

# JOSÉ IGNACIO CABRUJAS: EL TEATRO DEL DISIMULO<sup>1</sup>

Leonardo Azparren Giménez

Universidad Central de Venezuela

Gracias por invitarme a compartir con ustedes, desde esta lección inaugural, algunas reflexiones sobre la persona y la obra de uno de nuestros más importantes dramaturgos, a veinte años de su muerte y en tiempos tormentosos para todos, que seguramente a José Ignacio Cabrujas le habrían producido salivación y entusiasmo. No por gozo ni complacencia, pero sí por constatar lo atinado de algunas sentencias del discurso con el que cautivó e irritó a tirios y troyanos y que hizo de él una voz indispensable y necesaria aun hoy.

Para dar algún sentido a mi exposición me he tomado la libertad de copiar, plagiar o parodiar el título de la entrevista o conversación que sostuvo en 1987, a sus cincuenta años, en la Comisión para la Reforma del Estado (COPRE)<sup>2</sup> y titulada “El Estado del disimulo”. En esa ocasión, en compañía de Luis García Mora y Ramón Hernández, Cabrujas opinó sobre las características del Estado venezolano en tanto encarnación jurídica de la sociedad venezolana. Lo que dijo en esa ocasión no fue el diagnóstico de un científico social, algo que debemos enfatizar y tener presente al leerlo y comentarlo, sino la respuesta existencial de un dramaturgo y un creador, por lo demás exitoso y polémico. En sentido estricto, en esa ocasión habló de una sociedad que simula ser para disimular lo que es. Para entonces, habíamos tenido las experiencias de la Gran Venezuela y el viernes negro.

José Ignacio Cabrujas es, no tengo la menor duda, la expresión más brillante y conspicua de la generación de 1958, aquella que ingresó a la vida pública con la democracia. Pero el serlo, con ser una distinción y un privilegio, fue una responsabilidad y una carga, más aún cuando estamos refiriéndonos a un dramaturgo con una obra teatral lacerante y comprometida por su sinceridad. Siempre se consideró un ser histórico y cuando habló de sus circunstancias personales, dijo:

---

<sup>1</sup> Clase inaugural dictada en el Posgrado de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, el primero de junio de 2016.

<sup>2</sup> Luis García Mora y Ramón Hernández: Estado y reforma. Publicación trimestral de la Comisión Presidencial para la Reforma del Estado (COPRE). Número especial “Heterodoxia y Estado”, 1987. Equipo editor: Víctor Suárez, Trino Márquez.

Pertenezco a una generación muy concreta, muy definida. La generación del 58, que le apostó la vida al batazo en todos los partidos y ahora no le queda otro camino que el de ser sincero. A lo único que yo quisiera apostar en mi vida es a no engañarnos más. Es esa la desesperada necesidad que siento en este punto de mi vida. No me quiero engañar ni engañar a los demás. (Araujo, 1997. [Entrevista con José Ignacio Cabrujas], p. C-1)

En esa misma entrevista fue sincero respecto a sus sentimientos:

No creo que yo sea un mito. En principio, porque cuanto tenía 13 años era muy feo, barroso y flaco; y las muchachas de la plaza España y de la Pérez Bonalde, en Catia, no están enamoradas de mí, a pesar de mis deseos. Entonces me decía: ¿qué pasa? Porque yo era tan brillante como mis amigos que tenían aventuras sentimentales y hasta eróticas con las muchachas de la parroquia Sucre. Traté de ser amado por ellas. Esa es la historia de mi vida: querer ser amado por todo el mundo. (Araujo, 1997. [Entrevista con José Ignacio Cabrujas], p. C-1)

Quien así habló había cumplido dos días antes cincuenta años y había estrenado sus más importantes obras, algunas de las cuales aún resuenan en los espectadores por su vigencia: *Profundo* (1971a), *Acto cultural* (1976), *El día que me quieras* (1979) y *El Americano Ilustrado* (1991)<sup>3</sup>. Quien así hablaba había pasado su infancia en Catia, época cuando descubrió la literatura de manos de su primo José Antonio, el cine mexicano con sus héroes Pedro Armendáriz —“ese macho telúrico” (Socorro, 1994 [entrevista con José Ignacio Cabrujas], p. 61)- y Pedro Infante —“era de Catia y nosotros lo queríamos” (p. 62)- la religión católica en el colegio San Ignacio al lado de Henry Lord Boulton, la ópera gracias a su padre y la cultura en compañía de sus amigos Jacobo Borges, Emilio Santana y César Bolívar entre varios más.

Este conjunto de impactos no podía sino modelarlo y plantearle algunos dilemas, uno de ellos el simular ser más de lo que era en la Catia de los años cuarenta del siglo XX, un joven inquieto que comenzaba a angustiarse por lo que era y de dónde era. Entonces simulaba ser para disimular lo que era. Un ex curso: en griego actor se dice *Hypocrités*. Años más tarde aborreció el tipo de cultura simuladora de la vida siendo, paradójicamente, uno de los intelectuales más cultos del país. Con sus amigos hizo de la plaza Pérez Bonalde el ágora personal de todos:

<sup>3</sup> Esta obra se estrenó en 1986.

