



Universidad Central de Venezuela  
Facultad de Humanidades y Educación  
Escuela de Artes  
Departamento de Promoción Cultural

**Hacia la Identidad del Caraqueño de principios del siglo XX a  
través de una selección de sainetes venezolanos**

*Trabajo Especial de Grado para optar al título de Licenciada en Artes,  
Mención Promoción Cultural*

**Tutor**  
Prof. Orlando Rodríguez

**Autoras**  
Lugo, Jessica  
Solano, Marieva

Ciudad Universitaria, noviembre 2007

## ÍNDICE GENERAL

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>6</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.....</b>	<b>9</b>
<b>El Teatro en Caracas.....</b>	<b>9</b>
<i>Antecedentes.....</i>	<i>9</i>
<i>Siglo XX.....</i>	<i>24</i>
<b>Sobre el Movimiento Sainetero.....</b>	<b>30</b>
<b>Panorama de la Caracas de Antaño.....</b>	<b>32</b>
<i>Paisajes y transformaciones de la naciente ciudad.....</i>	<i>38</i>
<i>Panorama intelectual de la Caracas de Antaño.....</i>	<i>45</i>
<i>El ir y venir: Vida cotidiana y parroquial de la Caracas de Antaño.....</i>	<i>48</i>
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>CONSIDERACIONES SOBRE EL FENÓMENO DE LA IDENTIDAD.....</b>	<b>56</b>
<b>Diversidad de Conceptos. Diversidad Cultural.....</b>	<b>56</b>
<b>¿La identidad como aspecto unificador o diferenciador?.....</b>	<b>59</b>
<b>La continuidad: algo común entre cultura e identidad.....</b>	<b>62</b>
<b>La identidad en la cultura, la cultura en la identidad.....</b>	<b>65</b>
<b>¿Desde cuándo se estudia el fenómeno de la identidad en Venezuela?.....</b>	<b>69</b>
<i>Mestizaje, Clases Sociales y Migraciones en el siglo XIX.....</i>	<i>70</i>
<b>La identidad del caraqueño a la luz de algunos acontecimientos de la historia de Venezuela durante los años 20 .....</b>	<b>72</b>
<i>Las Migraciones en el siglo XX.....</i>	<i>76</i>

<i>El Comercio y adelantos tecnológicos</i> .....	79
<b>¿Qué aspectos de la identidad se abordarán para el estudio de cada sainete?</b> .....	80
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>SAINETES E IDENTIDAD</b> .....	84
<i>Que le Empréste</i> .....	84
<i>De Visita</i> .....	87
<i>Las Noticias</i> .....	91
<i>El Rompimiento</i> .....	98
<i>Yo también soy Candidato</i> .....	102
<i>Salto Atrás</i> .....	109
<b>Puntos de Encuentro: hacia una unificación dentro de la diversidad</b> .....	113
<b>Lo familiar, la doble moral y el resguardo de las apariencias</b> .....	113
<b>El rumor como mecanismo de especulación e información</b> .....	114
<b>El optimismo</b> .....	115
<b>La presencia del borracho</b> .....	116
<b>Mirada hacia un pasado que fue mejor y crítica al Modernismo</b> .....	118
<b>Alusiones políticas</b> .....	120
<b>Diferencias de temáticas: lo femenino y lo masculino</b> .....	120
<b>La evolución de las temáticas</b> .....	121
<b>CONCLUSIONES</b> .....	124
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	131
<b>AANEXOS</b> .....	138

## ÍNDICE DE ANEXOS

<b>SAINETES ESCRITOS EN VENEZUELA DESDE 1822 HASTA 1943</b> .....	139
<i>QUE LE EMPRESTE</i> .....	142
<i>DE VISITA</i> .....	144
<i>LAS NOTICIAS</i> .....	147
<i>EL ROMPIMIENTO</i> .....	150
<i>YO TAMBIÉN SOY CANDIDATO</i> .....	166
<i>SALTO ATRÁS</i> .....	185

## **Agradecimientos**

A mi mamá y a mi hermana por soportar mis malcriadeces y mal humor.

