate cómo son las cosas de la vida: Jacinto Pereira, el muchachito que me corrompía en su cuarto, que me enseñaba a ser ociosa mientras mi mamá hacía el oficio de su casa para mantenerme... mi primer vicio viene a pedirme ayuda... no a exigirme ayuda... el tiempo ha pasado... no te inquietes... no voy a decir que no, pero... alójame en un buen hotel. Estoy cansada de las madrigueras...

Jacinto: haré algo mejor... te llevaré a mi casa... diré que eres mi prima luisa; que has venido a la capital porque tu madre murió y no tienes a más nadie en el mundo sino a mí.

Luisa: es verdad... ¿Y el dinero? ¿Por qué esto es un pacto, verdad?

Jacinto: y tú eres mi secuaz.

Luisa: ¿La prueba?

Jacinto: tendrás una pequeña demostración esta misma noche...vamos(Rojas, 1996:8).

Luisa ha sido una joven que le ha tocado una vida muy dura; su madre Soraya Brito era la sirviente de casa de Jacinto Pereira quien además de haber sido una de las tantas mujeres de Cristino, fue víctima de sus hazañas y además la abandona luego que se entera que espera una hija. Luisa desde pequeña se ha visto en situaciones muy difíciles, entre tantas, el tener que complacer a Jacinto sexualmente ya que éste la incitaba desde muy niña a tener relaciones y la obligaba a mantener en secreto esto. Pues bien vemos que este personaje está al borde de tanta miseria, en que su vida no ha sido fácil, y por ende con la llegada de Jacinto que le ofrece meterse en la vida de los Berroeta a cambio de obtener la fortuna de su verdadero padre. En primera instancia se muestra como tonta:

(Cristino descubre que Luisa lo está escuchando).

Cristino: ¿Qué es esto? ¿Por qué me desautorizan así?

Luisa: la situación parece no favorecerme, Héctor. Así que es mejor que nos marchemos. Ya habrá otra oportunidad para conocer a tu... don Cristino. Ahora está un poco "excitado". Buenas. (Se dispone a hacer mutis) (Rojas, 1996:15)

El personaje de Luisa va tomando fuerza a medida que esta se siente en la oportunidad de adentrarse, y aun más cuando Don Cristino muestra cierto interés hacia ella, esta no duda en meterse de manera astuta en el bolsillo de quien la rodea:

Luisa: ¿Y cuál fue entonces?

Edelmiro: conocerla.

Luisa: ¿Y cómo quiere conocerme?

Edelmiro: no lo sé todavía... Pero tengo una pequeña intuición... ¿Le llamo a don Cristino? (Rojas, 1996:23)

Una vez que logra entrar a la familia Berroeta, ella va haciéndole creer a Jacinto que se mantiene con él, siendo aún su aliada más sin embargo una vez que el personaje logra dominar sola las situaciones esto cambia:

(Jacinto copa en mano y Luisa complota con mucha intimidad)

Luisa: y entonces el viejo cayó así... sin más... redondito... te juro que yo creí que se había muerto. Pero eso no es todo.... Cuál es mi sorpresa, cuando Edith regresa a la sala y se acerca a ver qué le había pasado a su padre, pues venía acompañada con Manira, vestida de doméstica de telenovela... yo no sabía si reírme o asustarme... me quedé desconcertada...

Jacinto: ¿Pero no se dio cuenta de que te conocía...?

Luisa: ella se comportó como si me había visto por primera vez

Jacinto: te pido que no te vayas a poner a inventar tonterías. Ya tenemos suficiente peligro con que ella esté en la casa... ya yo haré lo mío...

Luisa: todavía no hagas nada... (Rojas, 1996: 29)

Pues bien al parecer a Luisa no le ha tocado fácil porque todos van dándose cuenta que además de prostituta, anda tras la fortuna de Cristino, este personaje está siendo visto por los demás como una amenaza y va sintiéndose acorralada y su primera enemiga Manira ayuda a la hija de don Cristino a que la descubran y su trampa ya casi finalizando la obra no puede llevarla a cabo porque es descubierta:

Luisa: ¿Qué dice?

Edith: que quien ríe de último, ríe mejor... llévensela.

Edelmiro: (revisando a Jacinto) no está muerto. Está herido... Jacinto Pereira está vivo. (Rojas, 1996: 46)

Héctor Berroeta: Hijo de Cristino, panadero de oficio, tiene aproximadamente 28 años. Es uno de los personajes principales, ya que tiene peso dentro de toda la acción dramática. Comienza mostrando interés por quedarse con la fortuna de su padre y su principal aliado es su cuñado Jacinto, quien es la mente maestra de llevar a cabo el plan de ir envenenado poco a poco a Cristino con los panes que él le lleva todos los días. Este personaje de entrada muestra la ambición por la fortuna de su padre y no le importa si la muerte del sea el medio para lograr su objetivo:

Héctor: no quiero que muera; pero es cierto... tengo que encargarme de lo que me merezco.

Jacinto: (haciendo énfasis en el frasquito) dos gotas, hasta el final.

Héctor: ya lo sé: dos gotas cada vez... Jacinto...

Jacinto: ¿Sí?

Héctor: cuidado con tratar de traicionarme... porque soy capaz de hacerte llegar al cielo caminando.

Jacinto: ¿Hacerme llegar al cielo caminando? (Rojas, 1996: 4)

Este personaje es visto por su padre como un pobre tonto, su hermana lo ve como un hombre noble. Es hijo de un hombre adinerado y resulta que Héctor no es más

que una persona ágil, que fingiendo ser tonto va poco a poco envenenando a su padre, demostrándole siempre estar por debajo de su autoridad:

(Héctor le entrega la canilla de pan a su padre)

Héctor: para ti.

Cristino: es una tarea. A tu hermano le gusta sentir que me alimenta. Cada semana me trae un pan, una torta, o milhojas...

Edith: es como un homenaje; deberías sentirte orgulloso.

Cristino: lo estoy... lo estoy... aunque a veces me hace sentir un poco viejo.

Héctor: sería incapaz de querer que sienta eso, padre. (Rojas, 1996:13)

Héctor no solo sabe de panadería sino que está implicado en los eventos políticos a los que asiste su cuñado para así poder saber cómo atacarlo, porque su intención eventualmente es tenderle una trampa y necesita estar involucrado en los acontecimientos y así poder enriquecerse y poder tomar el mando de la fortuna de su padre:

Héctor: existe relevancia. Además, muchos están dispuestos a enfrentar a los desestabilizadores que operan desde los consorcios mercantiles. Si no se detienen, la historia de la mafia va a continuar en este país

Edelmiro: pero han tenido la publicidad necesaria. Es parte del juego. Eso podría interesar a la opinión pública.

Héctor: en estos momentos la gerontocracia no va a aflojar nada. Si fracasamos no van a salir del sistema y ya encontrarán la manera de volverse a colar... para cubrirse las espaldas están hablando de algo que llaman neoliberalismo... si se manejara un buen capital podríamos mover los hilos necesarios para bajarlos de las nubes. Pero lamentablemente no tenemos ni un céntimo(Rojas, 1996:24).

Este personaje a pesar de no tener toda la confianza puesta en Jacinto cree ir ganándole terreno, pero ya para la segunda parte se da cuenta que tanto Edelmiro como Jacinto lo están excluyendo de la jugada y se da cuenta que le han tendido una trampa:

Héctor: tengo que realizar ese matrimonio lo más pronto posible. Tengo que adelantarme, antes de que Jacinto invente alguna estrategia y me saque del juego. Aquí le traigo el pancito final a mi padre....

Héctor: todo fue una trampa... yo me iba a casar con ella... (Rojas, 1996:37)

Este personaje queda excluido también del juego, y pasa a tener menos poder, creyendo como muchos tener la fortuna en sus manos, Héctor es finalmente dominado por quien menos se lo imagina, su hermana quien jamás vio como una pieza peligrosa para poder lograr su cometido pero es ella quien termina decidiendo que será de su destino pero aun así le deja parte de la herencia.

Manira: Prostituta y Dueña de un burdel ubicado en el nuevo circo (Caracas). Tiene aproximadamente 45 años, es una mujer de carácter fuerte, viene siendo un personaje secundario.

Al comienzo de la obra tiene una discusión con Luisa una de las prostitutas de su local lo que nos hace ver lo agresiva y vengativa que puede llegar hacer. Es una mujer que ha tenido que sacrificar mucho para poder llegar a ser la dueña de su propio local, defiende lo suyo y no deja que nadie tome posición de lo que con tanto sacrificio le ha costado. Es una mujer viva, capaz de hacerse pasar por una mendiga para poder entrar en la casa de los Berroeta y hacerle la vida imposible a Luisa:

Manira: tenga.

Edith: hasta el jueves.

Manira: hasta el jueves, señora Edith. Allí estaré como un clavel... y que dios se lo pague.

(Edith hace mutis. Manira se sonríe)

Manira: hasta el jueves, señora Edith Berroeta de Pereira, esposa de Jacinto Pereira. Pobre luisa(Rojas, 1996: 20).

Luego que logra ganarse el aprecio y confianza audazmente de Edith, toma fuerza dentro de la obra porque se convierte en su aliada y se encarga de ir descubriendo junto con ella lo que confabulaban cada uno de los personajes. Finalmente logra su objetivo ya que en todo momento busca abrirle los ojos a Edith con respecto a quien realmente es Luisa:

Manira: ¿Se da cuenta, señora? Yo nunca miento. Tener dudas es de humano y aquí tiene la prueba. Su esposo y su supuesta prima luisa, han decidido quedarse con su herencia, encerrarla en un sanatorio y quién sabe cuántas cosas más son capaces por apoderarse de todo... si ustedes se lo permiten(Rojas, 1996: 41).

Edelmiro Grajirena: Es el abogado asesor de Cristino Berroeta y Jacinto Pereira. Tiene aproximadamente 40 años, es un hombre inteligente y audaz. Forma parte de los personajes secundarios. Éste personaje se muestra como mano derecha de Cristino más que de Jacinto Pereira. Muestra lealtad ante su jefe (Cristino) y lo mantiene al tanto de los asuntos desde laborales hasta personales. Sí bien es cierto que el personaje pone a sus órdenes el tiempo y su sabiduría para con Don Cristino, este ha aprendido muy bien de las astucias de su jefe, y va mostrándose callado, observador y analítico:

Edelmiro: por una parte, no sería cortés y yo soy un caballero; por la otra don Cristino dice que la única manera que puedo aprender qué quieren los demás es guardar mucho silencio, observar muy bien... hacer las cosas como las personas quieren que se hagan y esperar... y en cualquier momento puedes descubrir cómo hacer para que ellos hagan lo que yo uno quiere. No es muy complicado, pero a mí me parece difícil (Rojas, 1996: 22-23).

Su personaje pareciera saber desde el comienzo quien es quien dentro de la historia, y es finalizando la segunda parte cuando reflexiona abiertamente sobre ellos. Edelmiro jamás se distancia del personaje de Cristino, sin embargo se compenetra mucho con Jacinto Pereira, es su abogado también y participa en todo momento en las reuniones clandestinas de este grupo de militares y partidistas que acompañaban a Jacinto. Este lo involucra durante todo la organización de su partido y le asegura llegar a ocupar un gran cargo dentro de su gabinete tanto así que se compromete a participar en el Carupanazo:

Edelmiro: ¡¡Carúpano nos espera, compañeros!!

Héctor: ¿Dónde está el capital que ofreció Jacinto?

Jacinto: lo tiene luisa Brito, como bien sabe Grajirena; la otra mitad la tiene mi esposa.

Edelmiro: le advertimos que la jovencita era de armas tomar.

Héctor: tienes que persuadirla. La razón que posee nuestra organización para manejar esos capitales es mucho más fuerte que tus debilidades y líos de faldas.

Edelmiro: necesitamos dar ese golpe en Carúpano, antes de que llegue 1963...

Héctor: y sin dinero no muchos nos van a dejar actuar como queremos. Ya en la capital los civiles, muertos de hambre, han comenzado nuevamente a estafar la banca sin que nadie y mucho menos nosotros, se dé cuenta.

Edelmiro: nosotros no los vamos a acusar, porque de allí va a salir gran parte del apoyo. Se han otorgado tierras a países poderosos en territorio nacional, para que entiendan las bondades y el buen trato que podrían obtener... ahora necesitamos más plata... real...para poder asumir el reto histórico como se merece (Rojas, 1996: 41-42).

#### **4.5.-El Espacio**

##### **4.5.1.-Espacio real**

Esta obra está concebida para ser representada en un espacio experimental, no convencional. Los espacios que nos presenta la pieza como reales durante las acciones si son precisados por el autor, más sin embargo no suelen ser tan detallados por tratarse de un naturalismo poético y no el realismo como pretensión estética. Tenemos como referencias: una casa, un burdel, la sala de una casa, una calle de caracas, una oficina, La Plaza Bolívar y un sitio de encuentro clandestino. Quiere decir que la acción ocurre en distintos espacios para la concepción escenográfica de los personajes.

##### **4.5.2.-Espacio hipotético**

Rojas utiliza el concepto de teatro expresionista para trasladar el concepto convencional y llevarlo a un tablero de ajedrez dentro de esta pieza.

##### **4.5.3.-Espacio imaginario**

Las acciones que transcurren en la obra tratan de llegar al espectador de manera que entienda que se ha trasladado una realidad de un espacio a otro para darle un significado. Por ejemplo cuando hablamos que un personaje se comporta como un caballo del reconocido juego de ajedrez; el personaje va a entrar a la defensiva, al ataque. Entonces habría que entender un poco el juego de ajedrez para convertir la realidad empírica en la realidad de ficción y es con lo que el autor trabaja aquí, ya

que los personajes dejan de ser personajes para convertirse en fichas de ajedrez.

Aquí un ejemplo oportuno:

*(El espacio escénico emula un burdo tablero de ajedrez y los actores, sentados alrededor del mismo terminan de arreglarse para la función. Llega el público. Una suave melodía baña el espacio. Jacinto es el primero en moverse de su lugar como un caballo de ajedrez y Héctor lo intercepta moviéndose como un alfil. Jacinto le muestra un frasco con gotas)* (Rojas, 1996: 3).

#### **4.6.-El tiempo**

##### **4.6.1.-Tiempo real**

La concepción temporal de la obra analizada es de aproximadamente una hora, a una hora y media.

##### **5.6.2.-Tiempo imaginario**

El tiempo narrativo que se presenta en dicha obra es lineal porque no hay flash back, al mismo tiempo es progresivo porque a medida que van transcurriendo las escenas podemos darnos cuenta que va develándose la tarea de cada personaje propuesta por el autor. Existe un conflicto que permite ver de manera creciente como va hilándose la historia para lograr su desenlace. No se tiene una fecha precisa de cuando ocurre, sin embargo tenemos como referencia que la familia pertenece a la época de los sesenta porque nombran dentro de la obra: el final del gobierno de marcos Pérez Jiménez (1958), el comienzo de la presidencia de Rómulo Betancourt (1959) y el movimiento del Carupanazo (1964). El autor no determina el tiempo exacto que dura el conflicto pero intuimos pudo durar un año por la sucesión de los hechos.

### **5.7.-Estructura profunda**

En esta obra encontramos como en la mayoría de las obras de César Rojas un motivo recurrente que usa como constante para su mundo dramático y son los temas que involucran al hombre con respecto a su entorno, a los demás individuos, a la sociedad a través de hechos históricos que mayormente son pertenecientes a su país natal (Venezuela). Ésta es quizás su mayor preocupación al momento de escribir, querer mostrar a, través de su dramaturgia, los acontecimientos históricos que algunos desconocen. Hechos que no se cuentan y quedaron en el olvido de la historia y que al autor cree pertinente mantenerlos vivos.

Rojas asegura que para la puesta en escena de *La Trampa*, se le pidió a los actores que se sintieran como parte de las fichas de un juego real de ajedrez, esto con la idea de que los personajes expresaran de manera no realista sino expresionista, esa fuerza de poder que tiene cada ficha del juego para así mostrar su relevancia dentro de la historia. El juego de ajedrez es la excusa para plantear que los personajes no son caracteres sino fichas y escénicamente los muestra representado tal cual. Teniendo en cuenta que el juego de ajedrez es un juego que se ejecuta a través de un tablero, con treinta y dos piezas movibles, que se colocan sobre el tablero dividido en sesenta y cuatro escaques. Las piezas que conforman el juego de ajedrez van por orden de mayor peso: el rey, una dama, dos alfiles, dos caballos, dos torres, y ocho peones. Y se trata básicamente de derrocar al rey del oponente. Entonces el medio de representación más conveniente y que sugiere el autor dentro de la pieza es que los personajes sean cada uno una ficha.

Teniendo en cuenta que el Expresionismo teatral busca llevar al extremo las situaciones en las que se encuentran los personajes. En casi todas las escenas están presentes los personajes, cada uno posicionado fuera del tablero de ajedrez y a medida que les toca entrar se posicionan de acuerdo al nivel jerárquico que representan dentro de la obra, a nivel escénico esto se llama multifocalidad, elemento propio del siglo XX y XXI. Es pues esa posibilidad de que varios de los personajes estén en lugares distintos pero pueden estar hablando de lo mismo.

Ejemplo de ello:

Héctor: (sorprendido /sin que lo escuchen) dejó toda su fortuna a mi nombre... siempre y cuándo luisa sea la administradora y vivamos en esta casa.  
 Edith: (desde la rabia) cuidado padre... te quieren matar.  
 Edelmiro: (al público) yo creo que exageró. Tengo que hablar con Jacinto. Esta mujer puede quedarse con toda la fortuna.  
 Luisa: (al público) Cristino se ha portado tan bien conmigo, que tengo que agradecerse. Esta noche paso por su cuarto.  
 Cristino: (al público refiriéndose a luisa) yo de que me como ese manjar, me lo como, como que me llamo Cristino Berroeta.  
 Jacinto: (al público) la verdad es que está bien buena.  
 Héctor: tengo que realizar ese matrimonio lo más pronto posible. Tengo que adelantarme, antes de que Jacinto invente alguna estrategia y me saque del juego. Aquí le traigo el pancito final a mi padre.  
 Música. (Héctor le da el pan a su padre)  
 Cristino: me voy a comer este pan antes de que comience con el cuento de la multiplicación de los panes.  
 Jacinto: ni imaginan lo que tengo preparado para todos.  
 Edith: no saben de lo que soy capaz cuando me siento amenazada.  
 Manira: luisa cree que soy tonta, pero ya verán.  
 Héctor: (a su padre) ¿Pan?  
 (Cristino toma el pan. Come un trozo. Edelmiro efectúa la boda de Cristino y luisa. Ambos firman)  
 Héctor (muy deprimido).- lo sabía. Me dejaron afuera.  
 Luisa: ¿Un poco de amor?  
 Jacinto: el estado necesita a alguien que asuma la responsabilidad de algo. ¡¡Y ese soy yo!!  
 Edith: todo esto es una mierda. (Rojas, 1996: 35-36).

El autor reconoce querer deslastrar un poco con el costumbrismo que venía trabajando con la obra *El Regreso*, para convertir esta obra en algo completamente

expresionista. El expresionismo suele ser entendido como la deformación de la realidad para expresar de forma más subjetiva la naturaleza y el ser humano, dando importancia a la expresión de los sentimientos más que a la descripción objetiva de la realidad.

La denuncia principal de esta pieza es el tema del poder y la manera cómo puede transformarse negativamente un individuo cuando se propone ejercer el poder sobre otro, partiendo que el tema del poder lo trabajaremos más profundamente en el siguiente capítulo.

Vemos pues, dentro de la obra cómo cada personaje va desvistiendo su verdadera personalidad y cada uno tiene el mismo propósito y es el poder sobre el otro para lograr su cometido: Jacinto junto con Héctor quieren la fortuna de Cristino y el medio es envenenarlo poco a poco. Manira una vez que se da cuenta que Luisa quiere junto con su marido quedarse con su burdel, busca la manera de meterse en la familia a la cual pertenece ahora, para humillarla y hundirla. Manira cumple su cometido y se une a Edith para lograrlo. Edelmiro con su audacia e inteligencia de abogado corrupto se hace pasar por amigo de Cristino y Jacinto; buscando siempre salir beneficiado. Héctor que aparenta ser un tonto resulta estar más del lado de la avaricia, escondiéndose tras el traje de panadero; esto son algunos ejemplos que dan muestra del poder dentro de la obra.

Es importante mencionar que el autor usa como excusa el movimiento del Carupanazo para darle vida a la obra y que es evidente que además forma parte del momento histórico en el que vive el autor, porque nos dice:

Yo me siento muy comprometido con el que lea esta historia porque hubo muchos hechos históricos para cuando ya yo empezaba a escribir que no fueron contados, porque somos un país de mentiras, de cosas e historias que son contadas desde la mentira; y yo con esta obra quiero dar a demostrar que nunca estamos por encima ni por debajo de nadie y que le premisa principal es “ cuídate del agua mansa, que de la brava me cuido yo”, quiere decir que esas cosas ocultas en la historia son las que me interesan contar a través de mi dramaturgia. Yo cesar rojas me siento comprometido hacer un teatro que abra matices de opinión para mejorar la calidad de vida del individuo, esa es la finalidad del trabajo que yo realizo, abrir matrices y poner en el tapete los problemas que incomodan a la señora, al señor, al joven, al anciano que está allí sentado del lado del espectador (comunicación personal con Cesar Rojas, Marzo 2015).

Ahora bien para profundizar más acerca de los hechos históricos usados dentro de la obra por el autor, vemos que éste parte del Carupanazo, el cual uno de los participantes fue el propio Cesar Rengifo y de allí crea el personaje de Jacinto Pereira, ya que en todo momento es el personaje que está ligado al movimiento político que busca desestabilizar el gobierno de Rómulo Betancourt y poder lograr la presidencia.

Tomando en cuenta que el Carupanazo estalló en la medianoche del 4 de mayo de 1962 en Carúpano (Edo. Sucre), a cargo del batallón de Infantería de Marina Nro. 3 y el destacamento Nro. 77 de la Guardia Nacional. Los Insurrectos, al mando del capitán de corbeta Jesús Teodoro Molina Villegas, del mayor Pedro Vegas Castejón y del Teniente Héctor Fleming Mendoza, se alzaron contra el Gobierno Nacional, ocupando las calles y edificios de la ciudad, el aeropuerto y la emisora Radio Carúpano, desde donde lanzaron un manifiesto a nombre del Movimiento de Recuperación Democrática. Por su parte, el presidente Rómulo Betancourt les exigió la rendición a los alzados, al tiempo que se iniciaba la movilización de los efectivos leales pertenecientes al batallón de Infantería Mariño, el batallón Sucre de Cumaná y el batallón de Infantería de Marina Simón Bolívar de Maiquetía, se producían ataques

por parte de la Aviación y se bloqueaba el puerto por parte de las unidades navales en lo que se denominó la Operación Tenaza (Gran Enciclopedia de Venezuela, s/f).

Al día siguiente 5 de Mayo de 1962, las tropas gubernamentales tomaron el control de Carúpano y sus alrededores, capturando a más de 400 personas involucradas en el hecho, entre militares y civiles. Entre ellos el diputado del Partido Comunista Eloy Torres, así como otros miembros de ese partido y del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Ante tales hechos, Betancourt suspendió las garantías, acusó al PCV y al MIR de estar involucrados en la sublevación y expidió el decreto núm.752 suspendiendo el funcionamiento de ambos partidos en todo el territorio nacional (*Ibídem*).

Para finalizar es importante destacar otro elemento usado dentro de la dramaturgia de Rojas, el cual es la utilización del distanciamiento, en la última parte durante la primera escena cuando sale un actor que no es un personaje, se dirige al público para tratar de convencerlo que él nos es culpable de nada, no quiere que por nada del mundo el autor lo saque de la pieza; el autor busca con esto que el espectador sepa que esto es teatro y no la realidad, que es sólo una historia de ficción contada desde la realidad y que a través de esta intervención el lector y/o espectador reflexionen, no para hacer catarsis en lo absoluto, sino busca el razonamiento del público de poder discernir entre lo correcto, lo incorrecto; también en lo bueno y lo malo. En fin el personaje que habla a continuación habla desde una realidad empírica:

Cristino: antes de continuar con esta entretenida pieza de teatro, los personajes de la pieza hemos decidido juzgar si es conveniente que para la continuación de esta

trama, el personaje de Cristino Berroeta; es decir: yo, perezca de una vez de una vez... sin la más mínima oportunidad de enriquecer el desarrollo de dicho personaje, o si es conveniente que se tomen otros caminos para que la “humanidad” que se encuentra inmersa en esta extraordinaria obra de arte, no se desvanezca ante sus propios ojos... explico: (abre un mapa con la descripción de la estructura de la pieza y la participación de los personajes) como vemos, estos son los cuadros por los que transitó la existencia de este personaje humilde y angustiado, que sólo puede comportarse como el incipiente actor que me interpreta puede hacerlo... porque uno ha tenido malas experiencias... lo que pasa es que uno es un personaje afortunado que ha podido traspasar las puertas del umbral, de la imaginación a la realidad de ficción, para ser interpretado en la realidad empírica... no como otros que han tenido que quedarse revolcándose en la procacidad de su no existencia... yo soy así... yo quiero que las personas... que el público reflexione; que me tomen en cuenta. Uno tiene que velar por sus derechos... por favor levante las manos y apoyen a este personaje moribundo... ¡Clemencia! ¡Clemencia! ¡Pido la clemencia de ustedes, señores espectadores! ¡Intervengan ante este asesino cruel por mí! ¡Soy este humilde personaje a quien él priva de la vida sin razón! (se apaga el cenital) ¡¡Nooooooooo!! (Rojas, 1996: 37-38)

## CAPITULO V

### INFLUENCIA HISTÓRICA DEL PODER EN *EL REGRESO* (1991) Y *LA TRAMPA* (1996)

#### 5.1.-Conceptos y tipos de *poder*

A lo largo del tiempo han surgido diversos conceptos sobre la definición del Poder. Son muchas las teorías de su aparición, primeramente se le atribuye a la voluntad de los dioses en las comunidades primitivas; posteriormente a las explicaciones metafísicas; más adelante el “contractualismo”<sup>11</sup> que trae con él, lo autoritario y democrático, formulando así una interpretación humana y no divina del poder; por último tenemos la “escuela estructuralista”<sup>12</sup> que no se rige por la

---

<sup>11</sup>El contractualismo es una teoría que expone que el origen de la sociedad se debe a un pacto entre individuos. Los estudiosos de esta teoría afirman que sea cual sea el origen de la sociedad, su fundamento y su posibilidad como sociedad se halla en un pacto. El contractualismo considera la sociedad como si en un momento “histórico” hubiese tenido lugar ese pacto, acuerdo o contrato (Abbagnano, 2004).

<sup>12</sup> El estructuralismo es un enfoque filosófico que trata de afrenta a las ciencias humanas y analiza un campo específico como un sistema complejo de partes relacionadas entre sí; en términos amplios y básicos el estructuralismo busca las estructuras a través de las cuales se produce el significado dentro

conducta individual sino que responde a sistemas socioeconómicos estables en los cuales las personas actúan como oficiantes de comportamientos, por lo que son variantes y remplazables sin que afecte el origen del poder (Borja, 1997:760).

Son muchos los filósofos, sociólogos, psicólogos, historiadores y pensadores que a lo largo del tiempo han escrito sobre el concepto de poder, a partir de sus estudios y percepción, posteriormente citaremos algunas definiciones:

Concepto fundamental de la ciencia política. Se trata de un término que, con frecuencia, se confunde con autoridad, control, influencia, prestigio, etc. Capacidad de hacer o producir un efecto deseado, influyendo en el comportamiento de otro. Dominio, imperio, facultad para hacer o abstenerse o para mandar algo. El poder es un aspecto omnipotente en todas las relaciones humanas, es decir, es una cualidad relacional. Puede apoyarse en la riqueza, el conocimiento, la fuerza física, la popularidad, el carisma, o el control de determinados aparatos de poder (Estado, Universidad, Iglesia, partido, sindicato, etc.). Buena parte de los conflictos en la sociedad, son luchas por ocupar espacios de poder. Suprema potestad rectora o coactiva del Estado, para controlar, ordenar o someter (Ander-Egg, 1995: 228).

Actitud legal para ejercer ciertas facultades. Capacidad que tiene un individuo o un grupo para exigir u obtener de otro individuo o grupo, la realización de algo que estos no hubiesen hecho espontáneamente. Facultad de tomar una decisión ejecutiva. En un sentido más restringido, el poder es una función social del Estado (Debbasch-Daudet, 1985: 241).

Relación de subordinación que puede darse entre dos o más individuos, o bien abarcar la totalidad de un grupo o una comunidad, en la que se le colocan recíprocamente los seres humanos que requieren la presencia del mando y la obediencia (Goldstein, 2008: 430).

El poder puede ser definido como la producción de los efectos deseados. En estos términos es un concepto cuantitativo: dados dos hombres con deseos similares, si uno de ellos alcanza todos los deseos que alcanza el otro y demás otros, no tiene más poder que el otro. Pero no hay medios exactos de comparar el poder de dos hombres, uno de los cuales puede alcanzar un grupo de deseos y el otro un grupo distinto de deseos. Por ejemplo, si tenemos dos artistas, cada uno de los cuales desea pintar buenos cuadros y hacerse rico, pero el uno solamente consigue pintar buenos cuadros y el otro solamente hacerse rico, no hay modo de estimar cuál de ellos tiene mayor poder. Sin embargo, es fácil decir, de un modo general, que A

---

de una cultura. Creció hasta convertirse en uno de los métodos más utilizados para analizar el lenguaje, la cultura y la sociedad en la segunda mitad del siglo XX (*Ibíd.*).

tiene más poder que B, si A consigue muchos de los efectos que persigue y B solamente unos pocos (Russell, 1939:28).

Por otro lado tenemos *el poder* visto desde la sociología, siendo ésta la materia encargada de mediar con el problema existente entre el Poder y Autoridad, ambos exigen normas sociales que involucran a todo ser vivo que se encuentra en la sociedad. El poder social ha venido evolucionando desde las sociedades primitivas hasta las sociedades actuales. Es importante decir que la funcionalidad del jefe que rija dentro de una sociedad deberá encaminarse por una estructura sistematizada a través de una autoridad y/o jefatura:

(...) resulta bastante claro que no puede administrarse la existencia de una sociedad humana, por sencilla y rudimentaria que sea, que no tenga dispositivos de gobierno. Un grupo humano cualquiera, encerrando en su seno tantas voluntades particulares como miembros, no podría desenvolverse sin adoptar un sistema de conducción capaz de condensar el querer general y convertirlo en actos concretos de gobierno y administración. Las acciones aisladas y dispersas de sus miembros lo llevarían a la desbandada general. La función de gobierno satisface una necesidad social y no puede prescindir de ella (Borja, 1997:761).