La plaza era el lugar donde fingíamos y a medida que pasaba el tiempo fingíamos más, nos hacíamos más teóricos, más comunistas, más estetas, más conocedores, más gastronómicos, más mujeriegos... sin que eso fuera verdad, sin que eso fuera experiencia. Éramos unos sofistas, unos retóricos, creíamos que el verbo suplantaba la realidad y nos daba poder. No éramos honrados pero al mismo tiempo, en nuestro descargo debe decirse, éramos muy angustiados y todo eso lo vivimos sabiendo lo que vivíamos, sabiendo que lo que nos faltaba era grave y en verdad buscábamos que nos sucediera. Eso me lo concedo y se lo concedo a la gente de la plaza Pérez Bonalde. (Socorro, 1994 [entrevista con José Ignacio Cabrujas], p. 72).

Esta confesión contiene su programa dramático, en el que la palabra construye realidades para simular ser algo o alguien, siempre angustiado por el peso de la realidad que desborda cualquier disimulo.

Que cincuentenario y mirando con nostalgia crítica al pasado, calificara a su país una sociedad del disimulo fue solo el intento de racionalizar experiencias personales que representó con humor y acritud en su teatro desde muy temprano, en 1965, en una obra con un título demasiado revelador: *Venezuela barata*, nunca llevada a la escena. Ese año Cabrujas había experimentado su segundo colapso ideológico, el del comunista arrinconado por la realidad del fracaso de la insurrección armada. Antes, en 1955 en el liceo Fermín Toro había cambiado la fe católica por la comunista en 72 horas. Ahora, sin fe, fue el desconcierto:

En el 65 dábamos lástima ya, estábamos liquidados, en el 65 la historia nos había caído a patadas, a patadas por todos lados, ya estábamos reflexionando 'caramba, qué pasó'. Cuando en el 68 el partido comunista dice: 'paz democrática' la estampida fue muy grande, se acabó, la estampida fue al mundo individual. (Arráiz Luca, 1986, p. 4)

En relación con lo que fue su producción dramática hasta 1965, *Venezuela barata* (2010)<sup>4</sup> revela a un autor desconcertado de sus convicciones políticas y teatrales y desilusionado por haber simulado una visión de la vida y de la función del teatro en sus obras anteriores: la del comunista fiel a su fe revolucionaria y fiel discípulo de los autores teatrales marxistas, en primer lugar Bertolt Brecht. Había escrito obras con el propósito de denunciar las relaciones sociales injustas que atentaban contra el ser humano. Hoy comprendemos aquel cambio temático e ideológico de su teatro gracias a sus obras capitales, escritas a partir de 1971.

---

<sup>4</sup> Esta obra se estrenó en 1965.

Pero siguen pendientes unas preguntas: ¿Por qué a sus 28 años, Cabrujas percibió barata a su patria? ¿Era una percepción más o menos compartida por otros en esa década? ¿Era, es Venezuela una mercancía barata, objeto de transacciones comerciales? Curiosamente, el año siguiente (1966), Isaac Chocrón estrenó *Asia y el Lejano Oriente*, en la que un pueblo decide vender su país al mejor postor. Veremos más adelante qué nos representó en sus obras y si después intentó un discurso racional que organizara su discurso dramático. Sobre la historia nacional, en “El Estado del disimulo” (García Mora, y Hernández, 2012[Entrevista con José Ignacio Cabrujas]) hizo varios diagnósticos, dos de los cuales quiero vincular. El primero:

Esta sociedad de complicidades, de lados flacos, ha hecho de la noción de Estado un esquema de disimulos. Vamos a fingir que somos un país con una Constitución. Vamos a fingir que el Presidente de la República es un ciudadano esclarecido. Vamos a fingir que la Corte Suprema de Justicia es un santuario de la legalidad. (p. 353)

Según Cabrujas, entiendo yo, el Estado venezolano como institución de la sociedad venezolana es un cúmulo de complicidades y fingimientos. De ahí su segundo diagnóstico:

Voy a aparentar esto o lo otro, para así poder esconderme, porque vivo en un país donde mis deseos no forman parte de la poesía, donde el ‘culo de la alemana’ o los quince rones del atardecer no son ‘culturales’ [se refiere a expresiones de Cosme Paraima en *Acto cultural*] donde la descripción que se hace de mí en términos literarios, pictóricos, es decir, en ‘términos sublimes’ pertenece a ese edificio casi teologal que es el ‘deber ser’. (García Mora y Hernández, 2012, p. 357)

Situaciones y personajes de *Venezuela barata* (2010) están diseñados para simular una grandeza con pies de barro, la que quiso implantar Antonio Guzmán Blanco, el Ilustre Americano de un país que distaba mucho de ser ilustre. La inclusión de este personaje histórico y su mandato son sintomáticos del propósito de la obra: representar cómo se disimulaba una precariedad simulando una vida fastuosa y retórica. Cabrujas percibió en 1965 una pretensión histórica de Gran Venezuela, diez años antes de que esa ideología fuera asumida como política de Estado.