A mi padre.

A mi "amichi", Marieva, compañera y amiga, por su paciencia y por haberme motivado a la realización de este trabajo.

A mi "flaquín" por su oportuna llegada a mi vida. Desde su particular estilo contribuyó a culminar esta etapa de mi vida, para comenzar otra...

A Ricardo Verenzuela por su eterna disposición a colaborar en la consecución y conclusión de este trabajo.

A Milagros por haberme mostrado y enseñado a vivir la universidad en todos sus ámbitos.

A la Sra. Eva, María Luisa, Sr. Carlos, Carlos Jr. y María Alejandra por adoptarme por muchas noches en su casa.

Al profesor Alberto Navas, por su disposición de enseñar a través de su inagotable buen humor y de la confianza que ha depositado en mí.

A Mariela y Rosita por sus oportunas asesorías durante los momentos más críticos.

A los compañeros de la Facultad: Leida, Rosita, Gindy, Freddy, Edward y Carolina.

A los compañeros de pasillo y de clases de los que aprendí un poco de cada uno:  
Noris, Vanessa, Lieska, María Fernanda, Stefany y Javier.

A mi tutor, Prof. Orlando Rodríguez por su comprensión y disposición

A los que "ánimicamente" aportaron para la culminación de este proyecto: Betty, Laura, Erika, Doris, Rivolta, Yonatan, Leonela, Rosario y "El Mikiti".

A todos los compañeros con los que compartí una cancha.

Al Prof. Guillermo Durán.

Y para aquellos profesores que me enseñaron lo que NO se debe hacer en la academia.

*Jessica Lugo*

### **Agradecimientos**

A esa fuerza que algunos llamamos Dios, a mis padres y mis hermanos por su incondicional amor y apoyo, Prof. Orlando Rodríguez, Maestro Alberto Ravara, Prof. José Gabriel Núñez, Ricardo Verenzuela, Prof. Gloria Monasterios, Prof. Alberto Navas, Lic. Guillermo Durán, Alexis Angulo, Milagros Borges, Alicia Leal, Carmen Lugo, Diego Andrés Alvarado, Yonathan Rosales, Centro de Documentación e Información Teatral Humberto Orsini, Ministerio del Poder Popular para el Turismo, mis compañeros de teatro y de la universidad, con quienes descubrí una buena parte de mi mundo, y todas aquellas personas que nos ayudaron en esta etapa de mi vida.

Un agradecimiento muy especial a aquellos profesores que nos enseñaron, "o no", la ética de la enseñanza.

*Marieva Solano Vergara.*

## **INTRODUCCIÓN**

Tal como lo indica el título, el tiempo de estudio comprende la primera mitad del siglo XX. Es por ello, que para el inicio de este trabajo se hace una contextualización de la época. Se alude a períodos presidenciales, a manera de simplificar la delimitación de los hechos. Sin embargo, en el Capítulo I se señala, en principio, los aspectos políticos y sociales más relevantes para así denotar importantes características, haciendo énfasis en lo cultural; entendiendo a esta, en un sentido amplio, no sólo como las bellas artes, sino como la circulación de la información y la evolución del pensamiento. Luego, dentro de este contexto, enmarcar la actividad teatral de la ciudad. Dentro de ésta se expone con más acentuación lo referente al movimiento sainetero. Posteriormente se hace una panorámica de la Caracas de Antaño, con énfasis en las principales características del quehacer de la vida ciudadana diaria. Todos los aspectos antes mencionados se tratan con mayor profundidad el período comprendido entre 1908 y 1935, ya que es en este período que se da con mayor auge el movimiento sainetero.