Desde el punto de vista de la filosofía política, *el poder* puede verse como la facultad que tiene el hombre de tomar mando sobre un grupo de individuos de determinada sociedad, y poder cambiar su visión a partir de la toma de decisiones. Todo hecho político está basado con el fin de lograr el poder, ya que toda persona que lo posea tiene la capacidad de discernir en cuanto a la tarea que deben cumplir los miembros de una sociedad, tanto nacional como internacional, de una manera directa o indirecta, tomando en cuenta que la obediencia es el factor principal para la ejecución (Ontza, 1980).

Uno de los grandes historiadores, filósofo y psicólogo que ha tocado ampliamente el tema del poder ha sido Michel Foucault, su pensamiento filosófico se basa en el

programa de Nietzsche y sus investigaciones en torno a los vínculos entre saber y poder, expresa abiertamente su desacuerdo en lo que se refiere a las teorías de Marx.

Mientras Marx expone la idea del poder como una “superestructura”, Foucault opone la idea de su carácter “originario” es decir del que todo depende, incluso la economía. Al planteamiento “macrofísico” de Marx, que se refiere a las fuerzas ejecutadas por algunas clases sociales y por el Estado, Foucault propone un planteamiento “microfísico” que percibe el poder desde todas las elites de la sociedad, comenzando por las relaciones cotidianas entre individuos: “el Estado es superestructural respecto de toda una serie de relaciones de poder que pasan a través de los cuerpos, la sexualidad, la familia, las aptitudes, los saberes, las técnicas(...)”(Foucault, 1978: 16). Al privilegio de las oposiciones globales y binarias de Marx, Foucault opone la tesis conforme a la cual dice que no hay términos medios entre dominantes y dominados, ya que en todo individuo o grupo existe la posibilidad de estar en cualquiera de las vertientes. Sin embargo, en el capitalista es claro ver que tiene el dominio sobre la clase del proletariado, porque hay una razón monetaria que le da ese privilegio, pero esto no quiere decir que por pertenecer a la elite siempre se va a tener el poder absoluto, por el contrario, el proletariado también puede llegar a alcanzar el poder. En conclusión, la resistencia al poder, habita por todos lados, no solo en el proletariado, ya que la identificación con el término “plebeyo” se encuentra inmerso en todo individuo o grupo:

El poder se incardina en los cuerpos, en las prácticas, en los gestos de los seres humanos, pero también en los pensamientos, en las representaciones y en las racionalizaciones y hasta en el propio reconocimiento de nosotros mismos. Por esto cuestionar las formas capitalistas de vida implica conocer las formas insidiosas

mediante las cuales operan poderes y saberes específicos, pero a la vez asumir en nuestra propia existencia la renuncia a un reconocimiento, a una identidad que nos ha sido asignada. La lucha contra el poder implica la elaboración de una ética alternativa de la existencia. Así se explica que en los últimos años de su vida Foucault estuviese obsesionado por proporcionar algunas claves sobre la producción social de la subjetividad (...) (Foucault, 1999: 17-18)

En el libro *La Verdad y las formas jurídicas*, Foucault nos habla del “subpoder”, que no es el poder político ni el que ejerce el Estado, sino un compuesto de pequeños poderes e instituciones ubicadas en un grado más bajo, los cuales son esos poderes marginados y olvidados por la sociedad. En las sociedades se presentan muchas formas de poder, unas con niveles más elevados de autoridad que otros, es por ello que el autor le interesa estudiar minuciosamente todas las relaciones de poder, así como también le interesa construir un concepto de poder que englobe tanto el poder estatal como todos esos pequeños poderes integrados a uno global.

Una vez teniendo clara el concepto general de poder es preciso señalar que existen distintas ramificaciones de éste, pero solo señalaremos las que tengan más relevancia y se relacionen con *El Regreso* y *La Trampa*.

El individuo está en una constante búsqueda del poder, de cualquier modo que sea por ejemplo: fama, mando político, riqueza, conocimientos, prestigios, fuerza física, entre otros. Dentro de todos los tipos de poder existe una cierta relevancia en *el político*, que tiene una proyección totalizadora y posee la capacidad de emplear las fuerzas para proteger sus decisiones y para implantar la obediencia a sus designios: “*el poder político* es el poder característico de los gobernantes y del conjunto de individuos, organismos e instituciones que ejercen influencia sobre sus decisiones,

cuyo fin primordial es la preservación y el desarrollo de la sociedad”(Debbasch-Daudet,1985: 242).

Otro concepto de *poder político* nos dice:

(..) es la facultad de mando sobre el Estado. Sus características principales son dos: la primera, que es un poder de carácter territorial, es decir, que está referido a un territorio determinado; y la segunda, que es el único que puede ejercer la coacción física legítima para hacerse obedecer. Todos los demás poderes –sociales, ideológicos, económicos, religiosos o de cualquier otra índole-, aparte de ser poderes de carácter personal, que por tanto no mandan sino a las personas que se han sometido voluntariamente a ellos, están impedidos de utilizar la fuerza para lograr obediencia. La fuerza, ya como amenaza de su uso, ya como empleo actual de ella, es un elemento específico y diferencial del poder político. Allí reside su distinción fundamental con todos los demás órdenes de poder que existen en una sociedad (Borja, 1997:763).

Dentro del *poder político* se desenvuelven tres funciones primordiales del estado, estas son: El poder legislativo, El poder ejecutivo y El poder judicial. Reconociendo el primero como aquel que pone en funcionamiento las leyes y las reglas de conducta general a la cual todos deben obedecer en interés del Estado. Luego tenemos el ejecutivo que es el encargado de ejecutar y llevar a la práctica las leyes, representando al Estado y todas las tareas propias del gobierno. Por último el poder judicial es el ente encargado de administrar justicia imparcialmente y regirse estrictamente por las leyes a pesar de las imposiciones que ejerzan sobre él grupos de gran relevancia (Ontza, 1980).

Hasta ahora hemos venido trabajando *el poder* desde distintos enfoques, y la distinción entre cada uno de ellos. Es necesario mencionar al individuo como el motor que mueve *al poder*, ya que desde su existencia ha tenido la necesidad de fijar su posición ante otro individuo, Borja nos dice:

Platón, en el diálogo de los dos primeros libros de la República, afronta la cuestión del origen de la polis y, por ende del poder. Allí suscita varias teorías. El filósofo griego hace decir a los sofistas Trasímaco y Clitofón que el orden social y la justicia no son otra cosa que la voluntad de quien tiene la fuerza para hacerse obedecer. Éste es el germen de la teoría de la fuerza como origen del poder. En cambio, Glaucón y Adimanto, para complacer a Sócrates, sostiene la tesis contractualista del poder y afirman que los hombres, venciendo y sufriendo derrotas, se ponen de acuerdo en un momento dado, a fin de instaurar la paz, para lo cual establecen las leyes y consensos sociales que consideran útiles (1997: 761).

Esto explica entonces que la inquietud desde épocas antiguas, no es sólo indagar el nacimiento del poder como tal, ya que lo que éticamente los mueve es la búsqueda del derecho que le atribuye a unos hombres para obligar a otros a obedecer, debido a que “siendo todos iguales, ninguno tiene la facultad originaria para mandar a los demás” (*Ibídem*).

El complejo de inferioridad es un factor influyente muchas veces en quien tiene la potestad de ejercer el dominio sobre otros. Un individuo que trae a lo largo de su vida frustraciones no canalizadas, y se le otorga el poder sobre sus inferiores, puede haber entonces la deformación de su personalidad. Posteriormente se da el error más común registrado a lo largo de la historia y es que quien tiene la autoridad muchas veces no afronta sus debilidades y su trato hacia los otros no es el más correcto (*Ibídem*).

La explicación expuesta por Russell a través de su libro: *El Poder en los hombres y en los pueblos*, sobre el poder individual, afirma que el poder de la ciencia es un factor influyente en el individuo, y que se deberá a ésta el principal origen del cambio en la modernidad (1939). Por otro lado tenemos el poder personal “es una forma de gobierno en la cual un solo individuo ejerce todos los poderes, concentrándolo en sus

manos. (...) Ejemplo: las tiranías antiguas, la monarquía absoluta y las dictaduras contemporáneas” (Debbasch-Daudet, 1985: 242).

Existen otros tipos de poderes, que muy bien podríamos llamarlo “subpoderes” tal como dice Foucault, los más característicos a parte de los ya mencionados para denotar la presencia de poder en *El Regreso* y *La Trampa* son:

*(...) el poder económico, que puede pertenecer a las personas individualmente consideradas o a los grupos organizados. Este poder se funda en la riqueza. Ella es un instrumento de dominación social. Por eso el hombre se afana tanto en alcanzarla. La propiedad de ciertos bienes, generalmente escasos en la sociedad, otorga un tipo especial de denominación a quienes lo poseen e impone a los demás ciertos condicionamientos en su conducta. Éste es el poder del dinero, especialmente decisivo en el capitalismo. La hegemonía social que de él nace puede ser, bajo determinadas circunstancias, más eficaz que el propio poder político. Incluso puede imponerse a éste (Borja, 1997:765).*

Existe una frase que consideramos pertinente mencionar y hace alusión a la ambición del hombre por el dinero que dice: “poderoso caballero es don dinero” (*Ibídem*), a pesar del tiempo esta frase mantiene vigencia ya que el poder del dinero ha venido aumentando como la corrupción. Hoy en día casi todo se puede conseguir a través del dinero: “La influencia de los países ricos en el mundo internacional y el poder de las plutocracias internas se resuelven, en última instancia, en cuestiones de riquezas” (*Ibídem*).

Poder de policía: facultad de las autoridades administrativas y políticas de ejercer las funciones de controlador del cumplimiento de las normas y de imposición de reglamentos sobre estos establecimientos, en tanto no interfieran en el cumplimiento de aquellos fines. Función o actividad administrativa, que tiene por objeto la protección de la seguridad, moralidad o salubridad públicas y de la economía pública en cuanto afecte directamente a la primera (Goldstein, 2008:431).

El poder estatal: está situado por encima de todas las unidades de mando que existen en el interior de su territorio. (...) el poder del Estado tiene el carácter de dominación territorial, a diferencia de la dominación personal que ejercen los poderes de los otros grupos de modo que el poder estatal se diferencia de cualquier otro no únicamente por la clase de autoridad que aplica sino también por la

específica relación de ella con el territorio.(...)el poder del Estado es cualitativamente distinto de los otros poderes de las agrupaciones menores tanto porque es el único que puede acudir a la coacción física para hacerse obedecer como porque constituye una fuerza de dominación territorial que genera deberes de obediencia sobre todos quienes pisan el territorio el estatal, sin consideración ninguna a las condiciones personales de ellos( Borja, 1997: 765).

Podemos decir entonces, que el poder tiene además de tipos posee también formas como por ejemplo: la riqueza, la influencia en la opinión, los armamentos, la autoridad civil, ninguna de ellas se derivan y no son dependiente de las otras. Es evidente que el poder está presente en todos los sentidos, como por ejemplo en nuestra vida cotidiana: la sociedad, el trabajo, la familia; además de ello las relaciones interpersonales. Somos pues individuos que formamos parte de sociedad que nos involucra a todos como una sola masa y que estamos en una constante lucha por ser dominantes más que dominados, es por naturaleza del ser humano el querer defender su posición ante cualquier amenaza. El poder no es en efecto, lo que le otorga a un individuo la potestad de pasar por encima de otro, sin importar su educación, creencias, valores y principios. Mas sin embargo está demostrado que en ciertas ocasiones esto puede suceder.

Finalmente nos parece pertinente culminar con esta reflexión de Bertrand Russell acerca de la influencia del poder a través de los tiempos y su repercusión en la actualidad:

En otros tiempos, los hombres se vendían al diablo para adquirir los poderes mágicos. En nuestros días adquieren ese poder por medio de la ciencia y se ven en la necesidad de convertirse ellos mismo en diablos. No hay esperanza para el mundo mientras el poder no sea domeñado y puesto al servicio, no de este o de aquel grupo de tiranos fanáticos, sino de toda la raza humana, blanca, amarilla y negra, fascista, comunista y demócrata, pues la ciencia ha hecho inevitable que todos vivan o que todos mueran(Russell,1939:27 ).

La influencia del poder es evidente dentro de la dramaturgia de Rojas, el mismo autor nos manifiesta que *el poder* es el tema que le apasiona a la hora de escribir, y que a lo largo de su vida ha tenido la oportunidad de presenciar momentos donde el hombre ha actuado de la manera más sumisa o descabellada para obtener el poder sobre una situación:

El tema del poder siempre me ha fascinado, he sido un observador por excelencia de la conducta de los individuos, ver como una persona que se muestra débil puede llegar a cambiar por completo para conseguir cualquier cosa, es uno de los cambios en el individuo que pueden llegarme a motivar para comenzar una historia. El poder ciertamente ha sido un tema recurrente que me ha acompañado a lo largo de mi dramaturgia. Para mí es muy importante poder contar, llegarle al público no desde la catarsis sino lograr una reflexión, poder preguntarse por qué ese personaje actúa así, y cómo puede transformarse a medida que va transcurriendo la acción. Yo César Rojas he querido contar muchas cosas que han pasado en mi país, a través de un teatro costumbrista y muchas veces naturalista, he querido decir cosas que nos han contado con mentiras y no desde la verdad. Puede resultar algo delicado pero me he atrevido a contar desde mi obra, hechos como por ejemplo la quema de las manos de Betancourt, luego de haber jurado no haber tocado el dinero de la nación, ese precisamente es el tema del poder, tan importante porque el teatro nos abre las puertas para poder contar desde el arte nuestras costumbres y hechos. Siempre he creído que mi política es el arte ante todo y que puedo perfectamente sentarme y compartir ideas con personas que no simpaticen con mi misma ideología, de eso se trata de la diversidad de pensamientos. (Comunicación personal con César Rojas, Mayo 2015).

Ahora bien, nuestro propósito es poder plasmar de manera detallada la presencia *del poder* en cada una de las obras: *El Regreso* y *La Trampa*. La intención es ir viendo escena por escena el desarrollo de la historia a través de la acción de cada personaje, y cómo por medio del poder estas van tomando forma.

## **5.2.-El tema del *poder* presente en *El Regreso* (1991) y *La Trampa* (1996)**

### **5.2.1. -El Regreso (1991)**

#### **Parte I**

## Escena I

En la primera escena vemos el comienzo del conflicto de la obra. Lorenza se encuentra nerviosa, le cuenta a Isabela que Inocente vendrá en la noche a pedir su mano, pero luego cuando entra a escena el padre de Lorenza, el Sr. Mario Patiño notamos que la presencia del poder es ejecutado por lo él. Éste personaje por ser padre soltero y haber criado a sus dos hijas solo, le hace ser el jefe de la casa, por lo tanto es quien manda, sus dos hijas Lucía y Lorenza, y su sobrina Isabela que viene siempre de visita a Caracas, le guardan mucho respeto y obediencia:

Mario: ¿Sí, Isabela?

Isabela: ...voy a visitar a Ursulina, si tú me das permiso, que acabo de enterarme de una... (Mira a Lorenza) "puntada" para zurcir que ella decía que sólo ella podría hacer...

Mario: Claro, pero con fundamento.

Isabela: ¡Claro tío, tu sabes cómo soy yo!

Mario: Por eso lo digo (Rojas, 1991:55).

La presencia del poder se ve mucho más evidente justo cuando notamos que Mario Patiño ha sido capaz de transgredir sus principios y valores, sólo para lograr su objetivo, el cual era separar a Lorenza de Inocente. Para Mario, Inocente nunca fue un hombre que mereciera el amor de su hija, siempre estuvo en desacuerdo con esta relación, y no descansó hasta separarlos, pasando por encima de la felicidad de su hija:

Isabela: ¿Y a qué se debe el cese de las actividades musicales de la policía, si puede saberse?

Mario: Es que ya no tengo a Inocente Carreño conmigo.

Ambas: (*Atónitas*) ¿Por qué?

Mario: le aprobaron una beca al muchacho y mañana sale para un Conservatorio en la Sorbona.

Isabela: ... Y por eso no hay retreta...

Lorenza: Se va a la Sorbona.

Isabela: ¿Pero cuándo te enteraste?

Mario: Ayer en la noche, después de la retreta. Yo mismo lo llevé a conversar con el Gobernador... Tiene Méritos... mañana mismo sale a París.

Lorenza: (Perpleja) ¿A París papá?

Mario: (*Con énfasis*) Sí, hija, se va solo a París. *Lorenza se vierte una jarra de agua sobre la cabeza.*

Lorenza: ¡Estoy embarazada de Inocente Carreño y usted lo manda a París!

Isabela: ¡Lorenza! (Rojas, 1991:56)

## Escena II

En el comienzo de la escena vemos que Isabela es quien tiene el poder sobre Lucia, digamos que prácticamente la está obligando a realizar un acto que Lucia no está del todo convencida. Ambas están a la espera de Paca, una bruja-vidente que han contratado para que le lea la mano a Lucia y le diga cómo le irá en su matrimonio:

Lucia: ¡Isabela!... ¡Ahí viene Paca, se ve clarito! ¡Ésta buscando la dirección! ¡Me da miedo Isabela... yo me voy! (Va a hacer mutis)

Isabela: (La detiene y la sienta) ¡Te callas y te quedas aquí!

Lucia: ¡Chica, es que me da cosa!

Isabela: ¡Te quedas quieta, te digo! ¡Ah, pues! Tan grandota y tan... además, a todas las mujeres de la familia, antes de unirse definitivamente a sus maridos, se les lee la mano, para que conozcan su futuro...

Lucia: ¡Es que me da miedo! (Rojas, 1991: 59).

Luego, Paca hace su aparición y es ella quien toma el poder y el dominio de la escena. Paca demuestra tener poderes sobrenaturales, ve y hace cosas que los demás no hacen, llega a tener el manejo total del cuerpo y mente de Lucia, de tal manera que la hace levitar:

Lucía: (Llamando) Isabela... *Isabela va a acercarse y la detiene Paca.*

Paca: no. No me la toque, señorita Isabela...déjemela así, solita, para ensalmarla, que hay mucha tierra sobre esta casa y no es de tiempo sino de otra cosa. (Busca en su mochila y saca un frasco de pólvora que riega en círculo alrededor de Lucía)

Isabela: ¿Usted no cree que es mejor que me vaya?

Paca: (A Isabela) Mejor quédese. (Isabela obedece asustada) ¿Tiene las velas que le pedí y el agua bendita, señorita Lucia?

Lucía: Se la busco.

Paca: No. Usted no se mueve. Señorita Isabela, ¿usted sabe dónde se encuentra el agua bendita? (Isabela asiente con la cabeza) Alcáncemela, las velas ahora no importa, aquí hay que trabajar de otra forma.

(...)

Paca: Siéntate en esta silla.

*Lucía se sienta y Paca se coloca tras ella, le coloca las manos sobre los hombros, luego sobre su cabeza. La golpea levemente con las ramas mientras dice cosas incomprensibles.*

Paca: Tranquila, señorita Lucia...Ahora tranque los ojos y no “apriete” nada... Póngase floja... no se cruce...así...así...

(...)

Lucía comienza a levitar. Isabela llora de impresión. Un extraño viento parece limpiar el espacio. Lucia vuelve a su estado inicial.

Paca: Ya está limpia, ahora volverá a estar despierta y yo podré mirar su mano. Sus líneas limpias me dirán lo que le espera en su matrimonio con Isaac Millán (Rojas,1991:62-63).

### Escena III

En esta escena vemos una lucha de poderes entre Lorenza e Isaac. Lorenza a raíz de la “enfermedad” de su padre y por ser la hermana mayor, siente que ahora le corresponde a ella velar por su hermana, pero en realidad lo que Lorenza teme es quedarse sola, por esta razón trata de confundir a Isaac para que no se case con su hermana. Pero esto no sucede, Isaac bien alterado le hace saber que está seguro de su decisión y así Lorenza quiera o no quiera, apenas se casen se irán a vivir a Caracas. En fin, es esta escena percibimos que Lorenza intenta dominar a Isaac pero éste no se deja:

Lorenza: ¿Por qué se quiere casar con mi hermana tan rápido?

Isaac: Ya se lo he dicho muchas veces... Por otro lado: Dos años y medios, casi tres, no son dos días...

Lorenza: ¿En verdad quiere con ella a Caracas? Acuérdense que usted apenas comienza en la música, que va a tener la oportunidad de conocer otras personas... Mi hermana se convertiría en un peso para usted.

Isaac: Lorenza, comprenda una cosa: es con su hermana, no con otra persona.

Lorenza: No sería más fácil que usted se estableciera primero, que consiguiera un trabajo fijo, que tuviera una casa para llevársela...

Isaac: ...No es así como quiero las cosas...

Lorenza: Sí, usted no quiere una esposa sino una esclava.

Isaac: Me parece inútil conversar con usted.

Lorenza: En Caracas podría conseguir una "contabilista" que le trabaje bien...

Isaac: No es una contabilista que quiero; es a su hermana... Me voy a ir con ella quiéralo usted o no.

Lorenza: No me alce la voz en mi casa, por favor.

Isaac: No, sino la alzo con gusto...

Lorenzo: Voy a tener que pedirle que se marche, con mucha vergüenza.

Isaac: ¿Por qué...?

Lorenza: Porque me irrespeta a mí ya mi casa con su actitud.

Isaac: Yo sí tengo que permitir que usted me dé indicaciones de lo que debo hacer con mi vida y la de su hermana.

Lorenza: Baje el tonito, por favor.

Isaac: ¡Yo no soy Inocente Carreño, que se vendió... que se vendió a su padre por un viajecito a Europa! (Rojas, 1991:66).

#### Escena IV

Durante esta escena sucede una gran tragedia, lo que Paca predijo se hace realidad. Isaac va a tomar venganza, y planea malograr a Lorenza, pero lo que él no sabe es que ocurrirá todo lo contrario. Cuando Isaac ataca a Lorenza, sale Lucía a defender a su hermana, es decir que toma el poder de la situación, toma unas tijeras y se las clava al hombre, pero para su sorpresa, al quitarle la sábana blanca descubren que era Isaac, el prometido de Lucía, posteriormente ella también se quita la vida:

Lorenza: ¡Aggh! ¡Lucía! ¡Hermana! ¡Ayúdame! ¡Ayúdame!

*Lorenza continúa batiéndose con el hombre disfrazado. Lucía llega corriendo y ve la escena. En primer momento no reacciona, pero luego llega a la máquina, toma las tijeras y se las clava al hombre. Lorenza se zafa del hombre que ha quedado muerto en el piso y calma a Lucía, que ha continuado dándole con las tijeras.*

Lucía: (Histérica) Lo maté... lo maté... lo maté...

*Lorenza descubre el rostro del hombre y descubre que era Isaac Millán*

Lorenza: Lucía... era Isaac.... ¡Era Isaac Millán! ¡Era Isaac Millán!

*Vemos la transición inmediata de Lucía. Queda paralizada, sin mueca alguna. Lorenza trata de calmarse al ver el estado de su hermana.*

Lucía:(Trastornada) Lo maté... lo maté, Lorenza...Maté a mi marido. (Lorenza se va aproximar, pero Lucía la empuja y se clava las mismas tijeras en el corazón)

*Mario grita el nombre de su hija. Lorenza grita desesperada.*

Mario: ¡Lucía!

Lorenza: ¡Aggh! (Rojas, 1991:70)

## Escena V

Esa última escena de la primera parte, es corta pero muy contundente, aquí vemos a Lorenza después de la gran tragedia que ocurrió, tomar el mando de su vida, decide devolverse a Caracas a buscar a Inocente, a buscar su felicidad. Es decir que en esta escena vemos un poder individual, que se ejerce sobre sí mismo:

*(...) vuelve su mirada como despidiéndose del lugar y vemos a las imágenes de Lucia e Isaac, mirándola. Lorenza los ve y se despide de ellos. Va hasta la puerta de la calle. La abre y va a buscar a Mario para salir. Se escuchan las notas del violín de Inocente e Isaac comienza a cantar una serenata. Lorenza sale empujando la silla de Mario y llevando su maleta.*

Lorenza: (Haciendo mutis) ¡Isabela, me voy de Timotes! ¡Me voy a Caracas a buscar a Inocente! (Mario comienza a golpear la silla ¡Voy a buscar a Inocente, Isabela! ¡Voy a buscar a Inocente! ¡Voy a buscar a Inocente! (Rojas, 1991:71).

## Parte II

### Escena I

Al comienzo de la primera escena vemos que existe un poder del Estado, este arremete contra todo lo que esté en su contra y en ciertas ocasiones hasta abusa de su poder:

Nicolás: Media hora antes del estreno los muchachos llenaron de mensajes de la Junta Patriótica en contra de la dictadura...: “Se está cayendo la dictadura”, “Tres aviones acaban de pasar por arriba”.

Felicia: ¿Entonces?

Isabela: Tonta, que vino toda la policía política y recogió la propaganda.

(...)

Felicia: Y eso fue todo.

Nicolás: Por supuesto que no: se nos metieron en los subterráneos y nos iban siguiendo con unas linternas enormes.

(...)

Nicolás: Yo tuve un contratiempo con uno de esos que nos perseguía: iba haciéndose el loco detrás de las muchachas y yo le iba viendo... hasta quería ir también pa'l baño con las muchachas ¿ah? *Risas* (Rojas, 1991:72).

Notamos que durante la dictadura el Estado ejecutaba acciones que iban incluso hasta en contra de la misma ley, incluso metían preso a todo aquel que no fuese participe o que no estuviese de acuerdo con el gobierno:

(...)

Nicolás: porque ellos se atrevieron. Las organizaciones políticas se atrevieron audazmente y mandaron a salir a sus líderes porque sabían que la dictadura no iba a poder proceder y efectivamente.

(...)

Isabela: Fíjate la disparadera por todos lados... y los meten presos y los vuelven a sacar y los sacan y los vuelven a meter...

Felicia: Aquí meten preso a todo el mundo, chica. Hasta Capriles salió preso y se dejó la barba para verse más interesante, con caché (Rojas, 1991:74).

Posteriormente finalizando la escena, vemos que Inocente es quien toma el poder, toma venganza, le reprocha tanto a Mario el haberlo separado de Lorenza, que hace que a éste le dé un infarto:

Inocente: (...) Ni siquiera voy a sentirme criminal. Porque planeé hacerle mil cosas allá, en París, donde usted me envió con los esbirros. No voy a tener que tocarlo siquiera. París. Se acordó de París. ¿Huye? ¿Por qué? Es de mala educación no atender cuando... (...) Pero al París que usted me envió a perfeccionarme le habían robado la Torre, el Arco y la Sorbona hacía muchísimo tiempo... y en lo que le perfeccionaban a uno no era en aquello del violín, qué va, sino lo perfeccionaban en otra cosa que me ha servido bastante estos últimos años y fíjese, yo pensaba que me iban a raspar más rápido de lo que me imagine; que no iba a llegar vivo a la graduación y ya ve, estoy aquí... (...) Yo lo que le vengo a decir es que vengo a buscar a Lorenza, su hija, y que ya no tiene que cuidarla más... que se puede morir ahora mismo si quiere. Ahora mismo, señor director. ¿Para qué esperar más? ¡Muérase! ¡Muérase ya! *Se escucha un aria de Lucia en el violín. Mario tiene un ataque. Inocente huye. Llega Isabela con Ursulina. Inocente le hace señas a Nicolás y éste le pide permiso a Felicia para entrar a la casa. Mario se muere.* (Rojas, 1991:76-77)

## Escena II

En esta escena seguimos viendo la presencia del poder estatal, ya están en plena democracia, y no es lo que esperaban, todo sigue igual, y los personajes muestran su descontento:

Felicia: Ay, Isabela, hermana, ¿qué es esto? Plomo por todos lados.

Isabela: Mujer de Dios, ¿qué haces tú en la calle con la situación como esta?

Felicia: Es que fui a la pulpería de Cruz a comprar la comida.

Isabela: ¿Y eso por qué? ¿El abasto de los portugueses no queda en la esquina?

Felicia: Es que quería enterarme de una cosa y aproveché que tenía que comprar la comida y baje; yo no imagine que a los guerrilleros les iba a dar por meterse hoy por la bajada del perro.

Isabela: Se meten todos los días por aquí, Felicia.

Felicia: Una no sabía que con la democracia esto se iba a poner tan feo. Si yo hubiera sabido que esto iba a pasar, hubiera preferido que se quedara el General. Estos desórdenes, comunistas por todos lados corriendo como ratas, disparos cada cinco minutos; plan de emergencia, te dan cincuenta bolívares pero dónde compras qué; una nunca se imaginó que hubiera tanta bala suelta y tanto gatillo alegre.

Isabela: Quédate tranquila, chica, que si oyen ruido son capaces de meterse pa'cá creyendo que estamos escondiendo a alguien(Rojas, 1991:79).

Aparte del poder estatal vemos también el poder individual que ejerce Isabela sobre Felicia, por medio de un chantaje para lograr lo que quiere:

Isabela: ¿Tu mamá sabe que fuiste sola a comprar caraoatas case Cruz?

Felicia: Tas loca, me mata a palos.

Isabela: Alguien podría contarle a Doña Felicia.

Felicia: ¿Quién?

Isabela: No sé, pero podría enterarse de que su muchachita estaba en medio de una balacera curioseando la vida ajena.

Felicia: Isabela, ¿tú no serías capaz?

Isabela: Tú sabes que soy tan boquita floja...

Felicia: Por eso es que a nadie se le ocurre venir a decirte nada.

Isabela: Mentira: cuando alguien quiere que otra persona se entere de algo me lo cuenta a mí.

Felicia: Yo no sé quién me mandó venir a decirte nada.

Isabela: ¿Me vas a acompañar?

Felicia: A veces me caes mal (Rojas, 1991:80).