El proyecto de Guzmán Blanco consistió en querer disimular el rancherío que era Caracas en 1870 con algunos monumentos estratégicamente ubicados: el Teatro Guzmán Blanco frente a una plaza donde antes había habido una

sampablera; el palacio legislativo frente a la Universidad Central de Venezuela y en diagonal con la nueva Plaza Bolívar y el Panteón Nacional en una colina que dominaba el valle de Caracas. *Venezuela barata* es el país según Cabrujas.

En contraste con la visión heroica reiterada una y otra vez en los relatos oficiales de nuestra historia nacional, Cabrujas inauguró otro tipo de relato histórico: el desmitificador e irrisorio con un mundo cotidiano en el que el personaje histórico es reducido a su pequeñez culinaria. Arístides Lander, el protagonista de *Venezuela barata*, se confiesa un fracasado a pesar de ser un distinguido funcionario del gobierno. Sufre la terrible esquizofrenia de una vida privada mediocre, disfrazada ante los demás con el prestigio público que le da Guzmán Blanco. Es un gran juego de simulación para disimular, pero en su intimidad Arístides Lander no puede evadir su verdad:

ARÍSTIDES (*Se pasea*).- Y luego están las preguntas. ¿Qué soy? ¿Qué hago? ¿Dónde está aquella pretendida grandeza con que mi padre quiso bautizarme? Regreso sobre mí como una especie de caracol vespertino y me encuentro acostumbrado al café de esta casa. Y hay un asunto flojo que me corre por el cuerpo. Todos me miran y hacen guasa con mi conducta [...] debo asistir ahora a mis comentarios funerales. El país me queda ancho. ¡Al foso! ¡Al olvido! Antes de llegar a esto he debido instalar un escritorio en cualquier municipio extraviado. (Cabrujas, 2010, pp. 436-437)

Así Cabrujas dio inicio a la retórica grandilocuente con la que sus personajes se empeñan en simular ser lo que no son, poniendo en evidencia su incompetencia disimuladora. Arístides Lander pertenece a una sociedad venezolana que practica la cortesanía al poder sin disimularla. Con esa conducta asume dos tareas importantes que le asigna Guzmán: desalojar el convento de las Carmelitas, en nombre de la ciencia, y asumir en París la defensa de Venezuela en la negociación de la deuda externa. En 1965 Venezuela no estaba amenazada por la deuda externa, pero quizás Cabrujas tuvo un presentimiento. Y cuando Arístides Lander resuelve bien los dos encargos adopta un rasgo que definirá a los otros protagonistas de las otras obras: el huir hacia delante para evitar experimentar la realidad de su vida privada llena de fracasos. La disimula al simular una gesta pública reconocida por todos.

En una oportunidad, expresó la significación de lo que hizo al escribir sus obras: “Lo que yo he hecho ha sido multiplicar esa sensación de vacío interpretativo que tiene nuestra historia. Lo he multiplicado hasta la conducta cotidiana del venezolano” (Monleón, 1979 [Entrevista con Jose Ignacio Cabrujas], p. 45).

Sin catolicismo y sin comunismo, a los 28 años de edad Cabrujas descubrió una realidad en la que había vivido sin querer aceptarla. El mundo cotidiano del venezolano rodeado de una elocuencia producto de la creencia de ser un gran país, siendo solo un país y unos ciudadanos abrumados en su cotidianidad intrascendente. Y decidió no seguir ocultándola con un teatro pretencioso, culto, cuyos temas eran de una trascendencia en contradicción con él y su contexto. Este primer Arístides Lander, que recreará dos décadas después en *El Americano Ilustrado*, tiene algo de personaje modernista cuando dice: “Estamos destruyendo. No construimos”, frase en la que resuena otra del protagonista de *Peonía* (1994) [1890], la novela de Manuel Vicente Romero García, cuando Carlos habla de los obreros del progreso “armados de una piqueta, porque su misión es demoler”(p.81). Demoler y destruir sin saber qué construir.

Arístides Lander es elocuente cuando se explica y reconoce sus fracasos. Es el arquetipo de todos los personajes fracasados posteriores del autor. Pero también es síntesis y resumen a priori de su pensamiento. Si Cabrujas criticó “la actitud solemne que adopta el venezolano cuando trata de explicarse” (Monleón, 1979 [Entrevista con José Ignacio Cabrujas], p. 45), también criticó la solemnidad de los políticos, “que no se compagina con el país” (p. 48). Su Guzmán Blanco exhibe su ilustración cuando recita el soneto XCVI de Shakespeare y Arístides Lander la suya cuando declara manejar “unos siete mil conceptos que ninguno de mis compatriotas domina” (Cabrujas, 2010, pp. 491-492). Es la Venezuela posible, siempre posible, nunca actual. Un país en estado de *dýnamis*, nunca en *enérgeia*. Guzmán es shakesperiano cuando habla de sí porque cree construir una Gran Venezuela:

Ciudadanos: De aquí... al mundo. Nuestras voces, hartas de la polémica interna se remontan al universo... Elevaremos esta Plaza Mayor a la categoría irrenunciable de lo internacional... ¡Preparados, venezolanos! ¡Hoy es un día bilingüe! ¡Hoy es el día del *aujourd'hui*...! ¡Tomaremos té, sin perder las perspectivas ante el zorro que está merodeando...! ¡Compatriota Arístides Lander! ¡El país está en sus manos! ¡Adelante! (Carbujas, 2010, pp. 500-501)

Y cuando quien tiene el país en sus manos habla ante la Suprema Corte Internacional, en París, se limita a enumerar las virtudes que adornan aquella geografía: un río con iluminación natural, el mejor cacao del mundo, un animal con carga eléctrica, indígenas típicos, curare, pan de maíz y haber derrotado a los españoles en 1821. Insisto, en 1965 y a sus 28 años, Cabrujas comprendió

las contradicciones que significa disimular lo que se es y simular una grandeza hueca. Planteó el desafío de asumirnos como somos, no como decimos ser y como disimulamos ser ante los otros.

Algunas experiencias tenidas en esos años reafirmaron su convicción del disimulo. La principal haber sido hecho preso en 1967 sin nunca saber por qué, aunque al final leyó su expediente en el que era señalado colaborador de las guerrillas. Comentó que lloró porque ese heroísmo revolucionario no era cierto. El resultado fue la obra que él llamó su gran fracaso *Fiésole* (1971b)<sup>5</sup>, reconocido con orgullo porque se convenció de una vez por todas que debía hablar de sí, de lo que le pasaba y de lo que le pasaba a la gente. Y hablar de sí hizo de él el dramaturgo venezolano más personal y sincero.

¿Hablar de qué y cómo? Si Arístides Lander es sincero al reconocer su fracaso cuando monologa, Cabrujas comenzó a crear una híper metáfora del país según él lo experimentaba en su vida. Un país en el que el muchacho formado por los jesuitas, rechazado por las muchachas de Catia por flaco y feo, comunista por las frases de Pedro Infante, amante de la ópera y formado en el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela que dirigió Nicolás Curiel, no encontraba respuestas sino perplejidad.

El descarnado reconocimiento del fracaso de su vida que Arístides Lander confiesa en *Venezuela barata*, adquiere en las obras posteriores la dimensión de experiencia existencial. Cabrujas representa el esfuerzo fallido para ocultar el fracaso ante la contundencia de la realidad, y su estrategia para disimularlo es el disfraz. Propósitos y estrategias conforman un discurso único en el teatro venezolano, además de dar forma a un proceso catártico en el autor porque el disimulo no es el de los grandes hombres –hubiese sido una crítica fácil al exponerlos al ridículo público- sino el disimulo patético de la gente común en su vida diaria y privada.

Es la lección de *Profundo*, obra en la que representa metafóricamente la tentación y costumbre del venezolano por la riqueza fácil, no producto del trabajo sino del azar y la suerte. Además es su primer intento explícito por despojarse de los residuos católicos que venían de su niñez y lo inquietaron durante años, por no decir que lo atormentaron. La familia Álamo enmascara su vida con la ilusión de enriquecerse. Buey, Magra y Manganzón crean en su imaginación un ser, el Padre Olegario, quien les indica dónde está enterrado un

---

<sup>5</sup> Esta obra se estrenó en 1967.

tesoro. La botija de nuestras abuelas. Ellos tres llevan adelante una vida de ritos con la que simulan un modo superior de existir para obtener el tesoro que, por arte de magia, los enriquecerá. La situación básica de enunciación, más allá de las incidencias de la obra, es la decisión de simular una vida falsa para disimular la real y alcanzar una quimera: la riqueza regalada.

Con tal propósito, realizan un ceremonial en el que cada quien desempeña un rol: Buey es san José y Manganzón el Niño Jesús. En la representación, el nacimiento del Niño Jesús debe coincidir con el descubrimiento del tesoro. Un gran exorcismo fallido gracias al cual disimulan lo que son hasta que la realidad los golpea con crudeza. La excavación que hacen para hacerse con el tesoro del Padre Olegario, conduce a una cloaca. Sin embargo, Los Álamo son gente sencilla, marginal e ignorante, lo suficiente para no comprender en toda su gravedad el fallo de querer disimular la precariedad de sus vidas. Por eso la obra cierra con uno de ellos pegado al suelo, tratando de oír algo del más allá que les permita mantener alguna esperanza de la riqueza milagrosa y regalada que los saque de sus precariedades.

Cabrujas estrenó esta obra en 1971, cuando los venezolanos aún vivíamos cierta tranquilidad y no habíamos perdido del todo la modestia. Aquella era una Venezuela solo orgullosa de su democracia de clase media. Pero pronto ocurriría el milagro de pasar a ser un país millonario que simuló ser de clase alta.