En cuanto al Capítulo II se trabaja lo referente a la identidad como definición/concepto partiendo de diversas concepciones. A su vez se emplea algunos otros conceptos como tradición, historia local, costumbrismo, subculturas, etc., que

sirven de apoyo para enfocar esta temática hacia el estudio de la selección de sainetes un capítulo más adelante. Por otro lado, se expone una serie de ejemplos sobre los procesos de conformación de identidades en Venezuela y en específico de la ciudad de Caracas. Por último, se presenta un esquema o guía a utilizar para el análisis de las obras. Debido a la singularidad de los sainetes, el abordaje de la Identidad estará basada en un aspecto más hacia lo social, para ello se acudirá a investigaciones recientes hechas por autores latinoamericanos como Néstor García Canclini, Maritza Montero, Manuel Caballero, Iraida Vargas, Emilio Mosonyi, entre otros. Sus diversas posturas, permitirán un acercamiento hacia la identidad del caraqueño de principios de siglo XX sujeto a los sainetes estudiados.

Una vez descrito el proceso histórico en el cual se generó el sainete y del abordaje de la identidad, en el Capítulo III se procederá a hacer el análisis detallado de cada una de las seis obras seleccionadas, intencionalmente escogidas debido a que se extienden a través del período de estudio y porque abarcan una diversidad de temática que enriquecen el estudio del caraqueño en sí. En este Capítulo se establecerán las semejanzas y diferencias a través de algunos aspectos como la temática, los personajes, la relación entre clases sociales, etc. Haciendo énfasis en los valores, la imagen, las motivaciones del caraqueño que esta selección ofrece.

Finalmente se procederá a aplicar algunas nociones teóricas del término de Identidad, estudiadas en el capítulo II y delimitadas para efectos de este estudio, al



análisis obtenido en el presente capítulo. El orden en que se han colocado las obras obedece a la finalidad de observar, según arrojan los análisis, la evolución dentro de las temáticas.

## CAPÍTULO I

### En la primera mitad del siglo XX

*El Teatro tiene el privilegio, en ocasiones, de identificar a una época en la medida en que encarna o representa su visión de sí más elaborada. Es una distinción paradójica porque es frecuente su exclusión de la gran cultura, entendida como la máxima representación de las concepciones estéticas de una época o de una nación. L. Azparren Jiménez en Estudio sobre Teatro Venezolano*

#### **El Teatro en Caracas**

##### **Antecedentes**

Durante la época de la colonia, el teatro estuvo vinculado a las fiestas, tanto religiosas como el Corpus Christie, así como a fiestas civiles como coronaciones o aniversarios reales. También hubo algunas manifestaciones vinculadas al teatro, como danzas "a cargo de indias, mulatas y negras, una de las formas germinales del sincretismo que caracteriza varias manifestaciones culturales venezolanas" (Iturrieta y varios, 1996: 174). El teatro fue utilizado como un arma de transculturización por la potencia colonizadora. Así valores, costumbres y creencias fueron llevadas a un público para ser educado, a través de un teatro controlado por las autoridades. Recordemos que durante esa época colonial, se hace referencia a la influencia de las ideas católicas sobre nuestro territorio. Ideas que tuvieron incidencia oficial desde 1687, cuando se adaptaron las leyes de la iglesia católica a través de las llamadas "constituciones sinodales" (Ibid: 13). Estos preceptos, que obligaban a cumplir con

los patrones católicos españoles, sin lugar a dudas, constituyen un principio importante para la descripción de la sociedad caraqueña: la influencia católica, como un eje fundamental en la concepción del pensamiento social: “una sociedad desigual hasta el fin de los siglos” (Ibidem). Premisa que estuvo inmersa en nuestros procesos sociales y que fue heredada dentro de la estructura de clases de la Caracas de principios del siglo XX. Esta idea es afirmada por Rojas Uzcátegui en *Historia y crítica del Teatro venezolano del siglo XIX* (Mérida, UCLA 1986) que señala: “en un principio de siglo florecía un teatro unido a los propósitos de evangelización, de una manera sencilla y de temática básica religiosa, ligada a la existencia terrenal de Jesucristo en sus dos facetas: nacimiento y adoración de los pastores, y muerte en el calvario. Este teatro se proyectó y tuvo manifestación hasta mediados del Siglo XIX” (González, 1999: 31). Eran usuales también, por otro lado, las pandorgas, mojjigangas, mascaradas y comparsas. En la primera mitad del siglo XIX tuvo la influencia extranjera y de algunos célebres escritores: Andrés Bello, Domingo Navas Spinola, Jerónimo Pompa, Rafael Agostini, Manuel A. Marín, Haraclio Martín de la Guardia y el más resaltante, por cuanto fue el primero en escribir teatro político, Eloy Escobar.