Más adelante vemos que entra un comunista a la casa de Isabela y Lorenza, porque lo vienen persiguiendo unos policías. Recordemos que Betancourt nunca tuvo una afinidad con los comunistas, por el contrario, estuvo siempre en contra de ellos y

mientras tuvo en el poder éste se encargó de arremeter contra ellos y contra los guerrilleros. Rojas nos hace ver esto en la obra y en esta escena específicamente:

*Se escuchan disparos. Se asustan. Un hombre con un revólver se mete a la casa. Lo vienen siguiendo tres policías.*

Felicia: ¡Cooo!

Ambas gritan. El hombre con disnea les apunta y les ordenan que se callen por medio de señas. Se escuchan las carreras de los perseguidores.

(...)

Carlos: ¡Calladitas! ¡Shh! ¡Calladitas o disparo!

Isabela: Usted está loco, señor.

Carlos: ¡Cómo puede venir a meterse en esta casa? Mi papá es policía y debe estar por llegar.

Carlos: Escóndame, por favor. No les voy a hacer nada.

Felicia: Ud. probablemente no, pero esos señores que lo perseguían llegan a enterarse de que está aquí u se va a formar la tángana.

Carlos: Ustedes no pueden entregarme...me van a matar... y primero se muere otra gente.

Felicia: Entienda nuestra situación.

Carlos: Entiendan la mía. Si esos esbirros me garran no me salva nadie.

(...)

Carlos: Si yo no salgo de ésta, ustedes tampoco, así que a ver cómo hacen. Vamos, busquen, yo no estoy jugando. ¡Busquen dónde me van a meter!

(...)

Carlos: ¡Se me van callando! Vamos, caminen callaitas y no les va a pasar nada...

Felicia: Pero si estamos callaitas.

Carlos: ¡Callejón Carmona! ¡Vamos, pues!

Isabela: Mire señor, yo no vivo aquí. Yo casi no conozco a esta señorita. Vamos a hacer una cosa, usted me deja ir con mis carautas pa' mi casa y a mí se me olvida que esta casa entró un hombre.

Felicia: ¡Qué es, Isabela! Esas carautas son mías y la que no vive aquí soy yo. Mi mamá me está esperando pa' montar el almuerzo.

Carlos: ¡Que se me callan, carajo! Si alguna de las dos vuelve a abrir la boca me podría poner nervioso y yo cuando me pongo nervioso no respondo del gatillo de mi revólver y comienzo a disparar como un loco ¿Entienden?

Isabela: Perfectamente, ¿Verdad, Felicia?

Felicia: Unjú.

Isabela: ¡Entendiíto, pues!

Carlos: Vamos, pues (Rojas, 1991:81, 82,83).

Finalizando la escena vemos que entran unos policías violentamente a la casa de las Patiño Merente, andan en busca de Carlos, el comunista. Aquí también se observa un abuso de poder por parte de los policías, en primer lugar vemos que

invaden la casa con una actitud muy agresiva y sin dar ningún tipo de explicaciones, en segundo lugar las amenazan si no obedecen y por ultimo ordenan matar si ven *algún gracioso*:

*Irrumpen violentamente tres policías. Las mujeres se asustan.*

Ursulina: ...aquí

Lorenza: ¿Qué es esto? Esto es un abuso. Ustedes no pueden entrar en esta casa de familia como si fuera una casa 'e cita.

Esteban: Esto es un allanamiento, señorita, y es mejor que no se subleven porque pueden sa-lir perdiendo.

Lorenza: Explíquenme por lo menos por qué entran así.

Esteban: No se altere, le dije. Los allanamientos no se explican. Estamos persiguiendo a un comunista. Tiene que haber entrado por aquí. ¿Quiénes viven aquí?

Lorenza: Mi prima Isabela y yo. Ella es una vecina que trabaja conmigo en la fábrica del Sr. Aarón Goldman.

Ursulina: Ropita infantil.

Esteban: ¿Qué?

Lorenza: Ropita infantil es la que distribuimos en negocios como La Gran Canastilla, Pequeño Bebé, Cielitos y Korda's Modas.

Esteban: Busquen en los cuartos y la cocina y el corral, y si ven algún gracioso disparen y después pregunten.

*Los esbirros van a los cuartos.*

(...)

Isabela: (off) ¡No empuje!

Felicia: (off) ¡Una no gana pa' golpe!

Isabela: (off) ¡Que no me empuje que esta silla pesa mucho!

Policia 1: (off) caminen sin chistar.

Felicia: (off) ¡Ay!

*Los policías traen apuntadas a las dos mujeres, que empujan la silla de ruedas donde está el perseguido político que se hace pasar por Mario Patiño.*

(...)

Esteban: Vayan creando el próximo punto, inmediatamente.

Policías: Sí, señor. (Mutis)

Esteban: Ustedes disculpen, pero es orden superior. (A Carlos) Los comunistas atentan contra el bienestar social(Rojas, 1991:83, 84,85).

Es evidente el abuso de poder por parte de los policías y del Estado en sí, el autor nos quiere mostrar a través de escena los abusos de poder que se vivían en esa época, y que no se alejan de nuestra actualidad.

### **Escena III**

En esta escena el poder se ve representado a través de Inocente, quien tiene un dominio sobre Gumersindo, éste es abogado y trabaja para Inocente, le informa de todo lo que hace Lorenza y luego le exige que saque el comunista que se encuentra escondido en la casa de las Patiño Merente:

Inocente habla con Gumersindo desde la penumbra de la oficina.

Inocente: No es venezolano.

Gumersindo: No, señor, no es venezolano.

Inocente: ¿De dónde, Gumersindo?

Gumersindo: Aún no lo sé, pero averigüé que es Judío.

Inocente: Otro judío que viene a buscar dinero en el país. El país se nos va a convertir en un país de judíos y sinvergüenzas.

Gumersindo: Usted puede comprar el país si quiere.

Inocente: Ese dinero pertenece a la Causa. Mi tía- abuela me lo dijo bien claro: La causa... ¿Cómo se llama el judío?

Gumersindo: Aarón... Aarón Goldman.

Inocente: Esos judíos si saben.

Gumersindo: Ha trabajado duro por el taller de costura.

Inocente: Es lo mínimo que tiene que hacer si piensa sacarnos la plata.

Gumersindo: La señorita Lorenza fue su primera empleada y ha resultado tan eficiente que actualmente es la encargada de la supervisión del taller de costura.

Inocente: Ella siempre ha sido muy eficiente.

Gumersindo: La de más estima por parte de Goldman. Ayer averigüé que está preguntando por un local en la esquina de la Marrón. Por lo que deduzco que quiere independizarse.

Inocente: ¿Tiene con qué?

Gumersindo: Los números que me dieron en el banco me dicen que no posee un gran capital, ni un buen asesor.

Inocente: ¿Y qué estás esperando, Gumersindo? La señorita Lorenza no quiere trabajar más con el judío... Ya abrimos la casa de la Pastora y te pusimos a vivir allí para que manejes tu consultorio jurídico. Estoy seguro que todos se preguntarán por la persona que vive en la casa y entre ellos Lorenza, por supuesto.

Gumersindo: Por supuesto.

Inocente: Un abogado está en capacidad de asesorar a un futuro comprador, ¿o me equivoco?

Gumersindo: De ninguna manera, señor.

Inocente: Entonces, usted me coloca su carteloncito ofreciendo sus servicios a La Pastora. A lo mejor conseguimos a algún industrial en bruto y se nos vuelve una mina ¿Ah, Gumersindo?

Inocente desaparece. Gumersindo arregla algunos papeles. Entra Isabela.

(...)

Inocente: ¿Cómo se llama el negro?

Gumersindo: Carlos González Vega.

Inocente: Carlucho. (Pausa) Ya sabes qué hacer.

Gumersindo: Sí.

Inocente: (Va a hacer mutis) Gumersindo, sácame al negro de la casa de Lorenza.  
(Rojas, 1991: 86, 87, 89)

Paralelo a esta escena, vemos como también Carlos quiere ejercer un dominio sobre Lorenza, quiere abusar de ella, pero ésta no se deja:

Lorenza: No me toque por favor.

Carlos: Pero tienes lengua. Yo pensaba que te la habían comido los ratones... Yo quiero que seamos amigos.

Lorenza: Yo no quiero ser su amiga.

Carlos: ¿Pero por qué no? Porque soy negro.

Lorenza: Usted es bien pasado. ¿Hasta cuándo va a estar aquí?

Carlos: Los negros tenemos fama de ser buenos amigos, ¿sabías eso?

*Silencio.*

Carlos: Yo sé que tú quieres ser buena conmigo.

*Silencio.*

Carlos: se te ve en la cara.

*Silencio.*

Carlos: Lo huelo en el sudor que dejas en el aire.

*Silencio.*

Carlos: Me lo dice esa tembladera que tienes.

Lorenza se levanta y se dispone a hacer mutis.

Carlos: No te vayas todavía, hay tiempo, tu prima fue a comprar y seguro se queda hablando zoquetadas por el camino. Tú tienes cara de no haberlo hecho hace tiempo.

*Silencio. Lorenza lo mira.*

Carlos: Los negros somos buenos para esas cosas. Tú deberías dejarte hacer cariñitos por mí.

*Pausa*

Carlos: si quieres... tócamelo para que sientas.

*Lorenza se detiene. Respira hondo. Tira el bordado al piso y se dirige al hombre. Lo toca con suave sensualidad en el lugar donde se encuentra su miembro sexual. Lo toca y éste disfruta.*

Carlos: Yo sabía que te gustaban las sinvergüenzas en secreto; se te lee en la cara. *Lorenza le sonrío y le aprieta de tal manera el sexo al hombre que éste grita. La golpea y la hace rodar por el piso. Silencio. Ella se levanta.*

Carlos: eres una salvaje.

Lorenza: Era lo que usted quería. Eso es para que aprenda a respetar a las mujeres decentes. Yo no soy una realenga. Yo no me acuesto con cualquiera y usted es un cualquiera. ¿Está claro? Yo soy mujer de un solo hombre (Rojas: 1991: 88).

#### Escena IV

En esta escena Lorena es quien toma el poder, toma el mando sobre Isabela, ya que ella quiere hacer algo indebido, se quiere escapar con Carlos estando embarazada y sin casarse, su prima no lo permite y por esta razón los obliga a ambos a casarse antes de irse a Santo Domingo.

Isabela: (...) No quiero que sea tan doloroso... Tú te enamoraste de Inocente; yo me enamore de Carlucho.

Lorenza: ¿El negro?

Isabela: Sí, Lorenza, qué vaina. El negro, el comunista negro. Me enamore de una persona de segunda categoría. (...)

Lorenza: ¿Pero tú no estás?

Isabela: Yo estoy muy enamorada. No me interesa más nada... Hoy anduve todo el día con él.

Lorenza: Es un perseguido político.

*Silencio.*

Lorenza: ¿Qué vamos a hacer, Isabela?

Isabela: Me voy con él.

Lorenza: ¿A dónde?

Isabela: A Santo Domingo.

Lorenza: ¿Sin casarte?

Isabela: ¿Y eso que importa, Lorenza?

(...)

Isabela: (...) Hace unos días que estamos arreglando los pasaportes... Yo quiero que nos vayamos antes de que me lo maten.

Lorenza: Con una condición: antes de que te vayas te casas con él, prima, por favor.

Isabela: ¿Y si lo matan? Me da miedo quedar viuda tan joven.

Lorenza: Yo consigo que me los saquen del país, pero como esposos, no como amantes. No quiero que salgas de aquí como una realenga, pero ¡es tu decisión voy hora mismo a hablar con Gumersindo para que me los case por civil. Dile al negro...

Isabela: Se llama Carlos.

Lorenza: Dile al negro Carlos González que no vaya a salir con una de sus pachotadas ahora, que yo consiento... tú unión con él, en contra de mi voluntad y que se porte bien contigo donde quiera que se vayan o se las va a tener que ver conmigo (Rojas, 1991: 91-92).

## **Escena V**

En la última escena de la obra ocurre un hecho histórico importante el cual fue el atentado que le hicieron a Rómulo Betancourt. Todos se encuentran en la boda de Isabela y Carlos, e Inocente entra y les da la noticia de lo que está ocurriendo, éste

toma el control de la situación, y ordena que saquen a Gumersindo del país. Toma esta decisión debido a que como son comunistas el gobierno los culpará y arremeterán contra ellos. Isabela y Carlos también se marchan.

*La boda de Isabela y Carlos González. Gumersindo la preside. Como testigos Lucia y Lorenza. Ursulina y Felicia como invitados. Todos aplauden el final del rito. Se escucha una explosión. Todo se oscurece. Una luz muy fuerte entra por la puerta de la entrada de la casa. Inocente Carreño aparece en la puerta.*

Inocente: Camaradas, ha habido un atentado contra el Presidente de la Republica. Ha salido ileso, lo único que se le han quemado son las manos. Tenemos que estar preparados porque lo que viene es duro, contra todos. A Nicolás, se le espera en el Aula Magna. Quiero que me saquen a Gumersindo esta misma noche del país, ¿entendido, Gumersindo?

Gumersindo: Entendido señor (Rojas, 1991:94).

Posteriormente, Inocente ordena que lo dejen solo con Lorenza para poder conversar, trata de explicarle lo que ocurrió pero Lorenza no lo deja hablar, ella le cuenta todo lo que sufrió, y demuestra lo decepcionada que está, Inocente le pide que se case con él y Lorenza deja entender que no se casa y se queda sola.

Inocente: Déjenme hablar a solas con ella.

(...)

Lorenza: ¿Puedo hablar? ¿No estoy muerta?

Inocente; No.

Lorenza: Entonces puedo hablar.

Inocente: Cuando quieras.

Lorenza: Dicen que papá te acusó de comunista y te llevaron a la S.N. Sabes que me hizo abortar, Lucía mató a quien iba a ser su marido y luego se suicidó... Betancourt tuvo un atentado y solamente se le quemó las manos. ¿Tú sabes lo que eso significa? He estado esperándote casi 10 años, como el país... pegada a la máquina de coser para poder pagar el agua, la luz, el aseo y el madaíto con el que he medio comido estos últimos años... Esa tarde que pasamos juntos se repite como una barrera que me impide pensar en otra cosa... que me sobresalto, me pongo nerviosa cuando voy caminando por El Silencio y veo a un hombre con tu porte... "Se parece a Inocente, pero él es más buen mozo ¿Será familia de él?"... Y cuando van siguiendo a cualquier comunista me quedo tranquila porque sé que estás en Paría y allá no había tanto peligro.

Inocente: Yo nunca he estado en París.

Lorenza: ...Me veía en el espejo y pensaba en la mujer con la que estabas compartiendo la vida... veía a los niñitos y yo pensaba en los que no pudimos tener... en los que te había dado ella... Los francesitos bellos como una manzana...

Ahora tengo el taller de costura donde hago ropita de bebé... Cuando hacía cocolisos... cuando hacía cocolisos, Inocente... y pensar en Betancourt juró que no había robado la plata del país, que juró por Dios que eso no era así... "¡Que se me quemem las manos!" y se le quemaron solamente las manos... yo pensaba en ti cuando hacía los cocolisos, Inocente...

*Silencio.*

Inocente: Cásate conmigo, Lorenza.

Lorenza: ¿Sabes cómo se hace un cocoliso de bebé? Como se mata el sueño de una vida diferente... Como se asesina a un país... así se hace un cocoliso...

Inocente: Cásate conmigo, Lorenza, y te prometo muchos cocolisos para nuestros hijos.

*Silencio.*

Lorenza: A Betancourt se le quemaron las manos (Rojas, 1991: 94-95).

## 5.2.2.-La Trampa (1996)

### Primera parte

#### Escena I

Tenemos de entrada la gestación de un plan que llevarían a cabo los personajes: Héctor y Jacinto, todo esto con el fin de llegar a poseer la fortuna de Cristino Berroeta. Podemos presenciar el poder que ejerce Jacinto sobre Héctor, ya que es quien lleva la tutela del plan a ejecutar. La complacencia se da cuando la conducta efectuada o la actitud expresada se debe al poder que en ese momento un individuo ejerce sobre otro, esto ocurre con Jacinto con respecto a Héctor ya que está acatando las indicaciones para seguir envenenando a su padre poco a poco hasta lograr su muerte. Vemos pues, como existe el dominio de un personaje para lograr su cometido.

Jacinto: me gusta sentirme así.

Héctor: a mí también... (Mira a Cristino) ¿Tenemos que matarlo?

Jacinto: podríamos detenernos una vez que haya enloquecido. Pero vivir con un demente...

Héctor: es mi padre.

Jacinto: y el padre de mi mujer. Este país necesita otras cosas, Héctor y la gerontocracia está decidida a dejarnos crecer. Piensa en tus negocios. Tenemos que manejar el capital, o nunca llegaremos a lo que queremos. Mientras él esté con vida y claro de mente, nos mantendrá a rienda corta.

Héctor: no quiero que muera; pero es cierto... tengo que encargarme de lo que me merezco.

Jacinto: (haciendo énfasis en el frasquito) dos gotas, hasta el final.

Héctor: ya lo sé: dos gotas cada vez... Jacinto... (Rojas, 1996: 4).

## Escena II

Es evidente dentro de ésta escena la presencia del poder, vemos a Manira (la dueña del burdel), quien se muestra furiosa con una de sus empleadas (Luisa) ya que ésta pasó por encima de su autoridad, junto a su marido, estos intentaron tenderle una trampa para lograr apoderarse de su establecimiento dejándola a ella por fuera. Manira actúa soberbia ante Luisa quien además en todo momento se muestra a la defensiva, no es Luisa un personaje que se muestra dominado por su jefa a pesar del poder que pueda tener sobre ella, pero en esta escena es Manira la que tiene mayor fuerza sobre Luisa. Esto deja evidencia de que Manira quiere ejercer el poder sobre Luisa sabiendo que depende de su burdel para trabajar y que además fue quien la enseñó sobre del oficio, entonces comienza corriéndola y luego le jura que desde ahora comenzará la venganza en su contra:

Manira: ¡Sáquenmela! ¡¡No puedo seguir viéndola sin pensar en asesinarla!! ¡No la quiero en mi local...! Quien pone las reglas y administra este local soy yo! ¿Qué te has creído? ¿Qué podrías embrujar al leguleyo de mi marido y él iba a deshacerse de mí para dártelo todo a ti, querida? ¡Estás muy equivocada! ¡Este burdel es mío! ¡Y hay cosas que yo ya sabía antes de que tú nacieras! (a los dos hombres que la tienen agarrada) no quiero que vuelva por aquí.

Luisa: tú me enseñaste el oficio.

Manira: ¡Sáquenla!

Luisa: no es necesario. Yo sé salir. Te juro que tendrás que solicitar mi ayuda más pronto de lo que imaginas.

(Agarra tierra y la tira al aire)

Manira: lo veremos. Me encantan los retos.

Luisa: el tiempo se encarga de todo.  
 Manira: lo vas a lamentar. ¡Sáquenla! (Rojas, 1996: 5).

Luego de esto se presenta Jacinto al burdel, solicitando los servicios de Luisa, la busca con la única intención de que junto con Héctor logren su objetivo. Para Jacinto persuadir a Luisa sólo le basta con ofrecerle dinero y como es una mujer que ha tenido que enfrentarse desde niña a una vida muy dura, de pobreza, donde vender su cuerpo ha sido la manera como ha sobrevivido, ve entonces esta propuesta como una gran oportunidad. Jacinto es puntual con su pedido, solo le propone conquistar a Cristino y le promete que ella también podría formar parte la fortuna. Jacinto muy bien sabe de la debilidad que su suegro siente por las mujeres y cree que esto ayudaría entonces a lograr su objetivo. Este personaje es un individuo preparado y astuto, que tiene la capacidad de persuadir a los otros por medio de sus debilidades, lo hace ver el poder que puede tener sobre ellos:

Luisa: (ofreciéndose) ¿Usted dirá?  
 Jacinto: (la corrige) quiero que me tutees.  
 Luisa: tú dirás...  
 Jacinto: ¿Sabes quién soy?  
 Luisa: sí.  
 Jacinto: ¿Sabes qué hago?  
 Luisa: y si no lo supiera podría enterarme por la ropa y la petulancia ¿Qué quieres?  
 Jacinto: una ayuda; es decir: un servicio. Hay algo que necesito hacer y te quiero a mi lado. Estoy dispuesto a pagar muy bien.  
 Luisa: ¿Tengo derecho a decidir?  
 Jacinto: no (le muestra los papeles) ¿Se te olvida que en esta casa de vecindad, que es este país, no existen secretos? Imagino que la nana sufriría mucho con todo esto (Rojas, 1996: 7-8).

### Escena III

Es a partir de esta escena que el autor nos muestra quién es verdaderamente Cristino Berroeta, sin duda un personaje con gran carga dentro de la obra, es un economista reconocido en Venezuela y por ello es muy adinerado; ha logrado llegar a tener una posición muy alta y se encuentra involucrado en los movimientos monetarios del país. Todo esto demuestra la capacidad de poder que puede llegar a tener sobre sus inferiores y también de sus hijos, sólo con el hecho de que cualquier persona dependa de una u otra forma de él lo hace inferior. Este personaje no ve a nadie por encima de él, sino lo contrario, solo piensa en el dinero y en ser cada día más millonario:

Cristino: ¿No sabe que no me gusta que me moleste con sus tonterías mientras trabajo? Cinco minutos. Me descuido cinco minutos y la bolsa puede hacerme caer en la ruina; puedo perder diez inversiones, cincuenta clientes; miles de dólares... y él viene a traerme sus tortas, o sus desabridos panes que me hace comer con "lechita fresca", como si fuera un anciano; mientras me habla de harina, levadura y huevos... y la banca fluctúa en mis narices mientras escucho los planes que tiene con su panadería y pastelería... y la diferencia que existe entre el ponqué y el panteón para colegialas. Es odioso. Es mi hijo, pero es un tonto. No aprendió que no hace falta ensuciarse las manos para obtener dinero y ganancias. Intereses. Me atrevo a decir que si desapareciera mañana, esta familia se convertiría en un buque a la deriva (Rojas, 1996:9).□

Este hombre demuestra un fuerte apego al dinero, lo que lo hace tener de una forma, el poder sobre otros. En todo momento demuestra que sus hijos son débiles ante él, toma una aptitud de burla en ocasiones, diciendo que su hijo es un vulgar panadero y su hija una tonta e inocente.

#### **Escena IV**

Nos encontramos en esta escena con una Manira transformada. Muchas veces es a través del engaño y la lastima, como un individuo puede dominar a otro para lograr

su objetivo. Vemos pues que la intención principal de Manira es poder entrar de cualquier forma en casa de la familia Berroeta, con el único fin que es vengarse de Luisa. Hay sobre Edith la persuasión de parte de Manira quien se hace pasar por un ser indefenso, una buhonera, una pobre mujer, y es con esa actitud sumisa que cree poder lograr su cometido. Finalmente vemos cómo logra Manira convencer a Edith desde la lastima y la mentira, y logran tener la dirección de su casa, lo que le abre camino para su objetivo:

Edith: ¿Qué haces Manira? Digo, aparte de vender naranjas...

Manira: ¿Yo?

Edith: imagino que eso no te da lo suficiente para comer.

Manira: lo intento. Yo plancho algunos días; a veces lavo ropa, aunque a mi hija no le gusta... Hasta puedo limpiar casas si la cosa está muy mala. La situación no está muy buena en mi hogar desde que mi marido nos dejó solas... yo puedo hacer algo para usted, si usted lo desea... en pago de los vestidos... para que no piense que soy una limosnera.

Edith: (negándose) gracias; en mi casa hay servidumbre.

Manira: bueno, usted dirá cómo quiere que le pague. Me da mucha vergüenza, pero si quiere le regalo estas naranjas, tenga... son californias. Un vecino las trae de valencia (Rojas, 1996:18).

## **Escena V**

Ahora bien Luisa no es ninguna tonta, y nos damos cuenta de ello, porque es un personaje que está actuando en base a su beneficio propio. Ella hace creer que Jacinto logra dominarla pero no es así. Muchas veces cree el individuo dominar al otro por medio del dinero y resulta que son ellos la víctima de quien creen persuadir. Luisa al aceptar la propuesta de Jacinto y recibir mucho dinero a cambio, demuestra que tan astuta puede llegar hacer. Además de todo logra también recibir la admiración de Cristino, tarea que no fue tan difícil por tratarse de que una de las

debilidades de dicho personaje son las mujeres bellas, y ella no escapaba de esto. Luisa mantiene en principio la insistencia ante Edelmiro Grajirena, quien es mano derecha de Cristino, para que la deje hablar con él en privado poniendo mil excusas hasta que por fin Grajirena cede, lo que le da paso a comunicarse con Cristino:

Luisa: dígame que yo puedo acompañarlo hasta el lugar que vaya... es urgente.

Edelmiro: veré qué puedo hacer...

Luisa: dígame que es sobre una inversión de capital que deshacer y que me gustaría que me asesorara.

Edelmiro: ¿Una inversión?

Luisa: una inversión.

Edelmiro: don Cristino cobra por asesorar a la gente.

Luisa: yo puedo pagarle.

Edelmiro: él cobra muy caro.

Luisa: ese término no existe para mí. ¿Puede avisarle? Quisiera hablar... con él.

Edelmiro: don Cristino es muy extraño. Es posible que no quiera hablar con usted.

Luisa: inténtelo. Es muy importante para mí. Tiene que ver con el negocio que su hijo Héctor piensa hacer para agrandar el negocio. Si funciona, es posible que forme parte de esta familia más pronto de lo que imagina (Rojas, 1996:21-22).

Luisa busca de cualquier forma ganarse el aprecio de Cristino, tiene éste personaje el pedido por parte de Jacinto ahí latente y que no puede olvidar, ella sabe que debe cumplir ya que si no lo hace Jacinto puede sacarla del juego, está de por medio la promesa de conseguir beneficios monetarios y eso la hace actuar sagazmente.

## **Escena VI**

En esta última escena Jacinto promete la victoria en medio de una discusión entre militares y compañeros de partido, usando como prueba el hecho de que está por obtener la fortuna de su suegro, lo que lo llevaría a convertirse en Presidente de la Republica y es capaz de hacerles creer que ellos serían tan beneficiarios como él, la influencia política es también una forma de poder:

Jacinto: si me acompañan en la empresa que les he ofrecido, el dinero puede llegar a nuestras manos más pronto de lo que nosotros mismos podemos imaginar. Si no, tendremos que rogar bastante para que algo ocurra y alguien pueda asumir la responsabilidad del país, sin regalárselo a terceros... (Rojas, 1996:24)

El autor asegura que es a través de un acontecimiento político ocurrido en Venezuela que nace la idea de comenzar a escribir dicha historia; éste acontecimiento fue El Carupanazo (*4 de mayo de 1962*), dicho acontecimiento es un atentado en contra del gobierno de Rómulo Betancourt, efectuado por militares y miembros de la izquierda venezolana para la época de los sesenta, con la única intención de tumbar al gobierno de turno.

El personaje de Jacinto lo utilizaría el autor como pretexto para dar vida a un militar que a través del dinero de su suegro planifica armar estratégicamente la ejecución de un levantamiento que le permitiría entonces llegar a ser Presidente de la Republica. Nos deja entonces claro que el personaje de Jacinto es capaz de llevarse una familia por el medio con tal de conseguir el poder:

Jacinto: entonces acompañenme; si me prometen que me van a ayudar a tomar la fortuna del padre de mi esposa, les explico cómo vamos a hacer en Carúpano... (Rojas, 1996: 25).

## **Segunda parte**

### **Escena I**

Cristino cada vez más deja ver quien realmente es, aunque este personaje no muestra interés en ocultarlo. Es en esta escena particularmente donde podría decirse que expresa el desprecio que siente hacia la figura de la mujer y el poco valor que él

les da. Expresa constantemente que lo único que le importa es obtener de ellas sexo y esto no es impedimento para él ya que con su fortuna y posición social puede lograrlo:

Cristino: pero luisa, la prima de tu esposo, ha realizado una excelente labor. Además, es silenciosa, como a mí me gustan las mujeres que limpian.

Edith: pero esa no son labores para la mujer que va a ser mi cuñada –si se llega a casar con mi hermanito-

Cristino: una mujer de pueblo siempre es una mujer de pueblo, por muy vanguardista que pretenda ser. Son como gallinitas hacendosas; necesitan sentirse en actividad, porque la ociosidad puede enfermarlas (Rojas, 1996: 26-27).

También ocurre en esta escena que Edith empieza a afilar las garras al punto de retar a su padre y hacerle saber que no es la misma tonta y sumisa que todos creían. Ya para esta segunda parte puede verse cuando ha cambiado, aunque está actuando como si no sabe nada, cuando la verdad es que hasta sabe que su mismo padre es una amenaza al punto que llega a pedirle que elabore un documento donde ella sea tan heredera como su hermano. La fuerza que toma este personaje es muestra de que el agua mansa que todos creían era Edith, resulta todo lo contrario.

En esta escena vemos también a Luisa que está dominando a su antojo a Cristino, usando su belleza como arma, ya la confianza ya llegó a otro nivel y tiene dominado al que en un comienzo la menospreció e insulto por ser prima(Luisa) de Jacinto y una mujer humilde. Es Luisa ahora la que tiene el poder sobre Cristino al punto que le ocasiona emociones fuertes coqueteándole en todo momento:

Cristino: mejor vienes sin Héctor.

Luisa: si tú lo dices... aunque no sé si a tu hijo le gustaría...

Cristino: él no tiene por qué enterarse de que vienes a verme.

Luisa: yo no tengo secretos con tu hijo.

Cristino: nunca existen los secretos, cuando no existen las cosas malas ni las cosas buenas

Luisa: amén. (Como si lo fuera a besar) me gustan los hombres que son capaces de tomar decisiones. Tú tomas decisiones y sabes cómo hacerlo. Ojalá tu hijo aprendiera eso de ti. No me permitiría mirar en otra dirección nunca (Rojas, 1996: 28).