Cuando la ideología de La Gran Venezuela nos obnubiló a todos a partir de 1974, tanto así que disimulamos nuestras precariedades porque para todos todo “ta barato, dame dos”, se dieron las condiciones ideales para que el Estado del disimulo se entronizara, sin darnos cuenta por el festín que todos disfrutamos y en el que disimulamos nuestras medianías. Venezuela era una gran ópera construida con una retórica que se propagó por todo el mundo. Todos creímos estar en el ombligo del mundo, cuando no serlo. Ahí surgió en 1976 *Acto cultural organizado por la Sociedad Louis Pasteur para el fomento de las artes, las ciencias y las industrias de San Rafael de Ejido, con la presencia de la Honorable Junta Directiva y en ocasión de celebrarse el quincuagésimo aniversario de la mencionada institución.*

Por ser La Gran Venezuela, no podíamos estar sino al nivel del acontecimiento más grande de la humanidad desde la creación del mundo y la vida, pasión y muerte de Jesús, el acontecimiento del descubrimiento de un Nuevo Mundo por Cristóbal Colón. En consecuencia, esa épica había que representarla

en toda su grandeza, y es lo que se propone hacer Amadeo Mier y sus compañeros de la sociedad Louis Pasteur en un pueblo minúsculo llamado San Rafael de Ejido. Así, una noche y gracias al teatro, los habitantes de ese villorrio simulan la más grande proeza épica conocida hecha por seres humanos, representan la obra “Colón, Cristóbal, el genovés alucinado”, cuya autoría es de Amadeo Mier.

Si los venezolanos nos exhibíamos por el mundo como los parientes ricos de la familia latinoamericana plagada de dictadores y líderes del Tercer Mundo a punto de doblegar al primero, no es de extrañar que algunos creyeran ser el centro y objetivo de la proeza de Colón. Por eso, Amadeo Mier escribe su obra época en la que Colón prepara su aventura para descubrir directamente a San Rafael de Ejido y al propio Amadeo. Sin medianías, directo y sin escalas, Amadeo pretende mediante la simulación teatral que Cristóbal Colón eche anclas en su pueblo y ante él.

En *Acto cultural* José Ignacio Cabrujas creó la mejor metáfora de la ideología de La Gran Venezuela. Y si esa ideología mostró su oquedad más temprano que tarde, cuando Amadeo y sus amigos intentan representar su obra épica para auto descubrirse en cada escena se fractura la simulación del teatro para dar paso a la realidad que quieren disimular. Amadeo Mier y Cosme Paraima son, antes que cualquier otra cosa, incompetentes para sostener su simulación. Amadeo por ser estético y haber descubierto la gramática cuando increpa a su mujer en el preciso momento cuando le es infiel; Cosme por su incompetencia para abordar a Antonieta y por huir hacia adelante con una alemana y unos rones.

Cuando Amadeo Mier se disfraza de Cristóbal Colón y sus amigos de otros personajes de la España del siglo XV quieren simular una grandeza para disimular el anonimato de San Rafael de Ejido. Por eso tienen entre los espectadores e invitados ilustres: el gobernador y su señora, el obispo Pió Nono Mendoza, el maestro de la logia Voltaire Galvano Sánchez, el coronel Macedonio Reyes, el embajador de Holanda y las damas del velatorio. Ante tan selecto público, sin embargo, son incapaces de disimular sus precariedades, en primer lugar sus inconsistencias afectivas y la inmensa mediocridad que alimenta sus relaciones. La dimensión privada de sus vidas carece de consistencia para darle verosimilitud al relato épico escrito por Amadeo, en el que Cristóbal Colón llega a él directamente desde España.

Por tal desatino los espectadores se van. No hay quien esté dispuesto a soportar y aceptar una ideología que eleva a San Rafael de Ejido por sobre todos, por sobre los relatos históricos reales. El disimulo es un acto fallido, una mentira que se revela desde sí misma. Y Amadeo reflexiona: “¿Cómo hace un hombre en San Rafael de Ejido, cuando tiene una fantasía... y quiere descubrir a América o a cualquier otra soledad?” (Cabrujas, 1976, p. 13).

Es el drama de un dramaturgo frustrado –Amadeo– por la pequeñez de su mundo social y familiar y por su intento de disimular la realidad con la retórica de sus personajes, como cuando su Cristóbal Colón habla con la reina Isabel:

HERMINIA.- ¿Un nuevo mundo...? ¿Y qué hacemos con este?