El Teatro en nuestra ciudad capital tiene data desde el siglo XVI. Exactamente desde la fecha del 08 de Mayo de 1595, según los archivos del viejo ayuntamiento de Caracas. Esta licencia daba autorización para la representación de una comedia ofrecida en el día de Santiago. Sin embargo, hay datos que apuntan la existencia de “Teatricos Ambulantes” en palabras de Humberto Orsini, muchos de ellos

improvisados en los patios de algunas casas de personas pertenecientes al estamento alto de la sociedad caraqueña. Este mismo patrón lo veremos conservarse a lo largo de los años. Para aquella época se estilaba, la presentación de autos sacramentales provenientes de España. Sin embargo, Orsini no descarta la posibilidad de que los hubiera de autoría regional.

La historia del teatro en Caracas antes de la llegada del siglo XX está llena de intentos, altos y bajos. Hasta 1784, cuando se inaugura el teatro El Conde, la actividad teatral era, en palabras de Azparren Jiménez en *Historia Mínima de Venezuela (Ensayos)*, de "una fiesta popular representada en los espacios abiertos y públicos de las ciudades" (Iturrieta y varios, 1996: 173). Estas formas populares siguieron las corrientes renacentistas y barrocas provenientes de Europa. El teatro El Conde, fue mandado a construir por el gobernador Manuel Torres de Navarra entre las esquinas de El Conde y Carmelitas. Su actividad teatral fue controlada en sus inicios, por lo que su funcionamiento no fue óptimo, ya que entre los muchos arrendatarios que no cumplieron cabalmente con los pagos acordados y la baja afluencia de público a las comedias representadas, el teatro no se mantuvo por mucho tiempo a flote. Al parecer, el público prefería lo que Salas llama "las payasadas y funciones de volantines que a los dramas..." (Salas, 1967: 15). Lo antes descrito ayuda a señalar dos características: 1) Desde los inicios de la actividad teatral en nuestro país existió una preferencia por la comedia, aunque no como un género formalmente cultivado. Se intuye en esta característica lo que más adelante

se desarrollaría con gran auge. 2) La poca afluencia de público a salas debido a los intereses desiguales entre drama y comedia.

El amanecer del siglo XIX, el teatro era el principal divertimento, el más novedoso entretenimiento para la sociedad, según Azparren "fiel al ideario del teatro burgués europeo" (Iturrieta y varios, 1996: 175). La visita de las compañías de teatro extranjeras se intensificó con el fin de la Guerra Federal en 1842, de allí en adelante se dio con prosperidad la dramaturgia criolla. El neoclasicismo y el romanticismo fueron las corrientes de moda; el drama, el género cultivado; la familia, la temática principal. "El teatro fue el púlpito laico de la modesta sociedad burguesa venezolana y a partir de Guzmán Blanco se consolidó con la influencia creciente del naturalismo y del positivismo" (Ibid: 176).