## Escena II

Se encuentran Jacinto y Luisa burlándose de Cristino quien cada vez más se muestra débil, sin fuerzas, lo que demuestra que estos dos personajes logran ejercer el poder sobre él. Comenta también Jacinto sobre la idea de reforzar el plan y aumentar la dosis de veneno. Jacinto es el mismo personaje desde el comienzo, aunque cada vez más pareciera reforzar sus estrategias, ya que solo le interesa todo lo que sea para su beneficio propio y nada le quita la idea de llegar a ser Presidente, la ambición y desesperación ponen en aprietos este personaje porque cada vez se acorta el tiempo y necesita hacer su campaña electoral para poder ganar la presidencia:

Jacinto: no... todavía no voy a hacer nada. Tengo que hacer desaparecer a una familia entera, para poder sobrevivir y para que el país tome el rumbo que necesita, porque la razón del estado siempre está por encima de la razón de la familia o cualquier otra cosa... pero salvo eso... yo no voy a hacer nada... menos ahora que mi suegro tiene que curarse para que pueda morir de súbito, de repente... tú sabes: para que digan que hizo como los árboles que antes de morir echan su mejor floreada. Ahora, su propio hijo mayor, tu novio, tiene que aumentar la dosis en los panes para que no haya posibilidad de salvación y yo pueda obtener la silla que me corresponde, después de poner a pelear en la ciudad capital a las dos familias más poderosas del valle. Si eso ocurre como queremos, nos vamos a poder divertir con la plata de nuestro suegrito (Rojas, 1996: 30).

En esta escena ocurre también algo muy interesante y que da muestra de la influencia del poder dentro de la obra, y es que Edith sorprende a su esposo y a Luisa usando como pretexto la mentira y les advierte no querer verlos más juntos y

se prepara para el ataque hacia todos los que la creían tonta, de la mano de Manira quien desde que logro entrar a su casa no se han separado y han creado una amistad, ella es quien en ocasiones le abre los ojos y le hace ver quién es su esposo y Luisa:

Luisa: (llorando) oh, Edith, eres injusta... (Sale corriendo)

Jacinto: ¿Qué has hecho Edith? ¿No te has detenido a pensar que puede ser una trampa de mis enemigos políticos? ¡Eres una...! (corre detrás de luisa) ¡Luisa, prima...! ¡Espera!

Edith: perfecto... ya me deshice de una mujer sospechosa, que no es de mi familia y se aprovechaba de mi casa... (Rojas, 1996: 30-31)

### **Escena III**

Edith deja al descubierto quien realmente es su padre, ya para esta etapa de la obra no es dominada por su padre, al contrario se revela y le da por entendido a su padre que lo conoce más de lo que él cree. Es entonces cuando ocurre el gran cambio en Edith, porque es un personaje que se va transformando de manera increíble, ver como toma fuerza este personaje cuando todos la creían como la más débil. Hay algo clave que nos refiere el autor y es que Edith no va a abandonar así de fácil la vida de niña rica que ha llevado y tampoco permitirá que le quiten a su esposo, mucho menos va a dejar de defender a su hermano aunque se ha dado cuenta ya que ha estado deseando y actuando negativamente por conseguir la fortuna de su padre:

Edith: siempre he sabido que menosprecias al sexo femenino; que somos poco aptas para tus gustos profesionales y que de la única manera que aceptas a una mujer a tu lado, es para que limpie la casa, o para que te sirva en la cama.

Cristino: ¡¿Quién dice eso?!

Edith: eres mi padre, no se te olvide. Te he visto muy bien desde que nací; porque soy mujer y he sido, por tu culpa, una desventajada en esta familia.

Cristino: controla tus palabras.

Manira: permiso, Don Cristino (Rojas: 1996: 33)

## Escena IV

Es muy interesante esta escena, ya que el autor nos muestra la posición de cada personaje ante todo lo que viene ocurriendo. La transformación que tiene cada uno al sentirse amenazado por otro es cada vez más notoria.

Es original la forma como el autor pone ante el público a los personajes de manera reflexiva, como dando cuenta que unos quedan como tontos al creer que tienen el poder absoluto sobre el otro, por otro lado muestra otros personajes que no se doblegan y no descansaran hasta lograr su objetivo. Es cada vez más evidente que todos desean ansiosamente la fortuna de Don Cristino:

Edith: (desde la rabia) cuidado padre... te quieren matar.

Edelmiro: (al público) yo creo que exageró. Tengo que hablar con Jacinto. Esta mujer puede quedarse con toda la fortuna.

Luisa: (al público) Cristino se ha portado tan bien conmigo, que tengo que agradecerse. Esta noche paso por su cuarto.

Cristino: (al público refiriéndose a Luisa) yo de que me como ese manjar, me lo como, como que me llamo Cristino Berroeta.

Jacinto: (al público) la verdad es que está bien buena.

Héctor: tengo que realizar ese matrimonio lo más pronto posible. Tengo que adelantarme, antes de que Jacinto invente alguna estrategia y me saque del juego. Aquí le traigo el pancito final a mi padre.

Música. (Héctor le da el pan a su padre)

Cristino: me voy a comer este pan antes de que comience con el cuento de la multiplicación de los panes.

Jacinto: ni imaginan lo que tengo preparado para todos.

Edith: no saben de lo que soy capaz cuando me siento amenazada.

Manira: Luisa cree que soy tonta, pero ya verán.

Héctor: (a su padre) ¿Pan?

(Cristino toma el pan. Come un trozo. Edelmiro efectúa la boda de Cristino y Luisa.

Ambos firman)

Héctor (muy deprimido).- lo sabía. Me dejaron afuera.

Luisa: ¿Un poco de amor?

Jacinto: el estado necesita a alguien que asuma la responsabilidad de algo. ¡¡Y ese soy yo!!

Edith: todo esto es una mierda (Rojas, 1996: 36-37).

## **Tercera parte**

### **Escena I**

En esta escena el autor trata de darle un refrescamiento a la obra, busca darle una pausa a la tensión dramática que viene suscitándose y es entonces donde coloca al mismo actor que interpreta a Cristino Berroeta en contacto con el público, les pide encarecidamente que intercedan por el personaje que le toca interpretar para que no muera tan pronto, y deje de tener vida dentro de la pieza. Es de alguna forma una estrategia que usa el autor para que el propio público haga su juicio y decida desde su perspectiva si aprobarle o no la permanencia en escena. Es también una manera de darle el poder al espectador de emitir su propio juicio a cerca de la conducta de los personajes y en especial de Cristino quien ha demostrado ser avaro, ambicioso y un dominante por naturaleza, que ahora como está a punto de morir quiere el perdón de todos vendiéndose como una víctima, un inocente:

Cristino: (...)como vemos, estos son los cuadros por los que transitó la existencia de este personaje humilde y angustiado, que sólo puede comportarse como el incipiente actor que me interpreta puede hacerlo... porque uno ha tenido malas experiencias... lo que pasa es que uno es un personaje afortunado que ha podido traspasar las puertas del umbral, de la imaginación a la realidad de ficción, para ser interpretado en la realidad empírica... no como otros que han tenido que quedarse revolcándose en la procacidad de su no existencia... yo soy así... yo quiero que las personas... que el público reflexione; que me tomen en cuenta. Uno tiene que velar por sus derechos... por favor levante las manos y apoyen a este personaje moribundo... ¡Clemencia! ¡Clemencia! ¡Pido la clemencia de ustedes, señores espectadores! ¡Intervengan ante este asesino cruel por mí! ¡Soy este humilde

personaje a quien él priva de la vida sin razón! (se apaga el cenital) ¡¡Nooooooo!!  
(Rojas: 1996, 39).

## Escena II

Vemos a un Jacinto acorralado cada vez más, el tiempo lo apremia y debe moverse para de cualquier forma obtener la fortuna. Ahora bien, la historia toma un significativo cambio, ya que luego de la muerte de Cristino, la herencia está en manos de quien el mismo comenzó involucrando como su cómplice Luisa y su esposa Edith:

Luisa: saca a la imbécil de Edith de mi camino. No soporto su cara de idiota cerca de mí. Me hace sentir culpable. Hasta me hace sentir asco por ti y tú no puedes dejar que eso ocurra... quiero verla afuera.

Jacinto: la vas a tener, mi amor.... Cálmate... ¡Ahí viene! ¡Vete, que no te vea aquí...!

Luisa: adiós (Rojas, 1996:40-41).

Ya no es Luisa un personaje que está bajo el poder de Jacinto y él mismo se da cuenta de ello, pero sin embargo trata de persuadirla e insiste que se quedará con ella y que se encargará de desaparecer a su esposa para ambos disfrutar de la fortuna entera de su ya difunto suegro. Es evidente que todo lo que le promete Jacinto a Luisa es mentira, el personaje se ve cada vez más acorralado y tiene que buscar la manera de poseer ese capital para financiar el movimiento desestabilizador que le dará paso a ser Presidente. Vemos pues que la acción que ocurre cuando el oprimido levanta su vuelo y se revela es una forma de poder también.

Finalmente Manira logra su cometido, demostrarle a Edith todo lo que venían trayendo entre manos su esposo y su gran rival Luisa, y no debemos olvidar que desde el comiendo le prometió venganza y aquí está el resultado de su juramento.

Deja claro que este personaje impuso su poder y logro su objetivo, más sin embargo no le es suficiente e insiste a Edith tenderles una trampa y descubrirlos ante todos:

Manira: ¿Se da cuenta, señora? Yo nunca miento. Tener dudas es de humano y aquí tiene la prueba. Su esposo y su supuesta prima luisa, han decidido quedarse con su herencia, encerrarla en un sanatorio y quién sabe cuántas cosas más son capaces por apoderarse de todo... si ustedes se lo permiten.

Héctor: yo no estoy muerto.

Manira: pero no debe permitir que se enteren

Edith: ¿Qué debemos hacer, Manira? ¿Qué?

Manira: contraatacar; es decir: tenderles una trampa (Rojas: 1996, 41).

### **Escena III**

Ocurre aquí un último encuentro entre Jacinto, Edelmiro y Héctor, quienes se reúnen con los subversivos para planificar la ejecución del *Carupanazo*. Lo más importante aquí es como Jacinto cree tener el dominio y el poder absoluto sobre todos, empezando por su cuñado quien jamás dejaría a su hermana sola ya que se prepara para tenderle una trampa a él. Por otro lado tenemos a Edelmiro que se vende por fiel y sincero y que como todos actúa desde la ambición y el beneficio propio de obtener la fortuna.

Cabe acotar que en esta escena existe la presencia del poder político ya que tenemos la intervención de varios personajes en "*El Carupanazo*"; acontecimiento histórico venezolano que involucra el autor como parte de esta historia. Cabe acotar que esto sí ocurrió en Venezuela el 4 de mayo de 1962 pero aquí en la obra queda como una intensión ya que no se ejecuta pero describe siempre esa posibilidad de ellos en participar:

Edelmiro: ¡¡Carúpano nos espera, compañeros!!

Héctor: ¿Dónde está el capital que ofreció Jacinto?

Jacinto: lo tiene Luisa Brito, como bien sabe Grajirena; la otra mitad la tiene mi esposa.

Edelmiro: le advertimos que la jovencita era de armas tomar.

Héctor: tienes que persuadirla. La razón que posee nuestra organización para manejar esos capitales es mucho más fuerte que tus debilidades y líos de faldas.

Edelmiro: necesitamos dar ese golpe en Carúpano, antes de que llegue 1963...

Héctor: y sin dinero no muchos nos van a dejar actuar como queremos. Ya en la capital los civiles, muertos de hambre, han comenzado nuevamente a estafar la banca sin que nadie y mucho menos nosotros, se dé cuenta.

Edelmiro: nosotros no los vamos a acusar, porque de allí va a salir gran parte del apoyo. Se han otorgado tierras a países poderosos en territorio nacional, para que entiendan las bondades y el buen trato que podrían obtener... ahora necesitamos más plata... real... para poder asumir el reto histórico como se merece (Rojas: 1996, 42).

El autor pone al personaje de Jacinto como el gran protagonista de ese hecho histórico y porque sería a través de la fortuna de su suegro que él llegaría a ser Presidente de Venezuela. El mismo autor nos refiere que César Rengifo fue uno de los Venezolanos involucrados en El Carupanazo, y que cuando van a intentar matar a Betancourt en la misma fecha que coinciden se roban la plata con la que van a comprar las armas y no pudieron hacer el atentado.

#### **Escena IV**

Finalmente el protagonista de esta historia es el personaje que tiene mayor transformación, y es interesante ver como el autor va hilando toda la acción dramática dejando en evidencia quien tiene dominio sobre quién. La obra culmina mostrándonos a una Edith que fue capaz de todo por no perder a su familia, capaz de tener la fuerza de llevarse por el medio todo, con tal de no dejarle el camino fácil a Luisa con su marido y como también el personaje que creíamos más fuerte termina siendo el que todos de una u otra forma dominaron. La presencia del poder en esta

obra de Cesar Rojas es evidente así como también en *La Furia de las Langostas*, en *El Regreso*, en *Las Puntas del Triángulo*, entre otras. Ahora bien podemos concluir que hay en la dramaturgia de Rojas un profundo apego de plasmar el tema del poder.

Edith: Manira, llama al hospital y trae algo para curar a mi esposo. Héctor, vete que vamos a preparar tu regreso a la casa y a la panadería. Le diremos a todo el mundo que estuviste de viaje a Timotes. Edelmiro, arregla los papeles para que Héctor y yo seamos los únicos beneficiarios de la fortuna de nuestro padre. Hay que llamar a Fleming para detener lo porque el golpe en Carúpano va a ser un fracaso; el gobierno ya ha mandado tropas y cuerpos de policías comandadas por Carlos Andrés, para aniquilar la revuelta. Es mejor que nos quedemos tranquilitos y resguardemos todas nuestras fuerzas ante lo que viene... yo voy a esperar la recuperación de mi esposo y a lo mejor viajemos pronto al exterior, quizás a Paris, en un intento de luna de miel o separación definitiva ¡Vamos! ¡Que quien ríe primero, siempre cae en la trampa! ¡¡Así... la moraleja de esta historia!! (Rojas, 1996: 47)

## CAPITULO VI

### EL MELODRAMA Y EL EXPRESIONISMO COMO MEDIACIONES

#### ESTÉTICAS PRESENTES EN *EL REGRESO* (1991) Y *LA TRAMPA* (1996)

##### 6.1.- El Melodrama en *El Regreso* (1991)

El término *melodrama* aparece en Italia hacia el siglo XVII y lo utilizaban para referirse a un drama enteramente cantado. Más adelante, para el siglo XVIII la palabra apreció en Francia, “en el momento de la querrela entre los músicos franceses e italianos” (Thomasseau, 1989:14). Durante esta época también se le

llamaba “melodrama cómico” o “pastoral”, a todas las obras cortas de un solo acto, que alternaban un poco de ópera cómica y de comedia de enredos al mismo tiempo, y que eran representadas en el Teatro de Beaujolais. Se convirtió entonces la palabra melodrama un término muy utilizado por los franceses e italianos para referirse a todas esas obras que escapaban del canon clásico y que aparte utilizaban la música como un efecto dramático (*Ibídem*).

El melodrama llega a Latinoamérica según Hahn (1997) a través del cine mexicano, para luego expandirse a otros países hasta llegar a la televisión, pero el teatro no escaparía de esto, el melodrama pasa a ser un género teatral aunque mal visto por algunos críticos e historiadores literarios que no dan buena reputación de ello, ya que lo catalogan como algo no serio que carece de técnicas académicas.

La génesis del melodrama en Latinoamérica está en el cine mexicano. A partir de 1930, cuando se hizo la primera película sonora en México, el cine de ese país se regó como una chispa que surgió un hilo de pólvora desde Tijuana a la Patagonia. Aproximadamente hasta 1955, el cine mexicano inundó el continente con una carga de melodrama. Ya desde Cuba el melodrama radial se expandía a otros países y el pueblo latinoamericano aprendía una serie de códigos que, posteriormente, serían reafirmados por la televisión (p.12).

Pero por el contrario existe una gran parte de la población que sí siente gusto por este género, así como también un gran público que disfrutaba de ello. Esa forma de exagerar los sentimientos y emociones que va desde una historia con obstáculos, enredos y tropiezos, pero que siempre buscan un final feliz, sería lo que le dio una enorme receptividad en gran parte de Latinoamérica y lo que también nos separa o nos diferencia de cualquier otra dramaturgia.

Hahn nos deja claro que el melodrama a pesar de ser rechazado por los academicistas por tratarse de un estilo algo informal, la recepción de la mayoría del público era notoria y es por ello que llegó para plantarse y divertir fuera de la elite intelectual al consumo popular. “El melodrama, a pesar de su origen y carácter universal, ha adquirido personalidad propia en Latinoamérica, ha sabido calar en la piel de los latinos y se ha plasmado en su dramaturgia, para volver de nuevo al pueblo” (*Ibídem*: 14).

Ahora bien, luego de haber hablado un poco de la génesis del melodrama pasaremos a exponer varias definiciones de éste género. Para Hahn el melodrama es un género “que intensifica los sentimientos (conmueve hasta las lágrimas), exagera las emociones y se vale de acciones insospechadas para relatar, hasta un final feliz, la atormentada historia de una víctima; el melodrama ha sido hasta ahora una fórmula teatral favorecida por el éxito de público” (*Ibídem*: 15). El melodrama como mencionamos anteriormente también tiene mucha relación con la música, y recurre a ella para así llegar de una mejor forma a los sentimientos de las personas:

El melodrama es un género que apela los sentimientos y por eso recurre a la música, por ser ésta un vehículo con que se puede manipular muy fácilmente los sentimientos del hombre. La música no tiene barreras intelectuales, culturales, idiomáticas ni sociales. La música puede afectar fácilmente a un público masivo por heterogéneo que sea, y además, de forma inmediata, sin previa preparación o formación intelectual(*Ibídem*: 17).

PatricePavis (1990) nos dice lo siguiente sobre este género:

El melodrama (literalmente y según la etimología griega: drama cantado) consiste en una obra donde la música interviene en los momentos más dramáticos para expresar la emoción de un personaje silencioso. Se trata de un tipo de drama en el cual las palabras y la música, en vez de caminar juntos, se presentan

sucesivamente, y donde la frase hablada es de cierta manera anunciada y preparada para la frase musical (pp. 304-305).

J. Martín Barbero y Sonia Muñoz (1992) basándose en el melodrama clásico antiguo nos dicen:

Una economía del lenguaje verbal se pone al servicio de un espectáculo visual y sonoro donde priman la pantomima y la danza, y donde los efectos sonoros son estudiadamente fabricados, como la utilización de la música para marcar los momentos solemnes o los cómicos, para caracterizar al traidor y preparar la entrada de la víctima, para cargar de tensión o relajarla, además de las canciones y la música de los ballets (p.43).

En líneas generales podríamos decir, entonces, que el melodrama es un género que se encarga de remover y llegar a los sentimientos del ser humano y se vale de la música para hacerlo más fácil. El melodrama también busca apuntar a temas universales que todo el mundo conozca, y esto a su vez hace que la obra nunca pierda vigencia, y se mantenga en el tiempo.

Thomasseau (1989) en su libro *El Melodrama*, nos dice que este género se divide en subgéneros o estilos, y uno de ellos es el melodrama de costumbres y naturalista, el cual trata: “Los asuntos de familia: hijos perdidos y recuperados, herencias, duelos, celos, casamientos, desavenencias (...). Las precedencias y los prejuicios familiares y sociales son estudiados en forma de cuadros de costumbres, cuya pintura no carece de exactitud” (pp.113-114). Es decir que éste subgénero prefirió orientarse hacia los ambientes sociales pintorescos, y no a los ambientes mundanos.

MartinHahn también hace mención que existen varios estilos de melodramas, nosotros sólo definiremos dos de ellos los cuales son: melodrama romántico y melodrama realista, ya que consideramos que son los que más guardan relación con

la obra *El Regreso*. Sobre el melodrama romántico nos dice lo siguiente: "(...) tiene todos los ingredientes del clásico, no le rinde tributo a la forma y al orden, desdeña los detalles a menos que sea para resaltar los sentimientos de los personajes. Apunta mayor atención al conflicto amoroso (amor eros), específicamente al que cuenta las imposibilidades que tiene una pareja para amarse" (1997:54).

Y al melodrama realista Hahn lo define como:

Aquel que busca dibujar un retrato del hombre y su entorno social, crea una imagen carente de la interpretación personal, lejos de la idealización. Es el tipo de melodrama que toma muchos elementos propios de la realidad que inspiró al autor para mostrarlo en escena. No se cohibe de mostrar los aspectos feos de la vida y se vale de la cotidianidad y el lenguaje común (*Ibídem*).

*El Regreso* es una obra que guarda mucha relación con el melodrama, en especial con el melodrama de costumbres o naturalista, con el romántico y con el melodrama realista, basándonos en todos estos conceptos nos damos cuenta que la obra coincide con muchos de estos elementos melodramáticos, por un lado tenemos la triste y conmovedora historia de amor imposible de Lorenza, su padre la separa del amor de su vida Inocente Carreño, la hace abortar el hijo que esperaba de él, luego ella se queda a cargo de su padre quien queda invalido y muy enfermo, luego ve morir a su cuñado Isaac y también, cómo a raíz de esto, su hermana Lucía se suicida. Posteriormente su padre también muere, y se queda prácticamente sola, su prima Isabela es quien le ha brindado compañía, pero Lorenza nunca perdió la esperanza de volver a ver a Inocente y formar un hogar con él, siempre fue una mujer que estuvo a la espera, pero su gran decepción fue que al reencontrarse con el amor de su vida, no fue lo que ella esperaba, tanto así que prefirió quedarse sola y

ser feliz así. Esta historia de amor de Lorenza siempre resaltó sus sentimientos, característica propia del melodrama romántico, a lo largo de la obra siempre se pudo ver los cambios de ánimo de Lorenza, si estaba feliz, si estaba triste, etc:

Lorenza: Dicen que papá te acusó de comunista y te llevaron a la S.N. Sabes que me hizo abortar, Lucía mató a quien iba a ser su marido y luego se suicidó... Betancourt tuvo un atentado y solamente se le quemó las manos. ¿Tú sabes lo que eso significa? He estado esperándote casi 10 años, como el país... pegada a la máquina de coser para poder pagar el agua, la luz, el aseo y el madaíto con el que he medio comido estos últimos años... Esa tarde que pasamos juntos se repite como una barrera que me impide pensar en otra cosa... que me sobresalto, me pongo nerviosa cuando voy caminando por El Silencio y veo a un hombre con tu porte... "Se parece a Inocente, pero él es más buen mozo ¿Será familia de él?"... Y cuando van siguiendo a cualquier comunista me quedo tranquila porque sé que estás en Paría y allá no había tanto peligro.

Inocente: Yo nunca he estado en París.

Lorenza: ...Me veía en el espejo y pensaba en la mujer con la que estabas compartiendo la vida... veía a los niñitos y yo pensaba en los que no pudimos tener... en los que te había dado ella... Los francesitos bellos como una manzana... Ahora tengo el taller de costura donde hago ropita de bebé... Cuando hacía cocolisos... cuando hacía cocolisos, Inocente... y pensar en Betancourt juró que no había robado la plata del país, que juró por Dios que eso no era así... "¡Que se me quemem las manos!" y se le quemaron solamente las manos... yo pensaba en ti cuando hacía los cocolisos, Inocente...

*Silencio.*

Inocente: Cásate conmigo, Lorenza.

Lorenza: ¿Sabes cómo se hace un cocoliso de bebé? Como se mata el sueño de una vida diferente... Como se asesina a un país... así se hace un cocoliso...

Inocente: Cásate conmigo, Lorenza, y te prometo muchos cocolisos para nuestros hijos.

*Silencio.*

Lorenza: A Betancourt se le quemaron las manos (Rojas, 1991: 95).

Aquí vemos lo que anteriormente hacíamos mención, sobre los cambiantes estados de ánimo de Lorenza:

Lorenza: (*Caso Omiso*) Ursulina, creo que voy a dejar de trabajar con Aarón y voy a montar mi propio negocio.

Ursulina: ¿De qué?

Lorenza: De corte y confección.

Ursulina: *(Cambia el tema)* ¿Te diste cuenta que las ventanas de la casa de la Srta. Carreño estaban abiertas? *Silencio. Lorenza retoma el tema.*

Lorenza: Voy a comenzar aquí en casa y tengo vista una casita en La Marrón que podría servirme más adelante.

Ursulina: Tú a veces me asombras, Lorenza: un día estas de luto cerrado y otro te vistes de flores; un día no tienes para caerte muerta y otro has decidido montar tu propio negocio... y para eso necesitas plata (Rojas, 1991: 82-83).

Por otro lado tenemos la fatal tragedia de Lucía, en un principio vemos que vivía una feliz historia amorosa con Isaac, pero luego que se reúne con Paca, pospone el matrimonio, lo que Lucía no esperaba es que sería ella misma quien mataría a su prometido y luego de ver la terrible desgracia ella misma se suicida.

Lorenza: ¡Aggh! ¡Lucia! ¡Hermana! ¡Ayúdame! ¡Ayúdame!

*Lorenza continúa batiéndose con el hombre disfrazado. Lucía llega corriendo y ve la escena. En primer momento no reacciona, pero luego llega a la máquina, toma las tijeras y se las clava al hombre. Lorenza se zafa del hombre que ha quedado muerto en el piso y calma a Lucía, que ha continuado dándole con las tijeras.*

Lucia: (Histérica) Lo maté... lo maté... lo maté...

*Lorenza descubre el rostro del hombre y descubre que era Isaac Millán*

Lorenza: Lucía... era Isaac.... ¡Era Isaac Millán! ¡Era Isaac Millán!

*Vemos la transición inmediata de Lucía. Queda paralizada, sin mueca alguna. Lorenza trata de calmarse al ver el estado de su hermana.*

Lucia:(Trastornada) Lo maté... lo maté, Lorenza...Maté a mi marido. (Lorenza se va aproximar, pero Lucía la empuja y se clava las mismas tijeras en el corazón)

*Mario grita el nombre de su hija. Lorenza grita desesperada.*

Mario: ¡Lucia!

Lorenza: ¡Aggh! (Rojas, 1991:70)

Ambas historias, tanto la de Lorenza como la de Lucía, por su intensidad dramática llegan a afectar al espectador; la exageración de las emociones que es característica propia del melodrama, siempre estuvo presente en la obra, Isabela fue uno de los personajes que más se apegó a esta característica, sin embargo en Lorenza también se vio reflejado, específicamente cuando se entera del abandono de Inocente, luego cuando su jefe Aarón Goldman se va del país, y cuando vuelve a reencontrarse con Inocente Carreño. Veamos algunos ejemplos:

Mario: *(Con énfasis)* Sí, hija, se va solo a París. *Lorenza se vierte una jarra de agua sobre la cabeza.*

Lorenza: ¡Estoy embarazada de Inocente Carreño y usted lo manda a París!

Isabela: ¡Lorenza! (Rojas, 1991:56).

*Lorenza está sentada en la sala, desconsolada. Llega Isabela asustada y al ver a su prima trata de calmarse pero es obvio su estado de ánimo.*

Lorenza: se fue Aarón. Aarón Goldman era un judío que yo no conocía. Y vino un día y te ofreció un empleo; y otro día cuando piensas que vas a echar raíces en tu tierra, viene y te dice que eres la dueña del negocio... de su negocio... que él se va a su casa... yo pensaba que los judíos no tenían casa fija... y que nunca dejaban sus negocios... Bueno, por lo menos no los mataron ni los botas blancas ni los comunistas... Tengo que guapear sola otra vez. (Rojas, 1991:90)

Lorenza en vez de estar feliz porque le dejaron un negocio el cual le permitirá ahora salir adelante, esta triste y desconsolada, es una muestra de exageración de los sentimientos ya que en escenas anteriores era ella quien quería renunciar y montar su propio negocio.

Otro ejemplo:

Isabela: ¡Ay, tío, es...! (Transición) ¡Es Caracas! Es que en Caracas la gente se ama. El General vive aquí, la Seguridad Nacional está aquí; la orquesta de la policía y la retreta están aquí... Aquí pasan cosas: en el Club Paraíso, hacen lucha libre para celebrar la Cruz de Mayo, y Billo's y el cuarteto Napoleón, mantuvieron bailando a la concurrencia hasta la una de la madrugada; aquí hay Universidad y a la gente no la dejan estudiar; una no puede caminar por El Silencio, por la cantidad de marginales, ladrones y de todo que hay vendiendo por todos lados; y en El Calvario descuartizan a una mujer, mientras los intelectuales se enteran de Bergman, de la vida de Rosita del Valle, de cómo se le torció la corona a Isabel II de Inglaterra, cuando su esposo, Felipe de Edimburgo, la besó después de la coronación... Aquí hay rumberas, tío... rumberas de verdad-verdad: Está María Antonieta Pons, la Tongolele... Y mi papá me pregunta "Pero Isabela, "mija", ¿qué vas a hacer a Caracas?" y yo se lo digo tío: Enterarme de la vida, del avance, del progreso, de la moda... porque aquí si hay moda. Aquí nació Simón Bolívar e impuso la moda en el continente entero... Gisela Bolaño, tan Miss Venezuela y tan feliz que se ve con sus amores con Alamo-Ibarra... Aquí todo el mundo es feliz, porque hasta las tristeza es brillante, feliz, un poquito contaminada, pero feliz... A mí me encanta Caracas... (Rojas, 1991:54).