AMADEO (A Antonieta).- ¡Un nuevo mundo, noble señora! ¿Será mucho pedir un nuevo mundo donde pueda correr el león de Castilla? Reina Isabel, maga de las exactitudes, fortuna de mis canas, me inclino ante tu irresistible majestad. Has degollado a los sarracenos, crecen en tu vientre sacrosanto cuatro palmos de embarazo y has elevado el cocido a una dimensión mítica. ¿No comprendes, entonces, la magnitud de este milagro? Eres tú, y únicamente tú, quien puede afrontar los riesgos de esta empresa. Te propongo, nada menos, que el descubrimiento de San Rafael de Ejido... allá... bien allá... donde la aurora palidece y hay un vasto silencio que parece de pluma. Ayúdame, madre universal. Ayúdame pezón de caldo y tradiciones. (Cabrujas, 1976, p. 88)

El disfraz permite vivir una realidad falsa, desinhibe para asumir roles artificiales con los que poder arriesgarnos a realizar lo que no podemos, no debemos o no nos arriesgamos en nuestra vida real. El disfraz es una vestimenta para momentos conspicuos, después de los cuales regresamos a la realidad o practicamos la penitencia. Cuando estamos disfrazados no nos damos cuenta del grotesco que somos porque actuamos de lo más natural. Así lo hacen los Álamo cuando representan el nacimiento de Jesús y esperan el botín que los hará ricos, aunque se tropiecen con una cloaca; también Amadeo y sus amigos cuando se preparan para representar la épica colombina. Y Amadeo en su éxtasis exclama: “¡A popa, sí! ¡A mí! ¡Proa a Colón! ¡Proa a San Rafael de Ejido y a la noble, gloriosa y abnegada Sociedad Louis Pasteur para el fomento de las bellas artes, las ciencias y las industrias!” (Cabrujas, 1976, p. 93).

Pero si en la vida sabemos que todo es falso y no nos angustiamos con el juego de roles al disfrazarnos, los personajes de Cabrujas están creados para llevar al límite el drama de la simulación que busca disimular la vida. La disimu-

lan con la religión, la cultura y la historia, tres tópicos centrales en la vida del dramaturgo Cabrujas y con los que construyó un universo imaginario único. En *Profundo y Acto cultural* las relaciones con la realidad son tragicómicas, la viven sin verla porque la disimulan, y cuando la asumen se hunden porque la imaginación es superada por la realidad. Al final, Amadeo grita: “¡Proponemos un minuto de silencio!” (Cabrujas, 1976, p. 101).

Mencioné la religión, la cultura y la historia. ¿Son suficientes? Falta la política, el momento del gran colapso ideológico del hombre que se considera un ser histórico. A ella dedicó *El día que me quieras*, donde su personaje simula ser revolucionario universal para disimular la precariedad local de Gato Negro, el reducido lugar a donde huye hacia adelante para escapar de la realidad.

Según propia confesión, Cabrujas se metió a comunista gracias al “macho telúrico” de Pedro Armendáriz y porque Pedro Infante decía “¡Malditos sean los ricos!” (Socorro, 1994 [Entrevista con José Ignacio Cabrujas], p. 61). Pío Miranda, su héroe comunista, hizo su profesión de fe por razones más contundentes:

¡Yo te podría decir que soy comunista por la cojonudez del Manifiesto, por el hígado de Marx y la cabeza de Federico Engels! ¡Pero soy comunista por la declaración de Aura Cecilia Sarabia, cocinera de la pensión Bolívar donde murió mamá! ¿Y sabes por qué se ahorcó mamá? ¡Porque redujeron el presupuesto del Ministerio de Sanidad y hubo un error en la lista de pensionados! Aura Cecilia me dijo... ¡Un error en la lista de pensionados y tres quincenas sin dinero! ¡Murió de vergüenza...! Y entonces, yo me pregunté: ¿dónde están los incendiarios de esta sagrada mierda? Y me dijeron: ¡Lee...! ¡Y aquí estoy, hablándote de mi clandestinidad! (Cabrujas, 1979, p. 173)

No hubo en Pío un proceso de toma de conciencia de clase. Su arrechera la disimuló con una militancia, simulando que su compromiso respondía a una ideología consistente. Mintió a conciencia con el tiempo en contra. Así elaboró un discurso para disimular su orfandad existencial y hacer creer a su novia, María Luisa, a quien no tocó en diez años de noviazgo, que todo estaba listo para irse a vivir al paraíso terrenal, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas en manos del camarada Stalin, quien tenía “una visión total del planeta”.

Ahora bien, si los otros personajes de Cabrujas simulan para disimular sin una mala conciencia, Pío Miranda sabe que su simulación es una mentira imperdonable. Pío Miranda actúa con mala fe a sabiendas de su inconsistencia.

Para disimular su fracaso le miente a todos los Ancízar sobre una carta a Romain Rolland que le abrirá las puertas del Kremlin a él y a María Luisa. En la Caracas de 1935 Pío profetiza el triunfo de la revolución en 1947, para lo cual construye su mito revolucionario con dos dóciles seguidores, su novia María Luisa y Plácido, su hermano. En la Caracas de 1935, aislada del mundo, Pío ignora que muy pronto la realidad le estallará en la cara con un mito de carne y huesos: Carlos Gardel, el primer mito real universal de los latinoamericanos.

José Ignacio Cabrujas saldó con *El día que me quieras* una deuda consigo y con su generación, pendiente desde cuando se convenció de que debía hablar de lo que le pasaba. De lo que le había pasado cuando fue católico creyente, hacía los ejercicios espirituales y erotizó una imagen de la Virgen; del vacío cultural cuando fue profesor de historia del teatro y decidió irse al bar de la esquina; de lo que le pasó cuando creyó en la revolución inmediata y su partido comunista habló de paz democrática. Escribió, en suma, sobre una vida disimulada en la que la simulación de roles no convence.

Carlos Gardel en la casa de los Ancízar después del concierto en el teatro Principal es una realidad diáfana e irrefutable. Gardel tiende una mesa y toma el té y es amigo de Romain Rolland, a quien conoció en una noche de lluvia en París bajo un alero. Gardel no es retórica, es poesía viva. Entonces Pío no puede simular más lo que no es ni disimular lo que es. Es la mentira de la sociedad venezolana, tal y como Cabrujas la diagnosticó:

Creo que la sociedad venezolana, y me refiero a la sociedad en el sentido de grupo humano que establece ciertos compromisos, ciertos objetivos comunes, está basada en una mentira general, en un vivir postizo. Lo que me gusta no es legal. Lo que me gusta no es moral. Lo que me gusta no es conveniente. Lo que me gusta es un error. Entonces, obligatoriamente tengo que mentir. No voy a renunciar a mis apetencias, a mi 'verdad'. Voy a disimularla. (García Mora y Hernández, 2012 [Entrevista con José Ignacio Cabrujas], pp. 356-357)

Por eso, derrotado, a Pío no le queda otra alternativa que dejar de disimular y reconocer los linderos de su existencia. En consecuencia, se va a Gato Negro, único lugar donde puede vivir:

PÍO.- Está bien señores... se acabó... vayan a vislumbrar a sus madres... ¡se acabó! Tengo diez años aquí... con el almuerzo al mediodía... Todo esto empieza... porque... digamos... veo un perro, así, con los huesos marcados... un costillar de perro... y me digo: coño... el perro con los huesos... como si la respuesta fuera mía... Excúsenme... no es verdad... no es mía... No es mi culpa... no me

cabe el país... No tengo por qué responder (*Desesperado*) Soy un príncipe... un Bayardo sangrante... Excúsenme... no sé... maldito sea... no sé... no fui yo... me lavo las manos... (*A María Luisa*) No hay nada en Ucrania. No sé dónde queda Ucrania. No hay Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. No hay Kamenev ni Zinoviev... no sé pronunciarlos. No hay Trotsky... ¡No hay Alliluyeva! ¡No hay Stalin! ¡No hay ventanal de la zarina, no Bujarín doliente! ¡No hay Lenin! ¡No hay nada...! (Cabrujas, 1979, p. 73)

Es la desarticulación total del ser humano ante la realidad. Es la desnudez existencial absoluta. Lo importante en Cabrujas no es el diagnóstico racional sobre la sociedad venezolana, tarea que corresponde a los científicos sociales. El dramaturgo representa cómo los comportamientos sociales son conductas específicas en la gente; se interesa por el drama personal de cada quien en su empeño por disimular lo que es para simular lo que no es. Como alguna vez se declaró un ser histórico, sus dramas trascienden la angustia existencial y el trauma psicológico individuales porque están condicionados por la historia. De ahí que política, historia, cultura y catolicismo se dan juntas en su teatro. Pío Miranda es el primer colofón de los personajes que le anteceden, pero agravado porque si los Álamo y los miembros de la Sociedad Louis Pasteur inventan ceremonias para simular y disimular, Pío miente y lo sabe; actúa de mala fe con la intención de ocultar su fracaso.

La coda de la catarsis es *El Americano Ilustrado*, en la que retomó y perfeccionó su *Venezuela barata* juvenil. Ahora el disimulo es en pareja. Los hermanos Arístides y Anselmo Lander son dos caras de una misma moneda, como si Cabrujas se hubiese propuesto agotar de una vez por todas la representación de los más íntimos secretos individuales de la sociedad y el Estado del disimulo. “Estás obligado a la mentira –afirma Cabrujas-. Tienes que convertirte en un experto en el uso de la palabra clave” (García Mora y Hernández, 2012 [Entrevista con José Ignacio Cabrujas], p. 379). No mentir como acto administrativo, sino mentir como conducta existencial. Arístides miente cuando acepta ser Ministro de Asuntos Exteriores de Guzmán Blanco y Anselmo mintió cuando vistió el hábito sacerdotal y ascendió al rango de obispo. Ninguno cree en su oficio ni en su investidura. Arístides no puede negarse a representar a su país en la negociación de la deuda externa. Anselmo tiene que reprimirse cada vez que ve a María Eugenia su cuñada. Pero no son fracasados al estilo de los otros personajes; ambos viven el éxito social público; sus fracasos son estrictamente privados.