Ahora bien, pasemos a hablar un poco de la música ya que es un elemento muy importante del melodrama, en todas las definiciones que anteriormente citamos, nos damos cuenta que la música era utilizada en los momentos más emotivos o más dramáticos, “Este ingrediente, también es usado (...), sobre todo para acompañar el sufrimiento de un personaje o las maldades del villano” (Hahn, 1997:24). Si bien es cierto que Rojas introdujo la música en *El Regreso*, pero fue algo que aparte que se vio poco en la obra, sólo la utilizó en los momentos más trágicos y en alguna que otra escena que mostraban felicidad. Pero también vale acotar que a pesar de no haber recurrido tanto a la musicalidad en la obra escrita, a la hora de un montaje teatral creemos que si se puede jugar un poco más con este elemento ya que Inocente Carreño y Mario Patiño eran músicos e Isaac Millán cantaba serenatas:

*Se escucha una serenata. Un violín acompaña al cantante. Aparece Lorenza con un niño envuelto en las sabanas. Lucía cae en trance. Mario entra y le arrebató el hijo a Lorenza, lo arroja fuera de escena y sale corriendo tras él. Lorenza grita y sale tras su padre. Paca no detiene el ensamble e Isabela está perpleja. La oración que dice Paca comienza a ser repetida por Isabela (Rojas, 1991:62).*

*(...) vuelve su mirada como despidiéndose del lugar y vemos a las imágenes de Lucía e Isaac, mirándola. Lorenza los ve y se despide de ellos. Va hasta la puerta de la calle. La abre y va a buscar a Mario para salir. Se escuchan las notas del violín de Inocente e Isaac comienza a cantar una serenata. Lorenza sale empujando la silla de Mario y llevando su maleta.*

Lorenza: (Haciendo mutis) ¡Isabela, me voy de Timotes! ¡Me voy a Caracas a buscar a Inocente! (Mario comienza a golpear la silla ¡Voy a buscar a Inocente, Isabela! ¡Voy a buscar a Inocente! ¡Voy a buscar a Inocente! (Rojas, 1991:71)

En este orden de ideas estamos de acuerdo cuando Barbero y Muñoz (1992) apuntan que “La funcionalización de la música y la fabricación de efectos sonoros, que hallarán en las radionovelas su esplendor, tuvieron en el melodrama no sólo un antecedente sino todo un paradigma” (p. 43). Ahora que hacemos mención a las

radionovelas es importante decir que *El Regreso* y *La Trampa* también guarda elementos de las radionovelas venezolanas de los años sesenta. Esa característica de colocarle un título a cada una de las escenas, como ocurren en ambas obras es un elemento propio de las radionovelas. El autor creo oyéndolas y nos cuenta que fueron de gran importancia para él, tanto así que decidió introducir una radionovela en *El Regreso*:

*1960. el mismo lugar. Tarde. Isabela escucha la radionovela "Martín Valiente, el ahijado de la muerte".*

Narrador: La mujer miró a Martín valiente, el ahijado de la muerte, con lágrimas en los ojos. Nadie podía imaginar las verdaderas intenciones que habían llevado a Berenice hasta el paladín de los pobres y desamparados, el Defensor Justiciero.

Berenice: (Llorando) Martín, debes creerme. ¿Por qué nadie cree en mí?

Narrador: Martín trata de resistirse, pero la aparente debilidad de la bella bruja lo hace flaquear, mientras en la oscuridad el Monstruo del Guaire acecha.

Martín: Berenice, qué bella eres... Berenice yo...

Berenice: No, Martín, no digas nada. No es necesario.

Isabela: ¡Ay, santísima lo van a matar!

Narrador: Martín Valiente, se aproxima a la mujer y ésta, maquinando la estrategia con la que arrojará a nuestro defensor a las garras del averno, se lanza sollozando en los brazos del inocente, colocándolo de espaldas al lugar donde se encuentra el asesino.

Berenice: Martín.

Martín: Berenice.

Berenice: ¡Oh, Martín!

Narrador: La pérfida va llevando a "El Ahijado de la muerte" al lugar donde podría estar su tumba. En la oscuridad, el degenerado levanta el hacha.

Isabela: ¡Cuidado, Martín, el monstruo del Aguirre está ahí! ¡Qué venga alguien a ayudarlo!

Narrador: ¿Qué sucederá con nuestro defensor de la justicia? Todo parece indicar que se dirige a su fin. ¿Berenice, logrará conseguir el tesoro que oculta la atribulada María Mandioca, en algún lugar de la finca de Oscar Meneses, después de que su secuaz, "El Monstruo del Guaire", mate con el hacha a nuestro paladín?

Isabela: ¡Qué venga alguien, Dios mío!

Narrador: ¿Frijolito, habrá muerto en el sótano de Rafael Naranjo?

Isabel: Yo creo que no...

Narrador: ¿Cómo saberlo? La vida de Martín Valiente parece estar llegando a su fin. La puerta del desván se va abriendo poco a poco (Efectos de sonido), para dar paso

al arma homicida. Berenice va llevando al incauto a la meta, pero de pronto se escucha un disparo y un grito. (Efecto de sonido)

Frijolito: ¡SeñolMaltín! ¡Cuida'ó, señolMaltín! (Música)

Narrador: ¿Quién habrá gritado con tan aterradora urgencia? Lo sabremos mañana en el próximo capítulo de “Martín Valiente, el ahijado de la muerte”, por Radio Rumbos, su emisora de confianza. Sigán ahora con... la vida de las canciones” (Rojas, 1991:78-79)

Rojas utiliza elementos melodramáticos con el fin de que el público se identifique más rápido con los conflictos y temas de la obra, además que le funciona de manera eficaz para plasmar su visión del país. Es importante señalar que el autor creció oyendo radionovelas -algo que le gustaba muchísimo-, viendo novelas internacionales especialmente las mexicanas que están llenas de melodramas, también veía comedias dramáticas, entre otros, esto quiere decir que desde muy pequeño estuvo ligado con esta tendencia, además que nuestro país y Latinoamérica en general han estado unidos desde hace mucho tiempo con el género melodramático, quizás por esta razón resulta un poco más fácil detectar los conflictos de la obra. Observemos lo que el autor nos ha dicho sobre este género:

Escogí el melodrama, para contar esta historia porque yo siempre he pensado que Venezuela es como un melodrama, nos reímos a veces de nuestras tragedias, las mujeres sufren muchísimo, sobre todo estas mujeres que tenían mucho que ver con ese cuento de la moral y las buenas costumbres, que tenían que impedir a veces que su propia felicidad llegara, y yo lo compare con el país, ¿con el país cómo? Yo sentí que Lorenza de alguna manera era el país, porque para mí Lorenza es una especie de Penélope, que está esperando que Ulises regrese, ella está esperando a que Inocente vuelva para salvarla pero en el camino, en el transito que va a recuperarla y la va a buscar, Lorenza se da cuenta que la vida es una cosa contraria a lo que ella podría estar esperando como resultado (Comunicación personal con César Rojas, Mayo 2015).

Para finalizar podemos decir que el melodrama busca ocuparse de todas esas reacciones que puedan despertar en el espectador, afincándose en los sentimientos y emociones, pero sin profundizar en reflexiones ya que esto puede llegar a confundir

lo que la obra quiere decir o puede que genere problemas de comprensión al espectador. El melodrama trabaja con elementos simples para que el público se identifique con los personajes y las situaciones que se vivan en la escena. Es este pues, un género que no escapa del teatro venezolano, y muchos dramaturgos toman como línea dramática el uso del melodrama en sus obras, y es nuestro autor César Rojas uno de ellos.

## **6.2.- El Expresionismo en *La Trampa* (1996)**

Etimológicamente la palabra expresionismo viene del francés *expression*, que a su vez proviene del latín *expressio* y que significa “declaración o fuerza para manifestarse”. Según el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE), el expresionismo se define como la “escuela y tendencia estética que reaccionando contra el impresionismo, propugna la intensidad de la expresión sincera aun a costa del equilibrio formal”.

Otra de definición de expresionismo la hemos conseguido en el *Diccionario Soviético de Filosofía* (1965):

El expresionismo es una “corriente artística y literaria. Surgió a comienzos del siglo XX (grupo de pintores alemanes que se unieron en 1905 en torno a la revista el puente)”pero alcanzó difusión después de la primera guerra mundial. Representantes: Max Pechstein, Franz Mare, Ernest Kirchner, Paul Klee (Alemania), OskarKokoschka (Austria), Marc Chagall (Rusia) y otros. Influyeron en la formación del expresionismo Cézanne, Van-Gogh, EdvardMunch, Ferdinand en la protesta anárquica de la intelectualidad burguesa y pequeño burguesa contra las lacras del capitalismo; su concepción estética es el subjetivismo extremo. “Hemos de olvidar todas las leyes, únicamente nuestra alma es un auténtico reflejo del universo” (Kokoschka); “el expresionista cree sólo en la realidad creada por él mismo pese a toda otra realidad de la vida” (KasimirEdschmid). El primado de la forma sobre el contenido, de lo individual sobre lo social, de lo irracional sobre lo lógico, ha hecho

del expresionismo una tendencia decadente, formalista. En sus obras, los expresionistas tergiversan por completo el mundo real, viéndolo tan sólo como pretexto para plasmar sus sentimientos desequilibrados y darles forma objetiva. De ahí su inclinación a lo extraordinariamente grotesco, a mezclar los planos de la representación, a desfigurar los objetos. El expresionismo se ha manifestado también en literatura (Walter Hasenclever, Edschmid, en parte LeonidAndréiev, AugustStrindberg y otros), en escultura (Alexander Archipenko, Wilhelm Lehmbruck), en el teatro (*K. J. Martin, Leopold Jessner* y otros), en el cine (*Robert Wiene, Paul Leni*), en música (ArnoldSchönberg). El expresionismo no ha sido homogéneo. Sus representantes de izquierda (Georg Kaiser, Georges Grosz; más tarde, F. Evergut, y otros), han criticado el capitalismo, se han manifestado contra la guerra. Al expresionismo se adscribieron, al principio de su obra creadora, Johannes Becher, Bertolt Brecht, O. Nagel. No obstante, en su conjunto, el expresionismo poseía un carácter burgués, antihumanista. En la actualidad, con el término de “expresionismo abstracto se designa el *abstraccionismo*” (p. 166).

El expresionismo sin duda, fue un movimiento artístico surgido en Alemania entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Los artistas que propugnaron esta nueva estructura paradigmática estética reaccionaron en contra del arte impresionista, y dieron a conocer sus nuevas posiciones artísticas a través de la creación de un grupo llamado *Die Brücke* (El Puente). Entre sus fundadores se encuentran Ernst Ludwig Kirchner, Emile Nolde y Otto Müller. Otros autores que han sido catalogados como precursores del expresionismo son Leónidas Andreiev y Franz Wedekind. En sus obras se han encontrado elementos que se compaginan con los presupuestos formales de este lenguaje.

Es importante mencionar que este movimiento artístico tuvo una fuerte influencia en las demás manifestaciones, una de ellas, el teatro, el cual adoptó muchas de las estrategias usadas por estos creadores vanguardistas. Sobre esta idea Innes (1992) apunta que

el término expresionismo fue aplicado por primera vez al teatro por Walter Hasenclever en una serie de ensayos “El Teatro de mañana...el llamado a un

escenario espiritual”, parece apropiado emplear una de sus obras como ejemplo del teatro expresionista. *Humanidad* (Menschen 1918) es representativa del modo en que se desarrollaron las cualidades estructurales oníricas de Strindberg (p. 49).

Otra idea del origen del expresionismo lo encontramos en Guerrero Zamora (1955) quien ha apostillado que:

Aunque el expresionismo tiene su lugar de origen en Alemania, nació en los países nórdicos. Y es Strindberg en quien hay que buscar su gran precursor. Ha escrito PaerLagerkvist: “Se ha mirado más a la primera producción naturalista de Strindberg que a las obras suyas que hacen referencia al naturalismo. Así resultaba más fácil de clasificar”. Ciertamente, Strindberg, si bien parte del naturalismo, lo supera inmediatamente, y esa superación es notoria ya en *Padre* (1887), pese al prólogo que Zola le pusiera, y en *La señorita Julia* (1888), a pesar de haber sido estrenada en el Teatro Libre de Antoine. Su obsesión antifeminista no es sino una rigurosa selección temática que le fue impuesta por su propia vida- que poco se compaginó con la utopía naturalista acerca del teatro verdadero.(...) Ni La señorita Julia, ni el capitán de *Padre*, ni Edgardo ni Alicia en *La danza macabra*, en fin, ninguno de los personajes centrales de Strindberg es, por así decirlo, natural; ninguno es un héroe común, sino, en todo caso, una excepción agónica; todos tienen demasiada lucidez; ninguno suele existir en la vida. Son encarnaciones de una obsesión, de una sola, matizada obsesión (pp.12-13).

Para Guerrero Zamora, Strindberg, “no se abandonó, por tanto, a la inspiración del subconsciente, sino que amasó la arcilla pesada de los sueños para dramatizar, con una rigurosa selección de motivos expresivos, las esencia de nuestra vida. Esta utilización es francamente expresionista” (*ibídem*: 14).

Las obras *El camino de damasco*(1898), *Comedia de sueños* (1902) y *La sonata de los espíritus* (1907) pertenecen a la etapa expresionista del autor. La irracionalidad, la agonía, la pesadilla, lo onírico, lo fantasmagórico, fueron temas, entre otros, recurrentes en su nueva expresión poética. Sus personajes se muestran escindidos, perdidos en medio de la oscuridad. Luchan denodadamente por encontrar una salida dentro de una sociedad asfixiante que los somete a terribles agresiones tanto físicas

como mentales. Lo simbólico, lo abstracto, lo alegórico y lo atávico fueron elementos esenciales de los cuales Strindberg se sirvió para configurar su mundo dramático (Ontiveros, 2007).

El expresionismo intervino también en algunos autores de origen norteamericano, los cuales acogieron este lenguaje para decir a través de ello, las agresiones a los que eran sometidos por su entorno. Entre los más relevantes podemos nombrar a Elmer Rice con su obra *La máquina de sumar* (1950) y a Eugene O'Neill con obras como *El mono velludo*, *El gran dios Brown*, *Días sin fin*, *Todos los hijos de Dios tienen alas* y *el Emperador Jones*. Guerrero Zamora (1955) acota sobre Rice:

Trasladado a Norteamérica, el expresionismo consigue un radical adepto: Elmer Rice, sobre todo en su obra *La máquina de sumar*. Y nuevamente hallamos la temática social y la obsesión ante la máquina. Cero, protagonista- y nótese que su idiosincrasia va expresada ya, como de costumbre en el expresionismo típico de la época, en la mera significación de su nombre, está anulado por la máquina de sumar. (...) El hecho de que se Cero se llame y de que sus vecinos se llamen señor 1, 2,3, etc., en tanto que aquel que asesinó a su madre tenga nombre propio, es bien significativo. El parricidio supone una personalidad; Cero y sus amigos no tienen ninguna, o tienen la personalidad de una cifra. Naturalmente, la selectividad ha sido practicada hasta el colmo. No hay psicología, sino encarnación arquetípica. No hay naturalidad, si siquiera verosimilitud, pues nadie es Cero. Su ser consiste en una abstracción (pp.21-22).

No se equivocó Rice al decir que: “el expresionismo es una radiografía de la realidad”. Quiere decir que, es la imagen deformada, transfigurada y exagerada de la realidad, que puede aparecer en una radiografía para darnos una pronta respuesta a cerca de los cambios internos y la evolución que el individuo viva, sin necesidad de someterlo a otros métodos que puedan diagnosticarlo.

El expresionismo evidencia el profundo pesimismo de una sociedad castigada por las distintas guerras ocurridas en Europa, principalmente por la primera guerra mundial, la cual trajo como consecuencia: miseria, hambre, numerosas muertes y una gran tristeza entre la población. Este arte manifestará su descontento ante estos conflictos bélicos y propondrá un nuevo enfoque que tome como principio; el anuncio y el alzamiento para lograr de alguna forma la mejora social.

El tema que causa más preocupación a éste movimiento es sin duda la deshumanización y los mecanismos malignos de un capitalismo de producción que lo ha convertido en un ser manejable, será esto entonces la razón principal que hace reaccionar a estos artistas. El hombre será de nuevo colocado en el centro del universo. Su esencia humana, víctima de la era maquinista, y de cualquier forma buscan les sea devuelta su libertad y a partir de allí, emergerá el prototipo de hombre independiente y despojado de toda atadura política, social y económica (Ontiveros, 2007):

El arte expresionista, por fuerza, estará impregnado de violencia reivindicativa; de angustia y desconcierto, manifiestos en sus líneas nerviosas, en sus contrastes de formas y color, en sus mil distorsiones. Los decorados del cine y del teatro lo confirman con toda evidencia en sus líneas y planos inclinados y asimétricos que parecen desafiar las leyes de equilibrio (...). Guionistas y dramaturgos proporcionaron a los directores y escenógrafos relatos de un realismo desfigurado, surgido en parte del inconsciente, de sus sueños y pesadillas, de los mitos colectivos y sus ritos esotéricos, en los que es posible mezclar la reivindicación social con las invocaciones del más allá (Oliva y Torres Monreal, 1997: 369).

Ahora bien, el personaje pasa de ser una entidad psicológica a una individualidad pura, cambia para ser en una idea, un concepto, un arquetipo que sirva para representar a toda una comunidad. El símbolo, la abstracción, la alegoría y la metáfora son los elementos preferidos por los autores que trabajan éste género, para

así expresar, sus aflicciones y sus inquietudes en el área de la realidad imaginaria. También tenemos el decorado y la iluminación expresionista que sin duda han contribuido a la mayoría de los métodos usados por el teatro actual. La aparición de claros-oscuros, las proyecciones sobre el actor y los juegos de luces, son todos estos efectos creados con la intención de proyectar las pesadillas, las angustias y los estados o procesos mentales del individuo que se encuentran en una sociedad alienante. Es sin duda todo esto una herencia del expresionismo, todo este sistema actual de iluminación indirecta, sistema tendiente al incremento de la presencia física del actor y, por tanto, de su gestualidad, entonces vemos aquí una coincidencia con la teorías de Appia: el uso de la luz como ayuda para transmitir emociones y también el quitar toda clase de elementos escénicos que no fuesen necesarios y llevarlos a la técnica de la luminotécnica (Ontiveros, 2007).

Es importante también nombrar la decoración como un elemento presente en este movimiento, ya que tiene un papel muy importante, todo aquello que ocurría en determinado espacio era denotado a nivel simbólico. Los personajes y su conflicto interno debían estar netamente ligados para dar una verdadera visión de la escenografía. Éste ya no sería una ambientación realista, “el escenario deja de ser una expresión física del universo para convertirse en proyección del mito o el ego interno de cada autor” (Innes, 1992: 48). También tenemos que para Oliva y Monreal que el decorado debía excluir todo tipo de naturalismo que dejase al espectador en la superficie de las cosas y los sentimientos; el decorado, y el juego de los actores no habría de construirse a partir de la historia detallada de la obra, sino de sus líneas de fuerza, de sus momentos de exaltación, de sus gritos. Sólo así podrá conmover al

público hasta la angustia, si es preciso (Ontiveros, 2007). Otra postura no menos significativa sobre el decorado en el teatro expresionista tenemos a Guerrero Zamora quien afirma que,

Le debemos a la decoración usada no como mera ambientación espacial, sino como correlato expresivo consonante con la médula del drama, del problema (...) La jaula en que se encierra a Yank, el mono velludo (de O'Neill). La cinta de las sumas en la obra de Rice. El despacho de Ixe, en *Cabezas de recambio*, transformándose súbitamente cuando el personaje cambia de su ocio. Las máquinas de electricidad, en *Dínamo*. La voz atiplada de Hinkemann, expresiva de su castración. La estatua de Priapo, en esta misma obra, erigida como objeto de adoración. El tórax humano que da decoración a los personajes denominados Entendimiento, Sentimiento y Subconsciente Inmortal, los tres yo del personaje en *Los bastidores del alma*, de Nicolás Evreinof. La calle protagonista, en *Street Scene*, de Raice. El muro carcelario que sustituye al telón en *Los hombres grises*, de Martín Flaver (...). Como se ve, aparte la calidad visionaria, figurativa, de la acción expresionista, otra imagen, acorde con aquella calidad, consonante con la imagen visionaria continuada que la obra es más o menos vagamente, salta a la escenografía, prolonga y ambienta plásticamente la obsesión espiritual (*Ibidem*: 30-31).

Una vez que hemos abordado el concepto de expresionismo desde varios enfoques y teniendo conciencia que lo conforman significativas características, hay muchas de ellas que podemos notar que el autor hace uso de ellas en la obra *La Trampa*. Rojas se sirve del expresionismo para significar de manera naturalista, su pieza teatral. Nos relata que les pidió a los actores se manejaran como fichas de ajedrez para que a través de los personajes significaran esas fuerzas que en el poder existen.

La propuesta del autor con respecto a la puesta en escena de esta obra, es mantener de principio a fin el tablero de ajedrez sobre el escenario, y siempre significar que los personajes son fichas de ajedrez, y están todos en pleno juego durante el transcurso de la obra.

Sabemos que el juego de ajedrez está conformado por una serie de fichas, unas con más significancia que otras y es esto precisamente lo que el autor quiere lograr escénicamente, esa lucha entre los personajes, esa intención de uno querer sacar al otro de su camino. Es esta la intencionalidad del autor, de ver reflejada esa fuerza de poder a través de sus personajes en un tablero. Es sin duda el tema del poder lo que acompaña a esta situación dramática y a través de la ficción, simulando un juego como el autor logra darle a su obra ese toque expresionista, que no lleva tampoco a su máxima expresión sino que se nutre de él. Es evidente que el autor busca deslastrarse de ese costumbrismo que venía trabajando en obras como: *El Regreso*, escritas anteriormente y con ésta irrumpe con a un género algo desligado un poco más osado por así decirlo.

A continuación citaremos algunos ejemplos donde en el texto es explícito el uso del tablero de ajedrez como excusa de una obra bañada del género expresionista:

(El espacio escénico emula un burdo tablero de ajedrez, los actores, sentados alrededor del mismo terminan de arreglarse para la función. Llega el público. Una suave melodía baña el espacio. Jacinto es el primero en moverse de su lugar como un caballo de ajedrez y Héctor lo intercepta moviéndose como un álfil. Jacinto le muestra un frasco con gotas) (Rojas, 1996: 1)

(El tablero se transforma en la oficina de Cristino Berroeta. (...)) (Rojas, 1996: 6)

(El tablero de ajedrez se reajusta y pasamos de la oficina de Don Cristino a una calle de la ciudad.). (...)) (Rojas, 1996: 11)

(El tablero se reorganiza y ahora es la sala de la casa de don Cristino). (...)) (Rojas, 1996: 14)

(El tablero se reajusta. La habitación de Don Cristino). (...)) (Rojas, 1996: 27)

(El tablero de ajedrez está vacío. Llega el actor que interpreta a Cristino con mal aspecto). (...)) (Rojas, 1996: 29)

(El tablero se arregla como la casa de Cristino ahora de Luisa). (...) (Rojas, 1996: 35)

Podemos decir entonces que el expresionismo dramático es una forma, un género, un medio usado por muchísimos dramaturgos para exponer la perenne lucha del hombre con sus temores, debilidades, fantasmas, ambiciones, inquietudes más profundas. Estos autores dieron cuenta de los ataques que el ser humano recibía de un medio bastante rudo, de situaciones difíciles de las cuales no creían tener salida. Esto golpeaba fuerte y sin piedad, y fue a través del uso de elementos simbólicos y alegóricos, como lograron representar dicha realidad pero sin olvidar que de una manera transfigurada, distorsionada y hasta exagerada, mostrando todos los estados emocionales y psíquicos del individuo. Estas realidades que encontramos en lo más profundo del individuo, serán entonces formuladas a través del arte con la cual no se busca la representación sino el saneamiento de esa realidad.

Alguno de los temas más frecuentes que encontramos en las obras dramáticas de índole expresionista son: la tristeza, el fracaso, los enfermos, la injusticia, la muerte, las penurias, el universo como tal, los enfrentamientos, los miedos, el misterio. Entre otro de los recursos estratégicos usados por el expresionismo encontramos la constante presencia de monólogos que le dan la libertad al personaje de desnudarse y soltar absolutamente toda su situación interna, que sin duda lo permitirá escapar de alguna forma de esas ataduras muchas veces en la que se encuentra involucrado el hombre, empujado por una sociedad putrefacta, llena de vicios y maldades. “hombre nuevo” e independiente, tanto intelectual como políticamente.

Es importante también acotar que dentro de la obra *La Trampa* están inmersos el melodrama y el Realismo poético, estos dos vistos como subgéneros, no menos relevantes y considerados de gran importancia para el autor ya que forman parte del rompecabezas que engrana finalmente su obra dramática.

Tomando en cuenta que el concepto de melodrama engloba la exageración extrema de los sentimientos en lo que se refiere a la puesta en escena, el texto y la actuación, donde el actor tiene el libertinaje de prolongar y acentuar su gestualidad para hacer ver lo que quiere expresar. La puesta en escena por otro lado, paraliza los momentos engorrosos en especie de cuadros vivientes, y favorece la identificación provocando una revolución en la escena ilusionista a la admiración y aprobación del espectador, todo esto gracias a la acción nutrida de resurgimientos (PatricePavis, 1990).

En esta obra es evidente que el autor introduce el lenguaje y la música como elementos dramáticos que nutren la pieza, así como también el uso de la articulación (elemento que usa el creador para cambiar de una escena a otra) y el mutis (entrada y salida de un personaje de escena, comúnmente se usa más en la salida), todos ellos característicos del melodrama.

El autor nos comenta que en *La Trampa* hace uso de la música en momentos transcendentales, por ejemplo, en una escena donde se presente cierta tensión. Por otro lado el lenguaje no es tan exagerado como lo dictan las normas melodramáticas pero si hay en ocasiones un cierto incremento de la voz para expresar sentimientos como: dolor, rabia, sorpresa, etc. Rojas relata que cuando dirigió por primera vez la obra les pedía a algunos de sus actores que en algunas ocasiones amplificaran su

gestualidad al igual que el lenguaje para significar alguna acción que tuviese importancia.

El melodrama es un género que surge a finales del siglo XVIII, que busca mostrar las situaciones desde las más tiernas y cursis por así decirlo hasta las más catastróficas. El tema de la familia es quizás un común dentro de este género y damos certeza de ello porque a largo del estudio ha quedado demostrado que existe la estampa intachable de esas raíces que involucra de alguna forma la tragedia familiar como un común denominador del melodrama.

*La Trampa*, no escapa de ello ya que es pues, una historia que está basada en un conflicto familiar, involucra al personaje de Edith directamente y es precisamente ella la que tiene características de un personaje melodramático, porque ella está siempre a la espera de su esposo sin importar los contratiempos y los acontecimientos que ocurran para que no puedan estar juntos, ella lucha como tal protagonista del melodrama y está siempre a la espera de su verdadero amor, sufre, padece una y mil circunstancias por estar con Jacinto y se mostrarán hasta el final en la fiel espera sin importar el precio que tenga que pagar.

Una de las características presentes en el melodrama es la emoción, esa que sufren tanto los personajes buenos como malos, y además son siempre llevados estos a la máxima exageración, logrando muchas veces satirizar hasta el punto de ridiculizarlos. Este es el caso del personaje Cristino, quien rompe la cuarta pared y se dirige al público buscando la compasión y aceptación para que no lo saquen de escena y a través de la lastima y la persuasión como lo hace. Es sin duda esto un

refrescamiento de la pieza que da el autor y busca también que el espectador de una u otra forma se vea reflejado en ese espejo y concientice de cuantas veces ha podido encontrarse en esta situación:

Cristino: (...) Como vemos, estos son los cuadros por los que transitó la existencia de este personaje humilde y angustiado, que sólo puede comportarse como el incipiente actor que me interpreta puede hacerlo... Porque uno ha tenido malas experiencias... Lo que pasa es que uno es un personaje afortunado que ha podido traspasar las puertas del umbral, de la imaginación a la realidad de ficción, para ser interpretado en la realidad empírica... No como otros que han tenido que quedarse revolcándose en la precariedad de su no existencia... Yo soy así... yo quiero que las personas... que el público reflexione; que me tomen en cuenta. Uno tiene que velar por sus derechos... Por favor levanten las manos y apoyen a este personaje moribundo... ¡Clemencia! ¡Clemencia! ¡Pido la clemencia de ustedes, señores espectadores! ¡Intervengan ante este asesino cruel por mí! ¡Soy este humilde personaje a quien él priva de la vida sin razón! (se apaga el cenital) ¡¡Nooooo!!(Rojas: 1996, 29)

También ocurre en esta pieza que todos los personajes van siendo víctimas de muchas transformaciones, en especial Edith, ella es la muestra clara de un personaje que se muestra de una forma y sufre una metamorfosis para terminar siendo otra, esto es también una característica válida que está dentro de los parámetros melodramáticos:

Edith: Manira, llama al hospital y trae algo para curar a mi esposo. Héctor, vete que vamos a preparar tu regreso a la casa y a la panadería. Le diremos a todo el mundo que estuviste de viaje a Timotes. Edelmiro, arregla los papeles para que Héctor y yo seamos los únicos beneficiarios de la fortuna de nuestro padre. Hay que llamar a Fleming para detenerlo porque el golpe en Carúpano va a ser un fracaso; el gobierno ya ha mandado tropas y cuerpos de policías comandadas por Carlos Andrés, para aniquilar la revuelta. Es mejor que nos quedemos tranquilos y resguardemos todas nuestras fuerzas ante lo que viene... Yo voy a esperar la recuperación de mi esposo y a lo mejor viajemos pronto al exterior, quizás a París, en un intento de Luna de Miel o separación definitiva ¡Vamos! ¡Que quien ríe

primero, siempre cae en la trampa! ¡¡Así... la moraleja de esta historia!!(Rojas: 1996, 46-47)

Para finalizar es importante mencionar que el Realismo Poético es también otro género presente en la obra de Rojas. Pavis nos refiere que desde la época de Aristóteles se le conoce como realidad teatral, y se discute sobre ésta también llamada realidad escénica y cuál sería su estatuto. No hay por lo visto una respuesta definitiva encontrada ya que somos víctima de una ilusión teatral; porque según tiende el individuo a mezclar varias realidades. Estas realidades son las que percibimos en la escena, suelen ser objetos, un texto escrito o recitado, los actores. Hay varios planos de la realidad escénica que es importante mencionar, primeramente tenemos la Realidad Social: que nos habla de todo lo que involucra la fabricación del espectáculo, y todo lo identificable dentro del campo de la representación (muros del edificio, bastidores, tablas, entre otros).por lo general esta maquinaria esta siempre oculta y solo se deja ver por quienes logran descifrar el secreto de la fabricación. Esta realidad escénica es en sí muy ajena al mundo de ficción sugerido por la escena. Es entonces el único objeto que no tiene valor de signo excepto cuando la puesta en escena la necesita para su propia práctica teatral. De esta forma se convierte el telón y el podio en una puesta que se llamaría Brechtiana, que a través de los signos busca mostrar el funcionamiento de las cosas, lo que quiere decir que a través de lo que el espectador percibe puede ser utilizado como signo y entonces puede ser semiotizado (Pavis, 1980: 367-368).

En la obra la trampa se evidencia la presencia de un signo que a nuestro criterio es pertinente nombrar, y es la constante presencia del tablero de ajedrez, lo que el autor utiliza como motivo para significar que se está ejecutando un juego, es importante

mencionar que a medida que transcurre la obra el tablero permanecerá ahí y los objetos y escenografía no entorpecerán la visibilidad del mismo.