¿Por qué un obispo? Cabrujas retoma su interés desacralizador del catolicismo, la otra cara ideológica que lo perturbó. Al final de *El día que me quieras*,

cuando Pío huye hacia adelante y se va a Gato Negro, deja una maleta en la que María Luisa encuentra la bandera de la hoz y el martillo. Pío no simulará más en su destino final, rodeado de perros huesudos. Anselmo hará algo simular. En una escena casi única en la historia del teatro universal, se despoja de sus vestiduras obispaes y lanza al piso con rabia el crucifijo que lleva colgado en el pecho. Un acto de apostasía violento y sacrílego. Pretende Anselmo contribuir con el pago de la deuda externa. Mientras se despoja de las piezas del traje obispaal, lo califica de “basura”, y concluye:

ANSELMO.- Ella son mi contribución, señor presidente, ¿por qué no?, al pago de estas dieciocho millones de libras esterlinas que al parecer adeudamos porque, mirándolo bien, valen algo, por ejemplo, esa vida e incluso cierto peso de plata como es el caso de este crucifijo que alguna vez bendijo nada menos que León X y que María Elvira de Lander, la madre del nuevo ministro, adquirió de un anticuario en el Trastévere con la correspondiente explicación (*Arroja a los pies de Mac Shelley el crucifijo de León X*). ¡La nación debe once libras menos, Excelencia! (Cabrujas, 1991, p. 56)

Pío Miranda y Aristides y Anselmo Lander son una misma persona, desdoblada por sus alienaciones ideológicas y sus fracasos personales. Si Carlos Gardel acabó con la simulación política del primero, el rocambolesco Antonio Guzmán Blanco y la negociación para el pago de la deuda externa son la gota de agua que anega a Aristides. Al final, cuando se prepara para irse a Alemania, su manera de huir hacia adelante, la acotación dice que Anselmo “viste de civil y luce espléndidos bigotes de veguero sudamericano” (p. 58).

La incorporación de Antonio Guzmán Blanco es un artificio casi mágico para darle a la intriga de la fábula un trasfondo histórico en el cual mostrar la fragilidad del poder y la absurda pretensión de una imposible Gran Venezuela. En el centro, el desasosiego de dos seres incapaces e incompetentes para enfrentar sus realidades.

Siempre habrá una manera de disimular la realidad. Con la oreja pegada al suelo como Manganzón en *Profundo* después de encontrarse con la cloaca; como Cosme Paraima en *Acto cultural* en el bar con el culo de la alemana y sus quince rones; como Pío Miranda con la carta a Romain Rolland para ir a cultivar remolachas en Ucrania; como Aristides Lander vestido de Ministro de Asuntos Exteriores y su Hermano Anselmo con bigotes rumbo a Alemania.

Siempre la realidad se impondrá con contundencia para poner de manifiesto la incompetencia y el fracaso. ¿La causa de todo? Puede estar en lo que dice Cabrujas:

¿Cómo un pobre se convertiría en rico en la Venezuela de 1905? Descubriendo un tesoro. No había otra manera. No había ‘negocios’, ni especulación en la bolsa, ni golpes de fortuna. Había la leyenda de que los españoles en los días de la independencia enterraron baúles, arcones, botijuelas repletas de morocotas. Mi padre, un primitivo habitante de lo que hoy en día llamamos, en Caracas, Catia o parroquia Sucre, solía hablar de un canario que a principios de siglo descubrió uno de esos tesoros. Cavó en la tierra, hizo un hoyo y encontró monedas de oro. Pues bien: a eso se parece el petróleo. Es cuestión de cavar hoyos y descubrir riqueza. (García Mora y Hernández, 2012 [Entrevista con José Ignacio Cabrujas], pp. 360-361)

## REFERENCIAS

- Araujo, E. (19 de julio de 1987). [Entrevista con José Ignacio Carujas]. *El Nacional*, p. C-1.
- Arráiz Luca, R. (agosto de 1986). El país según Cabrujas. *Imagen 100* (21), 3-5.
- Cabrujas, J. I. (1971a). *Profundo*. Caracas: Nuevo Tiempo.
- Cabrujas, J. I. (1971b). *Fiésole*. En Suárez Radillo C. (Comp.), *13 autores del nuevo teatro venezolano* (pp. 67-105). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Cabrujas, J. I. (1976). *Acto cultural*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Cabrujas, J. I. (1991). *El americano ilustrado*. En *El teatro de Cabrujas* (pp. 9-66). Caracas: Pomaire.
- Cabrujas, J. I. (2010). *Venezuela barata*. En *Obra dramática* (pp. 427-509). Tomo I. Caracas: Equinoccio.
- Cabrujas, J. I. (1979). *El día que me quisieras*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Chocrón, I. (1966). *Asia y el lejano oriente*. Caracas: Arte.
- García Mora, L. y Hernández, R. (2012) [Entrevista con José Ignacio Cabrujas]. En *José Ignacio habla y escribe* (pp. 345-386) Tomo I. Caracas: Equinoccio.
- Monleón, J. (1979) [Entrevista con José Ignacio Cabrujas]. A vuelta con la realidad. En *José Ignacio Cabrujas*. Madrid: Editorial VOX.

Romero García, M. (1994) [1890]. *Peonía*. Caracas: Alfadil.

Socorro, M. (1994). [Entrevista con José Ignacio Cabrujas]. *José Ignacio Carujas*. En *Catía tres voces* (pp. 49-92). Caracas: Fundarte.