Tenemos también la Realidad de los objetos: que nos habla de la identificación social normal de los objetos, estos pueden ser una mesa, un reloj, un cuchillo, o descifrarla como un objeto- material, no funcional, lo que se llamara objeto estético no identificado. Ahí radica la complejidad porque consiste entonces en ver si los objetos deben ser o no aprehendidos literalmente como elementos de la ostensión teatral, o si se le debe dar el valor de signo. Esto quiere decir ver más allá de lo que quieren representar de su materialidad. El preguntarse si se está frente objetos reales o ante objetos estéticos (*Ibídem*: 1980).

Ahora bien el autor en *La Trampa* usa los objetos para que signifiquen lo que verdaderamente son, y argumenta no llenar el escenario de objetos innecesarios, que no signifiquen nada. Los objetos usados en dicha obra son lo que en realidad significan, esto quiere decir que cumplen su verdadera funcionalidad y no funcionan como otra cosa.

Rojas asegura que utiliza en todas las escenas elementos y objetos que hagan parecer una situación, quiere decir que por ejemplo, cuando quiere representar que están en la oficina de Cristino, coloca varias sillas y un escritorio, cuando se encuentran en la casa de Cristino, hace uso de un marco de ventana y eso para él es suficiente para hacer ver que se encuentran allí. Otro ejemplo de los objetos dentro de escena que nos da una idea de donde se está efectuando la acción, es cuando está el tablero vacío e involucran en el espacio una cama, esto es una clara evidencia que la escena transcurre en el cuarto de Cristino Berroeta.

Rojas juega con todos estos elementos, poetiza el ambiente y llega hasta lo más minimalista para dar cuenta de la realidad dramática en donde está situada la obra. es importante mencionar que a través de la ficción puede mostrarse una realidad, y de esto no escapa dicha obra.

Para concluir, es preciso entender que se ha aceptado el término de “expresionismo” como una tendencia artística, de la que se nutre el autor para armar su pieza, y sabiendo que éste es entendido como “la deformación de la realidad para expresar de forma más subjetiva al ser humano y la naturaleza de su entorno, dando preponderancia a la expresión de los sentimientos más que a la descripción objetiva de la realidad y donde predomina la visión interior del artista –la “expresión”– frente a “la impresión” de la realidad... y que en La Trampa, la Historia de una ambición para comunicarnos en ese orden de idea (en el expresionismo) lo expresamos como en una especie de tablero de ajedrez deforme en el que se van a vivir emociones fuertes, y que para no desconectarnos totalmente de la realidad, la época y la historia, hemos optado por la selección de una mínima cantidad de objetos de la realidad empírica para sobreentender con este elemento seleccionado un espacio cotidiano, reconocido y aceptado como convención. Donde los personajes viven sus bajas pasiones. Es así como podemos entender que la propuesta del autor de puesta sobre un universo expresionista, y ha usado elementos del realismo poético también para propiciar la coherencia y el entendimiento del actor, los creativos y del espectador, para embrujarlos y enardecerlos para no perder su atención mientras se les cuenta el drama de estos seres y todas sus miserias.

## CONCLUSIONES

A continuación ofreceremos las conclusiones más importantes a las que se ha llegado después de haber finalizado esta rigurosa investigación. Las obras *El Regreso* (1991) y *La Trampa* (1996) fueron analizadas siguiendo el esquema de investigación del teatro contemporáneo elaborado por el Dr. Ángel Berenguer llamado: *La Teoría de los Motivos y Estrategias*. La tensión dada entre Rojas y su

entorno generó y propició una serie de respuestas las cuales se concretaron en un conjunto de motivos y mediaciones que contribuyeron la génesis y las causas de la acción. Estudiamos a este autor con el fin de aplicarle un método que nos permitiese develar qué relación existe entre las obras que crea y el momento histórico, político y social en que las escribe.

Luego de haber estudiado y profundizado en el teatro de los ochenta y noventa, podemos concluir que gozó de un fuerte apoyo por parte del Estado. Durante el segundo período del mandato de Carlos Andrés Pérez, hay en el país significativos cambios a nivel cultural, comenzando desde el ámbito musical hasta el teatral, es de la mano del Ministro de Estado para la Cultura, de ese entonces, José Antonio Abreu que se dan estos positivos cambios, y se logra después de tanto tiempo que la cultura formara parte de la agenda Gubernamental.

Es a partir de Carlos Giménez uno de los propulsores del teatro venezolano, que comienza a surgir una nueva generación de teatristas que posteriormente dan una transformación al teatro. Carlos Giménez no solo fue el presidente del grupo Rajatabla, sino que también incentivó a la creación de nuevos grupos y de nuevas instituciones teatrales tales como: el Sistema del Teatro Nacional Juvenil (TNJ), el Teatro Nacional de Repertorio (TNR), el Taller Nacional de Teatro (TNT) (para la formación de actores), Teatro Infantil Nacional (TIN), el Centro de Directores para el Nuevo Teatro (CDNT), entre otros. Vale la pena acotar que gracias a la cercana amistad que tenía Giménez con el Ministro Abreu, se dieron significativos cambios a nivel teatral gracias al apoyo económico que Abreu lograba conseguir a través del

Estado. Fue así entonces, como convirtieron al teatro en una estructura generadora de grupos estables, conformado por gente joven con un alto potencial creativo.

Por otro lado a través del análisis de las obras *El Regreso* (1991) y *La Trampa* (1996), basándonos en la esquematización del Dr. Ángel Berenguer, a través de los siguientes elementos: datos de la obra, sinopsis, personajes, estructura formal, espacio, tiempo y estructura profunda. Podemos concluir que existe una relación entre las obras de autor con la historia. Rojas hace que sus personajes reaccionen protestando, resignándose, desobedeciendo y errando en sus propias decisiones, los obliga a enfrentarse a su tiempo y a la vida de modos muy particulares y hasta diferentes a los que la convención dicta, por lo que podríamos pensar que sus personajes son unos rebeldes; sin embargo esto no ocurre en todas las obras, como en el caso del *El Regreso* (1991) y *La Trampa* (1996) ya que en estas piezas los personajes sí se preocupan y obedecen a los cánones impuestos en la sociedad; específicamente la sociedad y el lugar en que se desenvuelven.

Queda demostrado que los hechos históricos, políticos y sociales actúan como referentes para situarnos en una época y en un tiempo específico durante la trama, también nos damos cuenta, al leer otras obras del autor, que es un dramaturgo que relaciona a sus personajes constantemente con algunos hechos históricos, políticos y sociales del país. Las costumbres y hechos históricos de una época transforman de alguna manera la vida de sus personajes.

Hay en el autor una profunda preocupación de cómo debe hacerse un buen teatro, y de cómo además debe ser la labor del dramaturgo, nos deja ver que con su teatro busca abrir matices de opinión y generar de alguna forma la concientización, la

reflexión para así poder mejorar la calidad de vida del individuo. Su objetivo es poner en el tapete los problemas que incomodan a la señora, al señor, al joven, al anciano que está allí sentado como espectador y de alguna manera llevarlo a reflexionar y concientizar a través del teatro.

Hay algo que consideramos muy importante mencionar como resultado final de nuestra investigación, y es poder descifrar cómo el autor introduce en muchas de sus obras escritas la variedad de géneros teatrales existentes. El Melodrama, el Realismo poético y el Expresionismo son pues, los géneros presentes en el análisis minucioso de las obras trabajadas. Encontramos que Rojas se apega a las reglas melodramáticas como género principal de *El Regreso* (1991) y también de alguna forma utiliza ciertas características para *La Trampa* (1996). Queda evidenciado que el autor adopta como género frecuente para darle vida a su dramaturgia el uso del melodrama. Sobre esta idea el mismo autor nos ha aseverado lo siguiente:

Escogí el melodrama, para contar esta historia porque yo siempre he pensado que Venezuela es como un melodrama, nos reímos a veces de nuestras tragedias, las mujeres sufren muchísimo, sobre todo estas mujeres que tenían mucho que ver con ese cuento de la moral y las buenas costumbres, que tenían que impedir a veces que su propia felicidad llegara (...) (Comunicación personal de César Rojas, 14 de mayo de 2015).

Otro de los lenguajes escénicos presentes el teatro expresionista para darle vida a la obra *La Trampa* (1996), ya que sitúa a los personajes como si se tratasen de fichas que conforman un juego de ajedrez y no como meros personajes. Podemos decir que el expresionismo dramático es una forma, un género, un medio usado por muchísimos dramaturgos para exponer la continua lucha del hombre con sus temores, debilidades, fantasmas, ambiciones e inquietudes más profundas. El

lenguaje principal es el realismo; sin embargo, encontramos matices expresionistas sobre todo en su obra *La Trampa*.

Por otro lado tenemos la clara convicción que el autor no escapa del uso del tema del poder como una constante en su dramaturgia y esto lo observamos en las dos obras analizadas. Observamos pues, tanto en *El Regreso* (1991) como en *La Trampa* (1996), la influencia del poder. Vemos cómo de manera estratégica y de forma jerárquica parte a través de una historia y logra poner a sus personajes en situación de dominantes y otros dominados. El mismo autor nos manifiesta que *el poder* es el tema que le apasiona a la hora de escribir y que a lo largo de su vida ha tenido la oportunidad de presenciar momentos donde el hombre ha actuado de la manera más sumisa o descabellada para ganar terreno y obtener el poder sobre una persona y/o situación.

Para finalizar es preciso mencionar nuestra profunda preocupación por la poca importancia que se le han dado a algunos dramaturgos que han emergido de una generación tan productiva y entregada, como lo es la de los años ochenta y noventa, esa donde César Rojas, Gustavo Ott, Javier Moreno, Mónica Montañés, Rubén Darío Gill, Marcos Purroy, entre otros, forman parte. Son pues de alguna forma víctimas del olvido porque muchos de ellos hasta la actualidad no han sido reconocidos por su arduo trabajo y significativos aportes, tampoco han sido publicadas la mayoría de sus obras, no han merecido el debido reconocimiento, de la misma forma se han mantenido mucho de ellos en pie de lucha sin importar los contratiempos y siguen de alguna forma hasta la actualidad aportando y enriqueciendo el teatro venezolano. Esperamos que nuestro trabajo sirva como punto de apoyo para todos los

investigadores que deseen historiar este periodo del teatro venezolano y sacar a la luz a estos dramaturgos que hasta ahora no se habían valorados.

### **BIBLIOGRAFÍA**

Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. Fondo de Cultura Económica. México FCE. 2004.

AnderEgg, Ezequiel. *Diccionario del trabajo social*. Editorial: Lumen. Buenos Aires-República Argentina.1995.

Arias Amaro, Alberto. *Historia Moderna y Contemporánea de Venezuela*. Editorial: Romor. Venezuela. s/f.

Arrau C, Sergio. *Dirección Teatral*. CELCIT. Caracas. 1994.

Azparren, Leonardo. *El teatro en Venezuela*. Editorial: Alfadil. Caracas. 1997.

\_\_\_\_\_. *Estudios Sobre Teatro Venezolano*. Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Caracas-Venezuela. 1991.

Balestrini, Miriam. *Como se elabora un proyecto de investigación*. 2002.

Barrios, Maritza. *Manual de trabajos de grado y especializaciones, maestrías y tesis doctorales*. 2010.

Bentley, E. *La vida del drama*. Editorial: Paidós. México. 1995.

Berenguer, Ángel. *Motivos y Estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos en teatro*. Revista de Estudios Escénicos n°21. Universidad de Alcalá. Ateneo de Madrid, 2007.

Chesney Lawrence, Luis. *Teatro en América Latina siglo XX*. Comisión de Estudios de Posgrado FHE-UCV. Caracas-Venezuela. 2007.

Debbasch, Charles y Daudet Yves. *Diccionario de términos políticos*. Editorial: Temis Librería. Bogotá- Colombia. 1985.

*Diccionario de Historia de Venezuela*. Fundación Polar. Editorial: Exlibris. Caracas-Venezuela. 1988.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Décimonovena edición. Traducida al castellano por Aurelio Garzón del camino,. Editores siglo XXI S.A. México. 1999.

\_\_\_\_ *Defender la sociedad* (Curso en el Collège de France 1975-1976). Fondo de Cultura Económica. Argentina. Primera edición 2000.

\_\_\_\_ *La verdad y las formas jurídicas*. GEDISA, 2009.

\_\_\_\_ *Microfísica del poder*. Las ediciones de La Piqueta. Madrid. 1978.

Goldstein, Mabel. *Diccionario jurídico consultor Magno*. Editorial: Panamericana S.A. Argentina- Buenos aires. 2008.

Guerrero Zamora, J. *Historia del teatro contemporáneo*, 4 vol. Juan Flors Editor. Barcelona.1961.

\_\_\_\_ *La imagen activa y el expresionismo dramático*. Editora: Nacional. Madrid. 1955.

Hahn, Martin. *El paradigma Melodramático en el teatro latinoamericano contemporáneo*. Caracas.-Venezuela. Editorial: Universidad Central de Venezuela. 1997.

Herrera, Carlos. *Apuntes para armar una visión del País teatral*. Editorial: FUNDARTE. Caracas- Venezuela. 2011.

Innes, Christopher. *El teatro sagrado: el rival y la Vanguardia*. Fondo de Cultura Económica. España. 1992.

Martin, Barbero Jesús y Muñoz Sonia. *Televisión y Melodrama*. Tercer mundo Editores. Colombia. 1992.

Mayz Vallenilla, Ernesto. *El dominio del poder*. Primera edición. Editorial: Ariel S.A. España. 1982.

Monasterio, Rubén. *Un enfoque Crítico del teatro Venezolano*. Editorial: Monte Ávila. Venezuela. 1990.

Oliva, César y Monreal Francisco. *Historia Básica Del Arte Escénico*. Undécima Edición. Ediciones Cátedra. Fuenlabrada. Madrid.2010.

Ontiveros Grimaldo, José Leonardo. *El centro de directores para el nuevo teatro (CDNT). Primera etapa (1986-1994). Trabajo de ascenso a Asistente*. Facultad de Humanidades. UCV.2010.

\_\_\_\_\_. *El Teatro de Alfonso Vallejo durante la transición política española (1975-1982)*. Tesis Doctoral .Universidad de Alcalá. España. Junio 2007.

Orsini, Humberto. *Antología De La Dirección Teatral*. Fundación Editorial El perro y la rana. Caracas- Venezuela. 2009.

Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Editorial: Paidós. España. 1990.

Rojas, César. *Néstor Caballero Desiertos del paraíso. César Rojas El regreso.* Editorial: FUNDARTE.Caracas.1993.

Russell, Bertrand. *El poder En Los Hombres y En Los Pueblos.* Editorial: Losada S.A. Buenos Aires. 1939.

Thomasseau, Jean Marie. *El Melodrama.* Fondo de cultura Económica. Francia-Paris. 1989.

Toro Hardy, José. *Venezuela 55 años de política económica.* Editorial: Panapo. Caracas. 1992.

Uribe Moreno, Edgar. *¡Bravo! primera década de la Compañía Nacional de Teatro.* Editores: Compañía Nacional De Teatro.Venezuela. 1950.

\_\_\_\_ *Carlos Giménez Tiempo y Espacio.* Fundación Rajatabla. Vadell hermanos Editores. Venezuela. 1994.

### **Consultas de Enciclopedias**

Borja, Rodrigo. *Enciclopedia de la política.* Fondo de Cultura Económica. México- DF. 1997.

*Diccionario soviético de Filosofía.* Ediciones Pueblos Unidos. Montevideo.1965.

*Enciclopedia Conocer Venezuela, Historia 7. Época contemporánea.* Salvat Editores. Barcelona-España. 1985.

*Enciclopedia océano de Venezuela 3*". Océano Grupo Editorial. España. s/f.

*Gran enciclopedia de Venezuela, Historia II.* Editorial: Globe C.A. Caracas.1998.

*Hispanica Enciclopedia.* Editorial: Vallen. 1990.

### **Consultas Hemerográficas**

*Periódico del Teatro.* N°2. (4-11-1990).

Pujol, Juan Alberto. "*Economía Hoy*". Investigación 21. Diciembre de 1994.

### Consultas de Internet

Rojas, César. *El Regreso.*

1991. <http://dramaturgiadecesarrojas.blogspot.com/2009/03/el-regreso-la-historia-de-una-espera.html>

Rojas, César. *La Trampa... la historia de una ambición.* 1996.

<http://dramaturgiadecesarrojas.blogspot.com/2012/04/la-trampa-la-historia-de-una-ambicion.html>.

Rojas, César. *Panorámica Histórica de César Rojas.* Domingo 10 de julio de 2011.

<http://dramaturgiadecesarrojas.blogspot.com/2011/07/panoramica-historica-de-cesar-rojas.html>



# **ANEXOS**

## ENTREVISTA A CÉSAR ROJAS

### 1) ¿Es César Rojas un dramaturgo enamorado de su profesión?

Siendo muy joven me di cuenta de la importancia para las culturas del desarrollo de una dramaturgia propia. Y es que mientras los cronistas e historiadores cuentan la historia a partir de los vencedores, nosotros los dramaturgos, los que chupamos como vampiros del excremento de la sociedad, de sus fracasos, de los que tienen un sueño o guardan una última esperanza; aquellos que por lo general denominamos el pobre, el pueblo, el perdedor... y que son la mayoría; esa es la razón por la que el Texto Teatral no iba a desaparecer nunca, ni por el cine, ni por la televisión, ni por los videos juegos. Eso me hizo entender en secreto, a escondidas, sin decírselo muy seguido a nadie, como un amor oculto, que escribir era una gran responsabilidad y yo me he sentido como un elegido de mi cultura y mi tiempo,,, con un amor por encima de mis amigos, mi familia, mis deseos básicos, porque siento que es como un sacerdocio... no sé qué sentirán los otros dramaturgos de mi tiempo, pero esto es una responsabilidad no sólo con mi hija, mis sobrinos o mis nietos; sino va más allá de una responsabilidad con mi cultura, con mis padres y abuelos... con mis héroes y mis orígenes, con el pasado, presente y futuro, mientras nos vemos estropeando o mejorando nuestras calidades de vida y a lo mejor nos preparamos para seguir nuestro camino por el espacio hacia el Dios Perdido. Claro que amo la dramaturgia, si no fuera porque debo trabajar para subsistir, estaría todo el día frente al teclado o deambulando por la ciudad o estas calles de mi tiempo, buscando más temas y premisas para que ningún estúpido sabiondo diga que no tenemos una dramaturgia y prefieran montar a Ibsen, a Pirandello o a O'Neill, no como un acto

necesario de acercamiento a la arqueología teatral, sino como lo único que pueden hacer mientras desdican de nosotros, los que estamos argumentando las historias de su tiempo, de nosotros los dramaturgos venezolanos, vapuleados en sus edulcoradas entrevistas en las que hablan de sus piecitas de teatro, porque cuando alguien monta a Molière, a Chejov, a Edward Albee, o a Sófocles en estas tierras y con las reales posibilidades de producción, nunca lo van a poder montar como lo hacen en sus tierras, en sus culturas, con sus monedas y sus actores, o pregúntenle a Luis Fernández... Esas producciones siempre serán las nimias piecitas sudacas pretenciosos frente al gran despliegue y conocimientos que se ofrecen en a *La Ópera De Tres Centavos*, montada por la gente de Moscú, *Casas de Muñecas* montada por los Noruegos o *¿Quién le teme a Virginia Wolf?* Por los norteamericanos. Porque es que nos gusta compararnos con los mejores, con Broadway, por ejemplo y siempre terminamos siendo una especie de astracán pretencioso, o de sainete venezolano, o una cursi ridiculez aspiracional... Claro que no es que estoy enamorado de mi labor, es que la amo y me siento orgulloso de que la vida me haya elegido para escribir, mientras argumento a mi modo, los recuerdos de mi tiempo... y como un guerrero tener que enfrentarme a diario a los que tratan, desde sus faltas culturales históricas, ocultarnos de la historia misma, cuando la historia la escribimos nosotros en nuestros textos teatrales, que no se acaban ni porque terminó la temporada.

**2) ¿Sabemos que te apasiona plasmar en tus obras los conflictos del individuo, desde sus más grandes alegrías hasta sus más ocultas miserias, tiene esto un por qué?**

Porque -a mi juicio- es mi deber. Es más que sólo haber nacido con un talento o lo haya formado desde mi infancia mientras me alejaba de mis padres, mis abuelos y mis vecinos y de sus creencias básicas; es que creo que debemos contar nuestras historias, porque la memoria del venezolano es muy frágil, tendemos a olvidar con mucha frecuencia y a repetir los pecados y los errores con mucha insistencia. Además, gracias a la inclusión y a que hemos aceptado compartir con el vecino aunque sus creencias, modales, preferencias, capacidades, actitudes y culturas no se parezcan a las nuestras tenemos muchos temas para tratar, para que se abran matrices de opinión que impacten de manera certera en la sociedad y se abra la discusión sobre los grandes temas como la tolerancia, el respeto, la culpa, el matrimonio homosexual, la adopción de niños por parejas gay, la participación de los discapacitados en la vida social, la repercusión de la cultura negra en nuestro mundo tan aspiracional, la práctica desaparición de la familia convencional como célula fundamental de la sociedad, la aparición de otras modalidades de familia, el hembrismo dentro del feminismo, la importancia de las redes en nuestra existencia, el rasante que le están pasando a nuestros adolescentes para que todos sean iguales a los de la cultura dominante, la pornografía... ¿Qué si tiene un por qué ese gusto mío por hablar del hombre en conflicto de mi tiempo...? Claro, me siento como pez en el agua; como un guerrero de mi época... una guerra invisible y mordaz que

trata de tragarme con mis homólogos para que molestemos las burbujas de comodidad del común.

**3) ¿Cuál ha sido de tu amplio repertorio de obras escritas la más polémica, la que de una u otra forma ha tenido de que hablar?**

*El Dictador, o la Furia de las Langostas:* Cuando Carlos Giménez me llevó con Fuente Ovejuna a Italia, se acercaba el aniversario XX de la Fundación Rajatabla y caminando del pueblo donde se encontraba el *Teatrino Romano* en el que representaríamos frente a una majestuosa luna llena, Carlos me habló de su grupo, de cómo se formó, de sus sueños de montar a tal o cual autor -Por cierto que me dijo que algún día iba a montar *El Regreso...* y me hizo escribir la trilogía sobre *la Luna de Fausto*, considerada la crónica mejor contada sobre la colonización escrita en América, para él- Y me preguntó si yo me atrevía a escribir algo sobre Rajatabla y yo lo hice... Pero esto coincidió con la enfermedad de Carlos y cuando terminé Carlos ya no existía en este plano. Entonces yo le enseñé la obra a varios compañeros que se sintieron atacados y ofendidos, incluso me amenazaron y hasta atentaron con mi estabilidad económica... En la última escena de la obra yo puse al grupo de teatro que montaba Calígula de Albert Camus a pelear por el poder mientras el piso del escenario se iba levantando y ninguno podía mantenerse en pie, en tanto que el Director se elevaba por los aires entre los cables y sondas de la clínica en la que moría y gritaba: "Todavía estoy vivo"... Eso los hizo odiarme a tal punto que tuve que irme unos meses a Margarita para que no me hicieran daño... Pero, a pesar de los años yo creo que él todavía está vivo, porque nadie ha superado en este país a

Carlos Giménez como Director, como productor, como internacionalista y como promotor cultural.

*Las Puntas del Triángulo*: ha sido polémica, porque yo estaba hablando de la venida debajo de la familia como célula fundamental de la sociedad y muchos lo asumieron como mi desenfado y mi disfrute en este tipo de relación no convencional (dos chicos y una chica que se hacen el amor entre ellos) pero lo que más escandalizó era el monólogo de uno de los chicos que viene a la casa a quedarse a vivir con ellos.

*La Disculpa, O El Costo De La Intolerancia*: la polémica no sólo por lo que sucede en una familia en la que ha muerto un miembro gay y con pareja, a causa del sida y la familia deja al otro en la calle , o por tocar el tema de la adopción por parte de familias gay, sino porque uno de los personajes se molesta con su hermana y desde la arrechera dice todo lo que le da la gana de las mujeres en una época en la que ellas, las mujeres, llevan más de viento años diciendo barbaridades de los hombres en el teatro y nadie había dicho nada, hasta que mi mariquito molesto, peleando con su papá, dijo todo lo que muchos tenemos guardado y no nos atrevemos a decir.

#### **4) ¿Cómo crees que ha sido percibida la dramaturgia de tu tiempo?**

Tenemos dificultades grandes porque la dramaturgia argumental o de autor, que, además de entretener y divertir, supone posiciones que provoquen reacciones al espectador, se enfrenta a la dramaturgia situacional y mercantilista, que apenas busca la risa fácil y la diversión de un espectador básico que pague--- y hasta creen que el éxito de una pieza se puede obtener no por el impacto que ha producido en los espectadores, sino por la plata que generó... y hasta han hecho creer que ellos son la dramaturgia de nuestro tiempo y que los que intentan asumir posiciones que le

hable a su tiempo de las grandes dificultades de la comunidad no son necesarios, son prescindibles y no llenan sala, por lo que en pocas palabras insinúan abiertamente que somos los fracasados de la historia... aunque me jacto en decir que soy de los dramaturgos que tienen su público y su crítica.

**5) Muchos críticos mencionan que has sido uno de los dramaturgos que ha enaltecido el teatro en Venezuela ¿consideras que has trabajado para ello?**

He dado mi vida, mis relaciones, mi tiempo al arte de la representación. He trabajado con tenzón y sin ayuda de ninguna institución, he perdido mis parejas, mis trabajos, mis amigos, mis diversiones, mi familia en nombre del teatro y si naciera nuevamente, nuevamente haría lo mismo... porque esto es mi pasión y los que me conocen lo saben... Yo nunca he ido a quitarle una sala, ni un actor, ni un espacio de ensayo a nadie... He ayudado a que otros tengan esas ayudas que yo nunca tuve – aparte de Carlos Giménez- porque entiendo que he estudiado con afán para estar a la altura de los filósofos, los investigadores, los políticos y de los intelectuales –si es que en Venezuela eso existe-

**6) ¿Una de las cosas que hemos podido ver en tus obras es el profundo énfasis que haces sobre el poder, esto por qué?**

Me siento hijo de Carlos Giménez. Ese era su tema y el de Rajatabla... Y debo reafirmar que aunque sus cercanos –los que formaron parte de la agrupación- intentaron cuartear y fracturar nuestra herencia (La del CDNT), aquí estoy yo con orgullo como prueba de que eso si sirvió.

Por otra parte vivo en un mundo que pareciera ser más importante tener poder que tener talento y nuestro pueblo confundido por un norte mal indicado muere por gotas de poder que le den razón a su aparente existencia sobresaliente. ¿Cómo no voy a contar sobre eso?

**7) ¿Sabemos que fuiste años atrás mano derecha de Carlos Giménez, qué quedo de toda esa vivencia, tu carrera ha estado influenciada por su esencia?**

Bueno, más que su mano derecha, fui su asistente de dirección en la primero y única coproducción que se hizo entre los dos más grandes rivales del teatro venezolano de la época que eran Rajatabla (Yo fui en ese momento Del CDNT, que era una fundación creada por Rajatabla) y la Compañía Nacional de teatro (Y aquí yo fui el Regidor jefe en ese momento, por lo que acompañé a Carlos Giménez cuando se hizo Fuente Ovejuna). Debo dar gracias a la vida por haberme puesto en el lugar indicado en el momento indicado para acompañar a este monstruo. Todo el mundo me dijo que me cuidara de él y puedo declarar aquí y donde me pare que Carlos Giménez me trató como un artista trata a otro, me cuidó y me defendió cuando trataron de abusar de mí y me llevó a la directiva del CDNT, el lugar que debería seguir existiendo para que todos los directores de teatro puedan equivocarse y fortalecerse. A mí ningún mamarracho me quita lo bailado. Yo estuve presente en momento muy difíciles de este creador y lo respeto y lo amo, como un niño de la calle quiere a un señor que le da cobija, le da estudio y le da comida para seguir adelante. Por eso siempre digo “Soy heredero de los magos y mi vida está hecha con los mismos hilos de los sueños”

**8) ¿Cómo dramaturgo que ha sido hasta ahora lo más difícil que te ha tocado afrontar?**

Mantener un elenco que pueda nutrirme desde la práctica del texto para que mis piezas no queden engavetadas; lograr que me editen las piezas, en un lugar donde la gente no lee ni la biblia... apenas tengo editadas: *El Regreso*, *Los Alfareros*, *Las Puntas del Triángulo*, *Los Pantalones Al Revés*, *La Hora Menguada*, *¿Dónde está enterrado Colón?* y *Como en las Películas de Hollywood* y estoy cerca de las setenta en este momento; y lograr que exista un Ministerio que nos respete y nos ayude a dar la pelea hacia fuera, al exterior y consolidar nuestra presencia en las comunidades y los estados de nuestro país.

**9) ¿Qué opinas del nuevo teatro? ¿Qué diferencias vez con respecto al de los años ochenta y noventa?**

Los que nos daban plata en los ochenta y noventa, insistían constantemente que hiciéramos un teatro que no buscara "peos". Cuando escribí *El Dictador*, María Teresa Castillo me llamó por teléfono y se entrevistó conmigo y me rogó que no estrenara esa pieza en ese momento, en el que Caldera estaba buscando como callarnos y Horacio Peterson me llamó a mi casa para decirme que qué horrible, que cuanta verdades se contaba en ella, pero que debía guardarla un poco más... y todavía no la he estrenado.

Ahora yo pago mis piezas... no necesito que nadie me diga lo que debo o no debo decir... y no le hago caso a nadie... La desobediencia es necesaria cuando estás seguro de qué estás diciendo. Y yo soy desobediente

**10) ¿Qué dramaturgos de tus tiempos consideras han dado un significativo aporte a la cultura en Venezuela?**

Bueno de mi época, y muy pequeño conocí a César Rengifo, mientras hacía su cantata *María Rosario Nava* en la Escuela Técnica de San Martín, donde estudié para técnico en electrónica y me gustaban muchos sus piezas que eran como clases; a pesar de mis diferencia con José Ignacio Cabrujas, que siempre me pareció de los peores directores del país a pesar de la cantidad de aduladoras y aduladores que se cuelgan de su imagen, no puedo dudar que su modo de retomar el género del Sainete con tanta sagacidad es digno de admiración, Rodolfo Santana lo sigue por su intención de reflejar su tiempo u su entrega al hecho dramático; luego Román Chalbaud y su cercanía con el realismo social, José Gabriel Núñez y su divertida modalidad de decir las cosas, Isaac Chocrón y el carácter aspiracional de sus personajes, Gilberto Pinto y su lucha por recuperar la historia; Edilio Peña y lo existencial y amargo de unos personajes que nos representan; Xiomara y su extrañamiento con lo asfixiante de la realidad; Elio y su visión de la cosa comunal; Rubén Darío Gil y su visión distorsionada de las historias cotidianas; Paul Salazar y su retomar de los íconos en una historia; Gustavo Ott y su capacidad de difundir su trabajo; Gennys Pérez y su desenfado de decir lo que piense; Valentina Cabrera y su capacidad de desnudarse; Loida Pérez y lo femenino al contar nuestro sentir... En el cine y la televisión tengo otros pero esto es sólo de teatro.

**11) ¿Qué cosas negativas consideras en la actualidad, que no ayudan al desarrollo del teatro en Venezuela?**

La incomprensión de algunos sectores ante nuestra capacidad que puede decir cosas que les duela, sin esos respetos que han aparecido de repente.

**12) ¿De dónde nace la pasión por escribir?**

De mi locura por sentirme con la responsabilidad histórica de contar historias para reconocer al venezolano desde sus emociones, sensaciones y sentimientos; de tener un teatro propio.

**13) ¿Qué motivos llevan a César a crear un personaje?**

La responsabilidad de contar una historia donde él juegue un rol que me permita hablar de lo que quiero argumentar en mi acto de provocación social que generen matrices de opinión.

**14) ¿Cuándo escribes plasmas alguna anécdota o situación personal en ello?**

Guao, sí... generalmente... En el caso de *La Disculpa*, *El Regreso...*, *La Trampa*, *La disculpa...* *Las Puntas del Triángulo*; *Doce años sin Gloria...* *Como en las Películas de Hollywood...* *A Daphne se la tragó la televisión...* *Los Pantalones Al revés...* Si... ellos son mis actantes... mis guerreros; con los que voy a contar la historia en el escenario

**15) ¿Qué opinas del teatro comercial, y cómo catalogas tu teatro?**

Que Platón dijo que ese tipo de manifestación estética debía estar en las afueras de la ciudad... y Las Mercedes, el CCCT, Chacaíto... son las afueras de la ciudad y es allí donde está y donde debe mantenerse. Es algo para ganar dinero fácil, para los que no tienen trabajo se mantengan... Pero no son obras de significado histórico, de impacto social que permanezca en el recuerdo social y abra matrices de opinión que velen por la mejora de la calidad de vida de la sociedad

**16) ¿Sabemos también que diriges, cuál ha sido el método con el cual trabajas con tus actores?**

Sin perder la teatralidad, mis personajes, subidos sobre la estructura formal de la historia va componiendo desde la inteligencia su personaje. Hablamos de la obra, la leemos, detectamos el tema y la premisa de la obra y de cada escena como, a mi parecer, debería ser y le otorgo las herramientas para la construcción del personaje mientras yo compongo en mi proceso Técnico el primer borrador que llamo El Boceto, que es mi concepción de desplazamiento básico, que luego, como todo boceto, va a ser corregido y subido a la acción principal y a la premisa para transformar el producto artesanal fruto del proceso técnico, en obra de arte en el proceso filosófico. Primero le enseñé las notas que vamos a tocar y después dejo que se somatice y el actor actúe.

**17) ¿También has afrontado gerencia teatral, cómo ha sido la experiencia en ese sentido?**

Bueno esa es otra razón por la que estoy agradecido con la vida, porque un día un señor llamado Carlos Giménez me dio un espacio para probar, para equivocarme, para crear y yo lo aproveché para mi crecimiento artístico y personal. Ahora me ha tocado devolverlo sin pudores ni mezquindades, abriendo las puertas de los lugares a los cuales la vida me ha llevado a gerenciar, para que más artistas, de mi gusto o no, puedan expresarse y realzar sus puestas, leer sus textos, compartir sus experiencias... que en definitiva es la experiencia del país ante el mundo.

**18) ¿Hay alguna influencia familiar con respecto a tu carrera?**

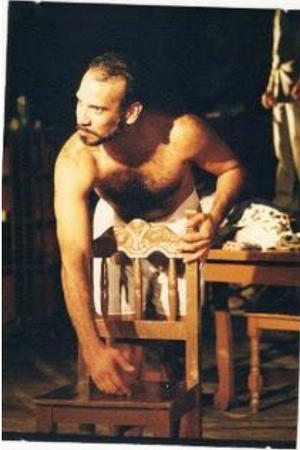
Mi tía Marlene intentaba tocar el piano, porque pertenezco a una familia que creía en esas convenciones sociales, pero en general vengo de una familia de pulperos, trabajadores de banco y camioneros. Eso sí... como pertenezco al final del proceso liberal. Luego de mi elección por las artes, muchos de mis primos decidieron también por el arte y muchos viven de eso como yo.

**19) ¿Cuál es tu mensaje para la nueva generación que al igual que tú deciden tomar la dramaturgia como profesión?**

El teatro es un arte para el cual -como dicen en Muerte en Venecia- los seres comunes no tienen fuerza ni entendimiento, porque somos “Los últimos herederos de los magos y nuestras vidas están hechas con los mismos hilos de los sueños” para que los que nos escuchan puedan llegar a reflejarse mientras buscan la felicidad.

Entrevista realizada a César Rojas, por Cindy Sequera y Asdreliza Bellorín.

***El Regreso (1991)***



Francisco Silva. Carlos González Vega

Rajatabla 1991(CDNT).



Lorenza: Edith Bejarano y el

No Nacido de Lorenza: Ricardo Gamargo

Sala Rajatabla. 1991 (CDNT)



Lucía: Magaly Núñez. La Muerte Amadora García. La Maldición: Oswaldo Zapata

Sala Rajatabla 1991 (CDNT)



Lorenza: Edith Bejarano. El No Nacido: Ricardo Gamargo. Isaac Millán: Luis Enrique

Caña

Sala Rajatabla 1991 (CDNT)



El Regreso de César Rojas

Isabela Patiño: Mayra Africano. Narrador: Luis Enrique Cañas. Berenice:

AlbanellysMayz. Martín Valiente: Francisco Silva

Sala Rajatabla 1991 (CDNT)



El No Nacido de Lorenza: Ricardo Gamargo.

Sala Rajatabla 1991 (CDNT).

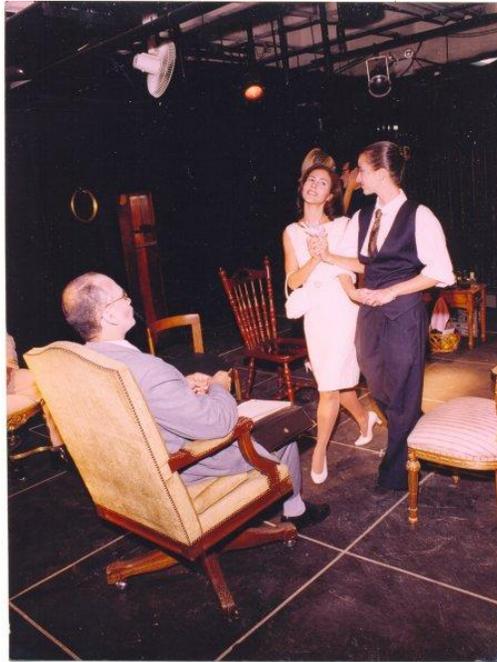
***La Trampa (1996)***



Sala Experimental del CELARG. 1998. En la foto: Verónica Cortez, José Leonardo Ontiveros, José Francisco Silva. Dirección: César Rojas.



José I. Ontiveros; José f. Silva; Lysabel Noguera; Luis A. Rosas; Verónica Cortez; Roscio Mallo y Emilia Díaz. CELARG Sala Experimental 1998.



José f. Silva; Lysabel Noguera y Emilia Díaz.

CELARG Sala Experimental 1998

***La Trampa...La Historia de una Ambición(1996)***

*César Eduardo Rojas Márquez.*

Personajes:Elenco Original Festival Sur Nor – Oriental José Ignacio Cabrujas- Teatro Simón Bolívar de Juan Griego Edo Nva Esparta y Elenco que estuvo en la Inauguración de la Sala Experimental del Celarg. Caracas.

1. Cristino Berroeta (Economista venezolano de Cuantiosa Fortuna) /José Francisco Silva.
2. Edith Berroeta de Pereira (Hija de Don Cristino/Esposa de Jacinto) /Linsabel Noguera.
3. Jacinto Pereira (Capitán de Corbeta de la Marina /Esposo de Edith) Chivo Loco / José Leonardo Ontiveros.
4. Luisa Brito (Prostituta / Hija negada de Don Cristino Berroeta) /Verónica Cortés.
5. Héctor Berroeta (Hijo de Don Cristino / Panadero de Profesión) César Eduardo Rojas /Luis Alberto Rosas.
6. Manira (Matrona de Burdel/ Enemiga de Luisa) María Daniela Santana/Rocío Mallo.
7. Edelmiro Grajirena (Abogado asesor de Don Cristino y Jacinto)Aníbal Figueroa /María Emilia Díaz.

\* Pieza Ganadora del Festival Nor Sur Oriental del Teatro Simón Bolívar de Juan Griego. Isla de Margarita Edo nueva Esparta. 1996.

\* Con el estreno de esta pieza en Caracas se inauguró la Sala Experimental del sótano de la Casa de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg) 1997.

## Primera Parte I

Complot:

*(El espacio escénico emula un burdo tablero de ajedrez y los actores, sentados alrededor del mismo terminan de arreglarse para la función. Llega el público. Una suave melodía baña el espacio. Jacinto es el primero en moverse de su lugar como un caballo de ajedrez y Héctor lo intercepta moviéndose como un alfil. Jacinto le muestra un frasco con gotas).*

Jacinto: aquí está.

*(Héctor toma el frasco y cuenta algunas gotas)*

Héctor: ¿Cuánto?

Jacinto: dos gotas.

*(Se mueven y miran a la actriz que interpreta Edith terminando de dar sus últimos toques a su personaje)*

Héctor: ¿Qué haremos con Edith?

Jacinto: no come pan.

Héctor: puede darse cuenta.

Jacinto: Por eso la vamos a mantener alejada.

*(Pasa Edelmiro y saluda con un gesto de su cabeza y prosigue)*

Jacinto: tú te tienes que encargar de este.

Héctor: no será difícil sacarlo del juego.

*(Pausa)*

Jacinto: me gusta sentirme así.

Héctor: a mí también... *(Mira a Cristino)* ¿Tenemos que matarlo?

Jacinto: podríamos detenernos una vez que haya enloquecido. Pero vivir con un demente...

Héctor: es mi padre.

Jacinto: y el padre de mi mujer. Este país necesita otras cosas, Héctor y la gerontocracia está decidida a dejarnos crecer. Piensa en tus negocios. Tenemos que manejar el capital, o nunca llegaremos a lo que queremos. Mientras él esté con vida y claro de mente, nos mantendrá a rienda corta.

Héctor: no quiero que muera; pero es cierto... tengo que encargarme de lo que me merezco.

Jacinto: *(haciendo énfasis en el frasquito)* dos gotas, hasta el final.

Héctor: ya lo sé: dos gotas cada vez... Jacinto...

Jacinto: ¿Sí?

Héctor: cuidado con tratar de traicionarme... porque soy capaz de hacerte llegar al cielo caminando.

Jacinto: ¿Hacerme llegar al cielo caminando?

Articulación.

Primera parte II

La secuaz.

*(En un burdel de mala muerte hay una pelea entre Manira, la matrona del local y una prostituta hermosa que todos conocen como Luisa)*

Manira: ¡Sáquenmela! ¡¡No puedo seguir viéndola sin pensar en asesinarla!! ¡No la quiero en mi local...! Quien pone las reglas y administra este local soy yo! ¿Qué te has creído? ¿Qué podrías embrujar al leguleyo de mi marido y él iba a deshacerse de mí para dártelo todo a ti, querida? ¡Estás muy equivocada! ¡Este burdel es mío! ¡Y hay cosas que yo ya sabía antes de que tú nacieras! *(a los dos hombres que la tienen agarrada)* no quiero que vuelva por aquí.

Luisa: tú me enseñaste el oficio.

Manira: ¡Sáquenla!

Luisa: no es necesario. Yo sé salir. Te juro que tendrás que solicitar mi ayuda más pronto de lo que imaginas.

*(Agarra tierra y la tira al aire)*

Manira: lo veremos. Me encantan los retos.

Luisa: el tiempo se encarga de todo.

Manira: lo vas a lamentar. ¡Sáquenla!

Luisa: me voy... pero la batalla no está perdida.

Manira: ¡Fuera!

*(Llega Jacinto en traje de capitán de corbeta)*

Jacinto: buenas. Necesito hablar con una persona y un empleado suyo, así usted es la dueña, me dijo que se encontraba aquí. (se presenta Jacinto Pereira).

Luisa: Manira.

*(Jacinto mira el lugar y Manira se halaga)*

Manira: parece que le impresiona mucho mi establecimiento.

Jacinto: ¿Viene mucha gente por aquí?

Manira: mis muchachas trabajan bien...

*(Jacinto reconoce a la muchacha que conducen fuera del local)*

Jacinto: ¿Usted es Luisa Brito o me equivoco?

Manira: no pierda su tiempo con esa. Las tengo mejores... ¡Sáquenla de mi negocio les dije!

Jacinto: ¡Esperen, por favor...! (a Manira) ¿Cuánto le debo?

Manira: esa no trabaja para mí.

Jacinto: este es su local y yo necesito hablar con ella (saca dinero y le da a Manira)

¿Le parece bien así?

Manira: es que...

Jacinto: *(agrega una cantidad jugosa)* y esto por su información.

Manira: (*se mete los billetes entre los senos*) dentro de un momento mando a que la saquen de aquí... sean breves.

Jacinto: gracias.

Manira: ¿Toma? ¿Le gustaría un trago?

Jacinto: realmente ahora no...

Manira: es una lástima... cuídese.

Jacinto: lo haré... muchas gracias.

(Manira y sus hombres se van)Silencio.

Luisa: (*ofreciéndose*) ¿Usted dirá?

Jacinto: (*la corrige*) quiero que me tutees.

Luisa: tú dirás...

Jacinto: ¿Sabes quién soy?

Luisa: sí.

Jacinto: ¿Sabes qué hago?

Luisa: y si no lo supiera podría enterarme por la ropa y la petulancia ¿Qué quieres?

Jacinto: una ayuda; es decir: un servicio. Hay algo que necesito hacer y ter quiero a mi lado. Estoy dispuesto a pagar muy bien.

Luisa: ¿Tengo derecho a decidir?

Jacinto: no *(le muestra los papeles)* ¿Se te olvida que en esta casa de vecindad, que es este país, no existen secretos? Imagino que la nana sufriría mucho con todo esto.

Luisa: murió. Hace mucho tiempo, tu nana... mi madre, se murió. Me rogo que fuera a buscarlos, pero yo no supe cómo... y fíjate cómo son las cosas de la vida: Jacinto Pereira, el muchachito que me corrompía en su cuarto, que me enseñaba a ser ociosa mientras mi mamá hacía el oficio de su casa para mantenerme... mi primer vicio viene a pedirme ayuda... no a exigirme ayuda... el tiempo ha pasado... no te inquietes... no voy a decir que no, pero... alójame en un buen hotel. Estoy cansada de las madrigueras...

Jacinto: haré algo mejor... te llevaré a mi casa... diré que eres mi prima luisa; que has venido a la capital porque tu madre murió y no tienes a más nadie en el mundo sino a mí.

Luisa: es verdad... ¿Y el dinero? ¿Por qué esto es un pacto, verdad?

Jacinto: y tú eres mi secuaz.

Luisa: ¿La prueba?

Jacinto: tendrás una pequeña demostración esta misma noche... vamos.

*(Jacinto y luisa salen. Manira los ve alejarse y su mirada nos hace entender que ella también tiene un plan)*

Articulación.

Primera parte III:

El cónclave Berroeta.

*(El tablero se transforma en la oficina de Cristino Berroeta. Llega Cristino seguido de su abogado Edelmiro Grajirena, que parece preocupado por una respuesta que no le ha dado el viejo. Revisa una carpeta y la cierra de mala gana)*

Cristino: ¿Qué quiere?

Edelmiro: dice que quiere hablar con usted, don Cristino.

Cristino: ¿No sabe que no me gusta que me moleste con sus tonterías mientras trabajo? Cinco minutos. Me descuido cinco minutos y la bolsa puede hacerme caer en la ruina; puedo perder diez inversiones, cincuenta clientes; miles de dólares... y él viene a traerme sus tortas, o sus desabridos panes que me hace comer con “lechita fresca”, como si fuera un anciano; mientras me habla de harina, levadura y huevos... y la banca fluctúa en mis narices mientras escucho los planes que tiene con su panadería y pastelería... y la diferencia que existe entre el ponqué y el panteón para colegialas. Es odioso. Es mi hijo, pero es un tonto. No aprendió que no hace falta ensuciarse las manos para obtener dinero y ganancias. Intereses. Me atrevo a decir que si desapareciera mañana, esta familia se convertiría en un buque a la deriva.

Edelmiro: ¿Qué quiere que le diga?

Cristino: ¡¡Que se muera!!

Edelmiro: ¿De su parte? *(pausa)* ¿Entonces no va a recibirlo?

Cristino: ¿Qué quiere?

Edelmiro: no me quiso decir, pero me dijo que es muy serio y necesita su autorización.

Cristino: ¿Qué trae hoy?

Edelmiro: una canilla. Me parece...

Cristino: dile que pase. Y en lo que pida la leche, te apareces con las tazas de café y a la mía me le agregas un poco de ron, sin que se dé cuenta; luego me dice que tengo que ser breve porque debo reunirme con Iso Contreras y el judío Goldman, por lo del préstamo para la tiendita de bebé.

Edelmiro: ¿Le va a dar el préstamo al judío?

Cristino: haz pasar a mi hijo y no me dejes solo con él por mucho tiempo.

Edelmiro: hay otra cosa.

Cristino: ¿Qué?

Edelmiro: Héctor viene acompañado por una muchacha.

Cristino: (*capcioso*) ¿Por una muchacha?

Edelmiro: creo que su hijo está entusiasmado con ella.

Cristino: mi hijo.

Edelmiro: el mismo.

Cristino: ¿Qué sabes?

Edelmiro: salen juntos desde hace algunas semanas. Es familia de Jacinto Pereira...

Cristino: el chulito de mi hija...

Edelmiro: los he visto caminar por la plaza bolívar, a la hora del almuerzo.

*(Héctor ha intentado besarla, pero ella no se lo ha permitido. Ni siquiera deja que la tome de la mano, ni la ha dejado que la lleve al cine... aunque lo he visto insistir mientras les echan cotufas a las palomas de la plaza).*

Cristino: miren al Héctor... ¿Por qué no me habías dicho nada?

Edelmiro: usted no había preguntado.... Además nunca la había traído.

Cristino: hazlo pasar. Espera un momento... Pero a él solo. Que la muchacha sepa quién es el que manda en esta familia.

*(Llega Edith la hija de don Cristino. Entra sin llamar antes a la puerta. Edelmiro sale a cumplir con su encomienda)*

Edith: maravillosa, maravillosa, maravillosa, maravillosas; es maravillosa. Esa muchacha con la que Héctor está saliendo es... ay, no sé... papi, estoy feliz por mi hermano. Tienes que conocerla.

Cristino: ¿Qué hace mi hija fuera de su casa, a esta hora del día?

Edith: sabía que Héctor iba a venir a verte. Me imagino que Edelmiro ya te habrá contado. Quise adelantarme. Está afuera. Tienes que conocer a la muchacha que viene con él. Es prima de mi Jacinto. Y a lo mejor se convierte en tu nuera.

Cristino: lo sé. Le dije a Edelmiro que llamara a tu hermano solamente.

Edith: déjala pasar, papá... Aprovecha que está aquí para que le des el visto bueno.

Es...

Cristino: moderación.

*(Llega Héctor acompañado de Edelmiro)*

Héctor: permiso.

Cristino: ¿Cuándo tiene un hijo mío que pedir permiso para entrar en la oficina de su padre?

Héctor: bendición.

Cristino: dios lo bendiga. Por alguna extraña razón estamos hoy todos reunidos.

Héctor: *(saludando a su hermana)* Edith

Edith: *(después de besar a su hermano)* creo que Héctor nos tiene una noticia muy importante, papá... hoy se ve... no sé... ¿Recuperado, será la palabra?

Edelmiro: feliz.

Edith: *(celebrando la frase de Edelmiro)* ¡feliz! Se ve feliz... y yo creo saber por qué. No me voy a poner imprudente, pero si la ocasión lo amerita, me mandé a hacer un vestido azul de seda azul con armador nostalgia... que se vana morir cuando lo vean.

*(Héctor le entrega la canilla de pan a su padre)*

Héctor: para ti.

Cristino: es una tarea. A tu hermano le gusta sentir que me alimenta. Cada semana me trae un pan, una torta, o milhojas...

Edith: es como un homenaje; deberías sentirte orgulloso.

Cristino: lo estoy... lo estoy... aunque a veces me hace sentir un poco viejo.

Héctor: sería incapaz de querer que sienta eso, padre.

Edith: (*imprudente*) papá, dile a la muchacha que pase. ¿No pensarás dejarla sentada sola allá afuera?

Cristino: (*haciéndose el desentendido*) ¿Qué muchacha?

Edelmiro: la amiga de Héctor.

Cristino: ¿Es amiga suya? Por eso lo veo tan nervioso últimamente. ¿Me imagino que será buena?

Edith: de muy buena familia.

Cristino: usted cállese, que su hermano tiene boca.

(*Silencio*)

Héctor: ¿qué quiere que le diga? Yo prefiero que la conozca y que me dé su opinión.

Silencio.

Edith: es la prima de mi esposo.

Cristino: no tiene dinero.

(*Silencio*)

Héctor: y eso qué importa, padre; yo gano lo suficiente...

Cristino: eso no es suficiente.

*(Edith envía a Edelmiro a buscar a la muchacha sin que don Cristino se dé cuenta)*

Cristino: esto es una traición. He pasado toda mi vida trabajando, luchando para tener cierta estabilidad económica... y mis hijos en vez de pensar en el futuro, en sus familias, han escogido a unos buenos para nada. A unos limpios, sin posición, con los que he tenido que cargar para que puedan obtener una posición medianamente respetable... ¿Para qué? Han tenido la posibilidad de obtener los mejores partidos de este país, asistieron a los mejores colegios de los que nunca han obtenido nada... sino parejas de segunda.

*(Llega Edelmiro con Luisa, pero don Cristino no la nota y continúa)*

Cristino: seguro que se trata de una niña que está esperando que cargues con su vida y sus miserias... ¿Qué debo hacer? Piénsalo muy bien. No quiero verte por ahí como un mequetrefe... cargando unos cachorros que van a impedir tu crecimiento.

*(Cristino descubre que Luisa lo está escuchando)*

Cristino: ¿Qué es esto? ¿Por qué me desautorizan así?

Luisa: la situación parece no favorecerme, Héctor. Así que es mejor que nos marchemos. Ya habrá otra oportunidad para conocer a tu... don Cristino. Ahora está un poco "excitado". Buenas. (se dispone a hacer mutis)

Edith y Edelmiro: buenas.

*(Luisa le hace un gesto a Héctor y este sale detrás de ella. Silencio. Don Cristino comienza a reír como un loco)*

Cristino: así que esta es la hembra que ha escogido mi hijo Héctor para que sea su compañera. Ya sabemos quién va a llevar los pantalones en esa casa. Ojala no pase por ahí otro y deje a mi muchacho sin mujer, porque la va a pasar muy mal. Pueden decirle que si llega a casarse con ella sin mi aprobación, no va a obtener un céntimo de mí. Si ella se comporta así debe ser porque tiene dinero... ¡Entonces que gaste...! ¡Que pague por lo que quiere!

Articulación.

Primera parte IV

La celada.

*(El tablero de ajedrez se reajusta y pasamos de la oficina de don Cristino a una calle de la ciudad. Todos parecen agobiados por el calor. Edith, a pie, viene asustada porque se ha dado cuenta que la sigue una mujer muy extraña cargada de naranjas. La calle va quedando vacía. Edith tiene miedo. De pronto toma valor y se le enfrenta a la buhonera)*

Edith: ¿Me está siguiendo?

Manira: *(con disimulo)* ¿Perdón?

Edith: *(firme)* me está siguiendo

Manira: *(finge susto)* de ninguna manera *(le muestra la cesta)* vendo naranjas.

Edith: por supuesto que me está siguiendo. ¿Qué quiere?

Manira: está equivocada, señor; yo sólo vendo naranjas.

Edith: ¡O me dice qué quiere, o comienzo a gritar que me quiere robar para que se la lleven presa!

*(Silencio)*

Manira: me gusta su traje.

Edith: y por eso me seguía...

Manira: *(en falsa confesión)* la vi cuando pasó cerca de mi puesto y me pensé que si la seguía y la miraba de cerca, podría copiar el modelo de su vestido, sin que usted lo notara. Es que mi hija mayor pronto cumple quince años y, usted sabe, me gustaría que tuviera un vestido como el suyo. Disculpe mi impertinencia. Soy pobre. Pero quiero presentar a mi hija en sociedad como ella siempre ha soñado. Puede pensar que soy una loca, pero soy madre. Si usted es madre sé que podrá entenderme.

*(Tararea una canción sobre el dolor de las madres)*

Edith: la entiendo, aunque no soy madre. Me asusté. Pensé que era una ladrona que me quería robar, qué se yo... no haga más nunca eso. Puede buscarse inconvenientes.

Manira: le pido nuevamente disculpas. No le quito más tiempo

*(Se dispone a irse como una perra regañada)*

Edith: espere.

Manira: ¿Señora?

Edith: ¿Cómo se llama?

Manira: Manira

Edith: Manira, yo tengo algunos vestidos que no uso y que están en muy buen estado. Si quieres podría darte el que más te guste para tu hija... y hasta podría dártelos todos, al fin de cuenta ya no los uso.

Manira: ¿De verdad haría eso?

Edith: están un poco pasados de moda, pero yo creo que a tu hija no le importe eso.

Manira: eso no importa, señora. Aceptaría cualquier cosa que hiciera feliz a mi hija...

Edith: ¿Qué haces Manira? Digo, aparte de vender naranjas...

Manira: ¿Yo?

Edith: imagino que eso no te da lo suficiente para comer.

Manira: lo intento. Yo plancho algunos días; a veces lavo ropa, aunque a mi hija no le gusta... Hasta puedo limpiar casas si la cosa está muy mala. La situación no está muy buena en mi hogar desde que mi marido nos dejó solas... yo puedo hacer algo para usted, si usted lo desea... en pago de los vestidos... para que no piense que soy una limosnera.

Edith: (*negándose*) gracias; en mi casa hay servidumbre.

Manira: bueno, usted dirá cómo quiere que le pague. Me da mucha vergüenza, pero si quiere le regalo estas naranjas, tenga... son californias. Un vecino las trae de valencia.

Edith: no puedo aceptarlas.

Manira: vamos. Tómelas. Si usted me da esos vestidos para que mi hija luzca bella en sus quince años, yo tengo que hacer algo para usted; darle algo a cambio de esa alegría

Edith: me conformo con que te sientas bien.

Manira: ¿Cuándo entonces?

Edith: ¿Dónde vives? Para enviarte los...

Manira: no, no señora, yo prefiero ir a su casa, si no le molesta. Es mejor. El lugar donde yo vivo no es muy seguro y a mí no me molestaría ir personalmente.

Edith: tendría que ser... el jueves en la tarde... como a las tres.

Manira: el jueves a las tres. ¿Dónde?

*(Edith busca una tarjeta y se la da a Manira)*

Edith: sin falta.

*(Manira toma la tarjeta)*

Manira: allí estaré.

Edith: esa es la dirección. No hay pérdida.

Manira: y... ¿Por quién pregunto?

Edith: por mí.

Manira: sí, pero cómo se llama. Yo le dije mi nombre, pero usted no me dijo el suyo.

Edith: pregunta por la señora Edith...

Manira: ¿No quiere en verdad las naranjas?

Edith: una.

Manira: tenga.

Edith: hasta el jueves.

Manira: hasta el jueves, señora Edith. Allí estaré como un clavel... y que dios se lo pague.

*(Edith hace mutis. Manira se sonríe)*

Manira: hasta el jueves, señora Edith Berroeta de Pereira, esposa de Jacinto Pereira.

Pobre Luisa.

Articulación.

Primera parte V

La visita de Luisa.

*(El tablero se reorganiza y ahora es la sala de la casa de don Cristino. Luisa, portadora de una bolsa de papel y acompañada de Jacinto que la deja en la puerta, ha entrado sin dificultad, hasta que Edelmiro que la observa cautelosamente un rato le habla)*

Edelmiro: ¿En qué podemos servirla?

Luisa: deseo hablar con don Cristino.

Edelmiro: está durmiendo y no le gusta que lo molesten.

Luisa: puedo regresar más tarde.

Edelmiro: estoy seguro que él preferiría que no lo molestara ni ahora ni después.

Luisa: disculpe pero mi intención no es molestar.

Edelmiro: ¿Qué hace aquí entonces? Porque estuve presente y doy fe que no congeniaron.

Luisa: hágame la caridad y dígame que quiero hablarle.

Edelmiro: ¿En nombre suyo o de alguna institución...? Le parecerá ridículo, pero siempre que le digo que hay alguien que quiere verlo me hace la misma pregunta... y si no sé qué responder se pone furioso.

Luisa: (*sonreída*) puedes decirle que en nombre de la institución que soy yo...

Edelmiro: no sé si va a salir. Si es así creo que va a ser difícil que la atienda.

Luisa: dígame que yo puedo acompañarlo hasta el lugar que vaya... es urgente.

Edelmiro: veré qué puedo hacer...

Luisa: dígame que es sobre una inversión de capital que deshacer y que me gustaría que me asesorara.

Edelmiro: ¿Una inversión?

Luisa: una inversión.

Edelmiro: don Cristino cobra por asesorar a la gente.

Luisa: yo puedo pagarle.

Edelmiro: el cobra muy caro.

Luisa: ese término no existe para mí. ¿Puede avisarle? Quisiera hablar... con él.

Edelmiro: don Cristino es muy extraño. Es posible que no quiera hablar con usted.

Luisa: inténtelo. Es muy importante para mí. Tiene que ver con el negocio que su hijo Héctor piensa hacer para agrandar el negocio. Si funciona, es posible que forme parte de esta familia más pronto de lo que imagina.

Edelmiro: usted es de esta familia desde que comenzó a salir con él ¿Se piensa casar con él?

Luisa: si él no cambia de opinión.

Edelmiro: pienso que la que puede cambiar de opinión es otra persona.

Luisa: ¿Eso por qué?

Edelmiro: es una cosa que tiene que ver con algo que no dice pero que yo siento.

Luisa: (*divertida*) ¿Con algo que yo no digo pero que tú sientes? ¿Dónde?

Edelmiro: eso no puedo decírselo...

Luisa: ¿Por qué?

Edelmiro: por una parte, no sería cortés y yo soy un caballero; por la otra don Cristino dice que la única manera que puedo aprender qué quieren los demás es guardar mucho silencio, observar muy bien... hacer las cosas como las personas quieren que

se hagan y esperar... y en cualquier momento puedes descubrir cómo hacer para que ellos hagan lo que yo uno quiere. No es muy complicado, pero a mí me parece difícil.

Luisa: (*con sorna*) te juro que puede asustarme.

Edelmiro: esa no fue la intención.

Luisa: ¿Y cuál fue entonces?

Edelmiro: conocerla.

Luisa: ¿Y cómo quiere conocerme?

Edelmiro: no lo sé todavía... Pero tengo una pequeña intuición... ¿Le llamo a don Cristino?

Luisa: me encanta la gente astuta; me sorprende.

Edelmiro: ¿Eso lo dice para poder manejarme o por simpatía?

Luisa: por las dos cosas...

Edelmiro: le llamo a don Cristino.

Articulación.

Primera parte VI

Reunión clandestina.

*(Jacinto Pereira y otros políticos importantes planifican sus actividades militares. Casi todos hombres de la milicia. Sólo tres exponen. Edelmiro, Jacinto y Héctor con un pasamontañas para que no le reconozcan)*

Jacinto: se duda que tenga relevancia.

Edelmiro: es un sueño, compañeros. Nuestro jefe de estado no es un tonto. Sabe muy bien dónde afinar y dónde hay que aflojar.

Héctor: existe relevancia. Además, muchos están dispuestos a enfrentar a los desestabilizadores que operan desde los consorcios mercantiles. Si no se detienen, la historia de la mafia va a continuar en este país

Edelmiro: pero han tenido la publicidad necesaria. Es parte del juego. Eso podría interesar a la opinión pública.

Héctor: en estos momentos la gerontocracia no va a aflojar nada. Si fracasamos no van a salir del sistema y ya encontrarán la manera de volverse a colar... para cubrirse las espaldas están hablando de algo que llaman neoliberalismo... si se manejara un buen capital podríamos mover los hilos necesarios para bajarlos de las nubes. Pero lamentablemente no tenemos ni un céntimo.

Jacinto: si me acompañan en la empresa que les he ofrecido, el dinero puede llegar a nuestras manos más pronto de lo que nosotros mismos podemos imaginar. Si no, tendremos que rogar bastante para que algo ocurra y alguien pueda asumir la responsabilidad del país, sin regalárselo a terceros...

Edelmiro: ¿Qué podemos hacer?

Héctor: ¿Qué les parece tocar al dictador?

Jacinto: no; ese no es el procedimiento más conveniente.

Héctor: es el único que sabe cómo se maneja este negocio.

Edelmiro: sería un error caer en el mismo hueco.

Héctor: no podemos seguir ocultando las verdades, aunque nos perjudiquen: nos lo van a cobrar igualito, como nosotros queremos cobrarlo ahora.

Edelmiro: usted es bien tonto si piensa que vamos a quedarnos peleando con los grandes solamente por venganza. Déjele eso a la aldea. Usted y yo dejamos de ser aldea hace rato... si seguimos con esa mentalidad, perdiendo el tiempo en pequeñas batallitas que no importan, que no existen, porque casi nadie sabe que nosotros existimos, no vamos a llegar a ningún lugar. Nosotros no le cobramos nada a nadie, solo tomamos lo que nos pertenece: el país.

Jacinto: entonces acompañenme; si me prometen que me van a ayudar a tomar la fortuna del padre de mi esposa, les explico cómo vamos a hacer en Carúpano.

*(Jacinto sale. Héctor se quita el pasamontaña y mira capcioso a Edelmiro que sigue a Jacinto)*

Articulación.

Segunda parte I

Articulación.

Una sirvienta para donCristino.

*(Casa de don Cristino, que nos habla rompiendo la cuarta pared)*

Cristino: cada vez esta casa necesitaba más cuidado y no había doméstica que aguantara el trote más de dos días, por lo que debo confesar que me sentía muy feliz. Luisa, mi futura nuera –si decide casarse con mi hijo Héctor-, que comenzó

trayéndome los pancitos del muy bobo, decidió asumir, por voluntad propia y muy amablemente, la limpieza de la casa. Cosa que, por otro lado, no me pareció nada desagradable –aunque al principio fingí lo contrario-hacía tanto tiempo que no tenía cerca una mujer hermosa. Desde entonces siento cosas que pensé olvidadas en mi interior... Y hasta en mi ropa interior. Lo siento por mi hijo, pero así soy. Un hombre siempre necesita a una mujer para la pieza. (Se mete la mano en el bolsillo y saca un pedazo de pan) Este pan que mi hijo me hace se parece a él. Tiene un sabor un poco extraño. Continuemos.

*(Llega Edith)*

Edith: *(le besa la mano a su padre con mucho glamour)* padre.

Cristino: aún no he conseguido mujer para la limpieza

Edith: ¡Qué extraño!

Cristino: pero Luisa, la prima de tu esposo, ha realizado una excelente labor. Además, es silenciosa, como a mí me gustan las mujeres que limpian.

Edith: pero esa no son labores para la mujer que va a ser mi cuñada –si se llega a casar con mi hermanito-

Cristino: una mujer de pueblo siempre es una mujer de pueblo, por muy vanguardista que pretenda ser. Son como gallinitas hacendosas; necesitan sentirse en actividad, porque la ociosidad puede enfermarlas

Edith: Jacinto dice que ella nunca tuvo necesidad, en su casa, de eso.

Cristino: ¿Qué me importa lo que pueda decir Jacinto?

Edith: no te pongas así. Sabes que no me gustas cuando dices impertinencias, porque tú no eres así.

Cristino: ¿Qué sabes tú?

Edith: soy tu hija. Yo también puedo fingir que soy terrible, cuando el caso lo amerita – ya verán más adelante- aunque prefiero comportarme como una frívola, descocada, inocente, pero en el fondo muy inteligente hija de papá, esposa de quien se convertirá en el político más importante de este estado y de este país, gracias a mi... un poco de filantropía no le hace mal a nadie.

Cristino: ¿Qué tiene que ver todo eso con que la mujer pase coleteo?

Edith: a eso voy. Te traje a la mujer perfecta... es ella, le dije que me acompañara para que la conocieras.

Cristino: ¿de dónde la sacaste?

Edith: me conoces.

Cristino: por eso mismo te pregunto.

Edith: voy a buscarla para que la conozcas.

*(Sale Edith y llega Luisa con delantal y atuendo de ama de llave)*

Luisa: el almuerzo estará listo dentro de poco, Cristino. Espero que te guste cómo he dejado tu casa.

Cristino: lamento comunicarte que la demostración está llegando a su fin. Edith, mi hija, me trajo una mujer para que atienda la casa.

Luisa: (*triste*) ya me estaba habituando a estar cerca de ti y de tus cosas.

Cristino: (*consolándola*) puedes venir cuando quieras.

Luisa: nunca sería igual.

Cristino: mejor vienes sin Héctor.

Luisa: si tú lo dices... aunque no sé si a tu hijo le gustaría...

Cristino: él no tiene por qué enterarse de que vienes a verme.

Luisa: yo no tengo secretos con tu hijo.

Cristino: nunca existen los secretos, cuando no existen las cosas malas ni las cosas buenas

Luisa: amén. (*Como si lo fuera a besar*) me gustan los hombres que son capaces de tomar decisiones. Tú tomas decisiones y sabes cómo hacerlo. Ojalá tu hijo aprendiera eso de ti. No me permitiría mirar en otra dirección nunca.

(*Don Cristino se pone muy nervioso y se desmaya*)

Luisa: (*sorprendida*) Cristino, don Cristino... ¿Qué le pasa? (*le toma el pulso*) está muerto.

(*Edith viene acompañada de Manira vestida como doméstica*)

Edith: ¿qué le hiciste a mi papá?

Música

Articulación.

Segunda Parte II:

Pocillo de mierda.

*(Jacinto copa en mano y luisa complota con mucha intimidad)*

Luisa: y entonces el viejo cayó así... sin más... redondito... te juro que yo creí que se había muerto. Pero eso no es todo... Cuál es mi sorpresa, cuando Edith regresa a la sala y se acerca a ver qué le había pasado a su padre, pues venía acompañada con Manira, vestida de doméstica de telenovela... yo no sabía si reírme o asustarme... me quedé desconcertada...

Jacinto: ¿Pero no se dio cuenta de que te conocía...?

Luisa: ella se comportó como si me había visto por primera vez

Jacinto: te pido que no te vayas a poner a inventar tonterías. Ya tenemos suficiente peligro con que ella esté en la casa... ya yo haré lo mío...

Luisa: todavía no hagas nada...

Jacinto: no... todavía no voy a hacer nada. Tengo que hacer desaparecer a una familia entera, para poder sobrevivir y para que el país tome el rumbo que necesita, porque la razón del estado siempre está por encima de la razón de la familia o cualquier otra cosa... pero salvo eso... yo no voy a hacer nada... menos ahora que mi suegro tiene que curarse para que pueda morir de súbito, de repente... tú sabes: para que digan que hizo como los árboles que antes de morir echan su mejor floreada. Ahora, su propio hijo mayor, tu novio, tiene que aumentar la dosis en los panes para que no haya posibilidad de salvación y yo pueda obtener la silla que me

corresponde, después de poner a pelear en la ciudad capital a las dos familias más poderosas del valle. Si eso ocurre como queremos, nos vamos a poder divertir con la plata de nuestro suegrito.

Edith: *(off)* ¡¡Esto es un escándalo!! ¿Qué es todo esto? ¡Jacinto! ¡¡Jacinto!! ¿Quién se atreve...? ¡Jacinto, Luisa! ¡No sean descarados! ¡Vamos! ¡Vengan!

*(Jacinto y Luisa tratan de ser cotidianos ante la fiera)*

Edith: *(con una carta en la mano)* ¡Jacinto! ¿Me puedes explicar de qué se trata esto?

Jacinto: ¿Qué pasa? ¿Qué va a pensar Luisa de tu comportamiento?

Edith: me tiene sin cuidado lo que piense tu prima.

Luisa: vamos a ver, prima Edith, cuéntanos: ¿Qué sucede?

Edith: yo venía caminando a mi casa y una mujer me ha parado por el camino y casi me obligó a tomar esta carta. Yo la abrí. En contra de mi voluntad yo la abrí... ¿Y cuál sería mi sorpresa? En la carta me aseguran que tu supuesta prima es tu cómplice de tus infidencias... que tienes una amante y ella sabe perfectamente cómo se llama. Y yo no me merezco eso. No merezco que me seas infiel. Yo me he portado como la dama que soy contigo... nunca nadie podrá decir que me he portado como una cualquiera con otros hombres... porque yo soy tu esposa y mis votos de amor los hice para siempre... para siempre... confiesa: ¿Con quién me estás siendo infiel? ¡¡Contesta!! ¡¡¿Con quién?!!

Jacinto: te estás comportando como una loca.

Edith: ¡Eso es lo que tú quieres: que me vuelva loca... que me vuelva completamente loca! Pero no te voy a dar ese placer Jacinto. (A Luisa) querida, te agradezco, por el bien de las dos y por la amistad que pudo unirnos en algún momento, que recojas tus pertenencias y regreses a tu casa o a un hotel, o a donde te venga en gana; pero sal de mi casa. Sé que comprenderás que la vergüenza que siento no debe quedar sin castigo ¿Verdad? Y el trozo que te toca dice que no te quiero en mi casa más nunca... porque uno no puede despertarse en la mañana, en su casa y pensar que la cómplice de su marido está durmiendo plácidamente en una habitación de tu hogar... Porque quien en la mañana se bebe un pocillo de mierda, no puede esperar más nada que mierda en el resto del día... No quiero explicaciones... ni aunque esté equivocada.

Luisa: (*llorando*) oh, Edith, eres injusta... (*Sale corriendo*)

Jacinto: ¿Qué has hecho Edith? ¿No te has detenido a pensar que puede ser una trampa de mis enemigos políticos? ¡Eres una...! (*corre detrás de Luisa*) ¡Luisa, prima...! ¡Espera!

Edith: perfecto... ya me deshice de una mujer sospechosa, que no es de mi familia y se aprovechaba de mi casa...

(*Edith vuelve muy tranquila a su lugar*)

Música.

Articulación.

### Segunda Parte III

Ruptura familiar.

*(Llega Edith discutiendo muy fuerte con su padre, seguido por Manira)*

Edith: ¡¡Me parece una desconsideración con mi persona, padre!! ¡¡No me parece justo que yo bote a una persona de mi casa, por las razones que ya conoces... y tú, mi progenitor, la recojas inmediatamente de la calle, como si la mala perversa fuera yo!!

Cristino: déjate de impertinencias.

Edith: ¡Mira quién habla de impertinencias! ¡Estoy cansada de todo esto! ¡De tus malas contestaciones, de tus necesidades!

Cristino: ¡¡Edith, respeta a tu padre!!

Edith: prometo que te voy a respetar el día que esa mujer salga definitivamente de nuestras vidas.

Cristino: va a ser la esposa de tu hermano.

Edith: pero parece que quien la quiere para si es otra persona.

Cristino: *(indignado)* ¿Qué insinúas?

Edith: siempre he sabido que menosprecias al sexo femenino; que somos poco aptas para tus gustos profesionales y que de la única manera que aceptas a una mujer a tu lado, es para que limpie la casa, o para que te sirva en la cama.

Cristino: ¡¿Quién dice eso?!

Edith: eres mi padre, no se te olvide. Te he visto muy bien desde que nací; porque soy mujer y he sido, por tu culpa, una desventajada en esta familia.

Cristino: controla tus palabras.

Manira: permiso, Don Cristino

Cristino: ¡¿Qué?!

Manira: le solicito su permiso para irme con la señora Edith.

Cristino: ¿Por cuánto tiempo?

Edith: para siempre. Se viene conmigo. No necesitas a nadie para que te limpie. Ya tienes a Luisa, que como es de pueblo es muy hacendosa. Vamos Manira, recoge tus cosas y salgamos de aquí.

Cristino: ¡Bah! ¡Sal de aquí tú también traidora!

Edith: ah... Y arregla todos tus papeles; no quisiera que murieras pronto y me quedara fuera de la herencia familiar, porque se lo dejaste todo, por equivocación, a una... “desconocida”.

Cristino: grosera.

Edith: precavida.

Cristino: ¡Fuera!

Edith: con gusto.

Cristino: te voy a...

Edith: ni se te ocurra levantarme la mano, porque no voy a respetarte las canas y te mato... pelele.

Cristino: ¡Fuera!

Edith: hasta nunca Cristino... Si no puedes recuperar mi respeto.

*(Edith hace mutis con Manira)*

Cristino: ¡Edelmiro! ¡Edelmiro! ¿Dónde está mi abogado?

Luisa: permiso.

Cristino: pasa.

Luisa: ¿Qué sucede?

Cristino: nada que yo no pueda solucionar.

Luisa: no quiero incomodarte con tu familia.

Cristino: luisa, llámame a Edelmiro Grajirena; he decidido arreglar mi testamento, antes de que los malditos me quiten la vida para quedarse con todo por lo que he luchado durante tanto tiempo.

Música.

Articulación.

Segunda parte IV

La muerte de don Cristino.

*(El tablero se reajusta. La habitación de don Cristino. El doctor Grajirena hace correcciones al testamento de don Cristino. Sin que lo noten Héctor, observa la reunión)*

Edelmiro: listo.

Cristino: ¿A ver? (lee el documento)

*(Parece que entramos en un espacio paralelo donde los personajes no se ven entre ellos)*

Héctor: *(sorprendido /sin que lo escuchen)* dejó toda su fortuna a mi nombre... siempre y cuándo Luisa sea la administradora y vivamos en esta casa.

Edith: *(desde la rabia)* cuidado padre... te quieren matar.

Edelmiro: *(al público)* yo creo que exageró. Tengo que hablar con Jacinto. Esta mujer puede quedarse con toda la fortuna.

Luisa: *(al público)* Cristino se ha portado tan bien conmigo, que tengo que agradecersele. Esta noche paso por su cuarto.

Cristino: *(al público refiriéndose a Luisa)* yo de que me como ese manjar, me lo como, como que me llamo Cristino Berroeta.

Jacinto: *(al público)* la verdad es que está bien buena.

Héctor: tengo que realizar ese matrimonio lo más pronto posible. Tengo que adelantarme, antes de que Jacinto invente alguna estrategia y me saque del juego. Aquí le traigo el pancito final a mi padre.

Música. (*Héctor le da el pan a su padre*)

Cristino: me voy a comer este pan antes de que comience con el cuento de la multiplicación de los panes.

Jacinto: ni imaginan lo que tengo preparado para todos.

Edith: no saben de lo que soy capaz cuando me siento amenazada.

Manira: luisa cree que soy tonta, pero ya verán.

Héctor: (*a su padre*) ¿Pan?

(*Cristino toma el pan. Come un trozo. Edelmiro efectúa la boda de Cristino y luisa. Ambos firman*)

Héctor (*muy deprimido*).- lo sabía. Me dejaron afuera.

Luisa: ¿Un poco de amor?

Jacinto: el estado necesita a alguien que asuma la responsabilidad de algo. ¡¡Y ese soy yo!!

Edith: todo esto es una mierda.

(*Luisa deja caer su traje y queda en negligé. Pone un disco de pasta y dobla la canción ¿Qué te pedí? De la Lupe. A Cristino se le salen los ojos*)

Cristino: (*con estertores que anuncian su muerte*) que hermosa eres luisa... que hermosa eres...

Luisa: soy tu hija...

Cristino: ¿Qué dices?

Luisa: soy tu hija con Soraya Brito, mi madre... incesto... te casaste con tu propia hija... y a partir de hoy seré la dueña de toda tu fortuna.

Cristino: Edelmiro (*muere*)

Héctor: todo fue una trampa... yo me iba a casar con ella...

*(Toma un arma y se apunta a la cien pero Edith se lo quita)*

Jacinto: ¿Y ahora?

Luisa: ya lo dije: todo me quedó a mí...

Jacinto: a nosotros.

Luisa: Tampispourtoi, monpetit...el dinero es mío... y no estoy dispuesta a compartirlo con nadie.

Jacinto: ¿Cómo?

Edith: no se vayan sin conocer el desenlace.

Héctor: ¿Por qué me sacaron?

Manira: les prometo que se van a sorprender.

Jacinto: todo va a ser como yo quiero.

Edelmiro: hay gente inocente y hay gente pendeja... y ya sabe a qué grupo pertenecen estos. No les garantizo nada, pero vamos llegando a la mitad de la pieza.

Pueden aplaudir. Oscuro.

Articulación.

Tercera parte I:

Clemencia.

*(El tablero de ajedrez está vacío. Llega el actor que interpreta a Cristino con mal aspecto. Cenital sobre Cristino)*

Cristino: antes de continuar con esta entretenida pieza de teatro, los personajes de la pieza hemos decidido juzgar si es conveniente que para la continuación de esta trama, el personaje de Cristino Berroeta; es decir: yo, perezca de una vez de una vez... sin la más mínima oportunidad de enriquecer el desarrollo de dicho personaje, o si es conveniente que se tomen otros caminos para que la “humanidad” que se encuentra inmersa en esta extraordinaria obra de arte, no se desvanezca ante sus propios ojos... explico: *(abre un mapa con la descripción de la estructura de la pieza y la participación de los personajes)* como vemos, estos son los cuadros por los que transitó la existencia de este personaje humilde y angustiado, que sólo puede comportarse como el incipiente actor que me interpreta puede hacerlo... porque uno ha tenido malas experiencias... lo que pasa es que uno es un personaje afortunado que ha podido traspasar las puertas del umbral, de la imaginación a la realidad de ficción, para ser interpretado en la realidad empírica... no como otros que han tenido que quedarse revolcándose en la procacidad de su no existencia... yo soy así... yo quiero que las personas... que el público reflexione; que me tomen en cuenta. Uno tiene que velar por sus derechos... por favor levante las manos y apoyen a este personaje moribundo... ¡Clemencia! ¡Clemencia! ¡Pido la clemencia de ustedes, señores espectadores! ¡Intervengan ante este asesino cruel por mí! ¡Soy este

humilde personaje a quien él priva de la vida sin razón! *(se apaga el cenital)*

¡¡Nooooooooo!!

Articulación.

Tercera Parte II:

El Descubrimiento.

*(En la oscuridad antes de encenderse las luces escuchamos una conversación que evidentemente es entre Jacinto y Luisa)*

Luisa: ¿Estás solo?

Jacinto: sí.

Luisa: ¿Qué vamos a hacer ahora? Edith se quedó con la mitad de todo.

Jacinto: y tú con la otra mitad. Necesito ese capital que tienen entre ustedes dos completo, o nunca voy a llegar a ser el presidente de la república.

Luisa: quiero que mates a tu esposa y te cases conmigo.

Jacinto: no me conviene matarla. Podemos recluirla en un manicomio y que un tribunal declare su incapacidad para manejar sus bienes.

Luisa: ¿Y Héctor?

Jacinto: digamos que un amigo mío lo vio por una calle y sin querer lo atropelló, dándose luego a la fuga. Desde ese día nadie sabe dónde está.

Luisa: te dije que no lo mataras.

Jacinto: lo hice por nuestra seguridad.

Luisa: saca a la imbécil de Edith de mi camino. No soporto su cara de idiota cerca de mí. Me hace sentir culpable. Hasta me hace sentir asco por ti y tú no puedes dejar que eso ocurra... quiero verla afuera.

Jacinto: la vas a tener, mi amor.... Cálmate... ¡Ahí viene! ¡Vete, que no te vea aquí...!

Luisa: adiós.

*(El espacio se ilumina y vemos a Manira que apaga el aparato magnetofónico. Edith llora en silencio. Héctor está parado junto a ella y la consuela)*

Manira: ¿Se da cuenta, señora? Yo nunca miento. Tener dudas es de humano y aquí tiene la prueba. Su esposo y su supuesta prima Luisa, han decidido quedarse con su herencia, encerrarla en un sanatorio y quién sabe cuántas cosas más son capaces por apoderarse de todo... si ustedes se lo permiten.

Héctor: yo no estoy muerto.

Manira: pero no debe permitir que se enteren

Edith: ¿Qué debemos hacer, Manira? ¿Qué?

Manira: contraatacar; es decir: tenderles una trampa.

Articulación.

Tercera parte III

La metamorfosis de Edith.

*(Jacinto se reúne con los subversivos que completan contra Betancourt y planean su participación en el Carupenazo. Héctor está disfrazado para que Jacinto no lo reconozca)*

Edelmiro: ¡¡Carúpano nos espera, compañeros!!

Héctor: ¿Dónde está el capital que ofreció Jacinto?

Jacinto: lo tiene Luisa Brito, como bien sabe Grajirena; la otra mitad la tiene mi esposa.

Edelmiro: le advertimos que la jovencita era de armas tomar.

Héctor: tienes que persuadirla. La razón que posee nuestra organización para manejar esos capitales es mucho más fuerte que tus debilidades y líos de faldas.

Edelmiro: necesitamos dar ese golpe en Carúpano, antes de que llegue 1963...

Héctor: y sin dinero no muchos nos van a dejar actuar como queremos. Ya en la capital los civiles, muertos de hambre, han comenzado nuevamente a estafar la banca sin que nadie y mucho menos nosotros, se dé cuenta.

Edelmiro: nosotros no los vamos a acusar, porque de allí va a salir gran parte del apoyo. Se han otorgado tierras a países poderosos en territorio nacional, para que entiendan las bondades y el buen trato que podrían obtener... ahora necesitamos más plata... real... para poder asumir el reto histórico como se merece.

Héctor: tienes que elegir, Jacinto; yo siendo tú me decidiría por tu mujer... con muchachos... la otra, pobrecita, es una putica barata del nuevo circo... y todo el mundo lo sabe. Recuerda que en pueblo pequeño infierno grande.

Edelmiro: eso te serviría mucho más en tus intenciones políticas... no te preocupes tanto por Luisa.... Recuerda que las ratas, las putas y las cucarachas sobreviven casi a cualquier cosa. A ella hay que darle bien duro para quitarle lo que queremos y ella considera suyo.

Héctor: tu esposa está enterada de quién es Luisa y de muchas otras cosas.

Jacinto: ¿Edith?

Héctor.- lo más recomendable es el arrepentimiento. Que pidas perdón. Es tu esposa y tiene que acompañarte en la campaña de este pueblo cristiano... las mujeres entienden mucho mejor que nosotros de estas cosas.

*(Llega Edith con Manira. Los políticos instan a través de miradas a que Jacinto se acerque a Edith)*

Jacinto.- mi amor.

*(Edith lo desaira y Manira lo celebra. Jacinto se molesta)*

Jacinto:Manira, puede retirarse.

Edith:Manira se queda.

Jacinto (*sin escucharla*) ¡haga caso!

Edith: a ella le pago yo...

Jacinto: este es mi hogar.

Edith: que está de pie gracias al dinero de mi difunto padre.

Jacinto: Manira.

Edith: ella se queda conmigo.

Jacinto: ¿Y le has enseñado a mi esposa cómo trabajan tus muchachas?

Edith: deja a Manira tranquila.

Jacinto: ¿Le dijiste cual era tu profesión?

Manira: señora, es mejor que me retire. El señor parece tentado a insultarme delante de sus amigos.

Edith: ¡Te quedas te digo! Aquí se respetan mis decisiones.

Jacinto: has enseñado muy bien a mi esposa.

Edith: dile a tu supuesta prima que voy a comenzar un litigio por el dinero de mi padre, después de que Grajirena me divorcie de ti...

*(Jacinto mira como una fiera a Grajirena)*

Edelmiro: de eso te quería hablar...

Edith: y yo que creí que ser una mujer decente era ser una estúpida.

Jacinto: estás loca.

Edith: ni siquiera me serviste en la cama como yo esperaba. Yo pensaba que podría ser escandaloso hablar de esas cosas... Manira me ha ayudado mucho.

Jacinto: Manira es una matrona de un burdel del nuevo circo

Edith: eso lo sabe todo el mundo.... Alguno de tus compañeros de partido y yo nos hemos divertido mucho hablando de nuestros planes políticos en el negocio de Manira.

Héctor: hermano yo creía que usted sabía...

Edith: les gusto a tus amigos... ¿Verdad Edelmiro? Y como a ti te gustan las mujeres un poco más... vulgares..., me aprendí unas lecciones –se dan cuenta que también me puedo portar como una bicha- Manira tráele la copia de la grabación a Jacinto (*a Jacinto*) siempre has tenido muy buen suerte, pero conmigo la echaste por la borda, capitán. Acabaste con mi familia, ahora me toca a mí... tengo otras copias. Manira quiero tomar un baño. (*sale*)

Articulación.

Tercera Parte IV:

La Trampa.

*(El tablero se arregla como la casa de Cristino ahora de Luisa. Llega Jacinto y Luisa lo atiende de mala gana. Héctor se ha filtrado sin que nadie lo descubra)*

Luisa: ¿Qué quiere aquí?

Jacinto: Edith.

Luisa: ¿Qué pasa con tu mujer?

Jacinto: lo sabe todo.

*(Luisa busca un revolver y se lo ofrece a Jacinto. Este lo deja caer)*

Jacinto: no; grabó todas nuestras conversaciones. Esta es la copia... tiene otras en manos de varios abogados.

Luisa: tenemos que hacer algo...

Héctor: *(tomando el arma del piso)* morir.

*(Héctor dispara hiriendo a Jacinto)*

Edelmiro: *(llega corriendo)* no la mates. Es tu hermana... ella es hija de don Cristino con Soraya Brito, la sirvienta que trabajó en la casa de Jacinto Pereira.

Héctor: perdiste.

*(Se lanza y toma el arma)*

Luisa: vas a acompañar a Jacinto y a tu padre... y todos bajo mi mano.

*(Llega Edith con Manira)*

Edith: aquí está: escucharon su confesión. Disparó contra mi esposo cuando no quiso cumplir con sus deseos y ahora intenta hacerlo con mi hermano. Llévensela.

¡¡Es una asesina!!

Luisa: *(desconcertada)* esto es una trampa.

Manira: quien mata a cuchilladas no debe esperar morir a escobazos.

Luisa: ¿Qué dice?

Edith: que quien ríe de último, ríe mejor... llévensela.

Edelmiro: (*revisando a Jacinto*) no está muerto. Está herido... Jacinto Pereira está vivo.

Edith: Manira, llama al hospital y trae algo para curar a mi esposo. Héctor, vete que vamos a preparar tu regreso a la casa y a la panadería. Le diremos a todo el mundo que estuviste de viaje a Timotes. Edelmiro, arregla los papeles para que Héctor y yo seamos los únicos beneficiarios de la fortuna de nuestro padre. Hay que llamar a Fleming para detener lo porque el golpe en Carúpano va a ser un fracaso; el gobierno ya ha mandado tropas y cuerpos de policías comandadas por Carlos Andrés, para aniquilar la revuelta. Es mejor que nos quedemos tranquilos y resguardemos todas nuestras fuerzas ante lo que viene... yo voy a esperar la recuperación de mi esposo y a lo mejor viajemos pronto al exterior, quizás a Paris, en un intento de luna de miel o separación definitiva ¡Vamos! ¡Que quien ríe primero, siempre cae en la trampa! ¡¡Así... la moraleja de esta historia!!

Música final.

Fin.

César Eduardo Rojas Márquez

LA ASUNCIÓN (*ISLA DE MARGARITA*)

02-09-1996.