Es importante destacar, que al igual que pasó con el resto de los aspectos de la vida en el país, el teatro también siguió el ritmo del devenir político. En variadas ocasiones se vio que el telón descendió o por el contrario, subió con más ímpetu. En 1804 Andrés Bello estrena la que hoy en día es considerada el primer título de su creación: *Venezuela Consolada*. Esta obra es señalada, por algunos autores, como un caso ícono dentro de la historia de nuestra dramaturgia: la primera obra venezolana es una oda a España, lo cual es comprensible bajo el contexto político. En Diciembre de 1808 tiene lugar otro estreno de Andrés Bello: *España Restaurada*. Las funciones continuaron, en su mayoría, de espíritu patriótico y en respaldo hacia España. Esta

tendencia continuó hasta que se selló definitivamente la independencia de Venezuela. En 1808 el comediante José Gabriel García restauró por su propia cuenta el coliseo "dotándolo de lo necesario para poder ofrecer espectáculos a tono con el adelanto cultural de la ciudad" (Salas, 1967: 16). Este teatro fue reinaugurado en Mayo de ese mismo año con una ópera francesa. Antes de que finalizara la temporada se cierra de nuevo "Dado a los graves acontecimientos políticos en España y la frustrada revolución en Caracas" (Ibidem).

Luego, en 1812, el terremoto destruyó el Teatro El Conde. Nunca más volvería a erigirse un teatro en ese espacio. De tal forma que, como una ironía de la historia, cuando el Teatro El Conde podría haber iniciado otra modalidad de teatro con miras a lo venezolano, la naturaleza pone fin a un espacio tan propicio.

Luego de la definitiva separación de la Gran Colombia (1830), en Venezuela se gesta una serie de conflictos de orden ideológico, fue una época propicia para la reflexión y la reconstrucción de la nueva república. Casi una década antes de este importante suceso político, se verifica el primer estreno de un primer sainete venezolano en Caracas: *El café en Venezuela (1822)* de Isaac Álvarez. Éste se estrena en un teatro erigido en el modesto solar de la casa de un aficionado llamado Ambrosio Cardozo; el nombre del mismo era Teatro Cardozo y Ponte y estaba ubicado entre las esquinas de El Chorro y Sanabrias. El sainete, según C. Salas, no fue exitoso. Paralelamente se continuaron presentando en estas modestas plateas

algunos grupos dramáticos caraqueños; al mismo tiempo, en el Teatro El Coliseo, que también funcionó en Caracas desde 1834, en las esquinas de Chorro a Coliseo. En 1836 este último pasó a ser propiedad del Coronel Ponce, quien estableció en conjunto con Tomás Sanabria, jefe político, "un reglamento y reestableciendo la original figura de la Junta Censora" para el control de toda agrupación, empresarios y artistas. A partir de allí se presentaron las Óperas *El Barbero de Sevilla* y *La Urraca Ladrona* de Rossini. En 1837 un actor y bailarín español escribe *Excelentísimo Señor*, obra que, según Salas, crítica agudamente al General Carlos Soublette, primer mandatario para la fecha. Un año después, 1838, José Antonio Páez asume la presidencia y siente interés por construir un gran teatro que estuviera al nivel de los teatros importantes de otras capitales. Pero, por razones de recursos, esta idea no se concretó hasta el Gobierno de Antonio Guzmán Blanco, quién inició la construcción de lo que sería llamado con su nombre. Una vez más la crónica aporta importantes datos para apuntar algunas características; en este caso es importante destacar a la junta censora como ejemplo de los mecanismos de control que se implementaron para catalizar la actividad teatral. Sin embargo, esta junta en muchos casos no tuvo alcance sobre las presentaciones populares como sainetes, realizadas al margen de la ley. Por otro lado, he aquí en esta etapa uno de los antecedentes de la creación sainetera, allí en esos modestos teatros improvisados en los solares de casa caraqueñas.

En el Teatro El Coliseo se presentaron numerosas compañías de drama o líricas asentadas en Caracas. Dentro de los que figuran algunos títulos: *El viejo y la Habana*,

de la compañía mixta de Mateo Founier, *Los Hijos de Eduardo* del francés Casimir de Lavigné, *El Pilluelo de París*, *Todo es farsa en este mundo*, de Bretón de los Herreros y el sainete (de origen Español) *La fe de bautismo* en 1839. Por las tablas del Teatro El Coliseo desfilan desde 1840 muchas agrupaciones extranjeras como la Compañía de Ópera Italiana, que llega a Caracas con un variado repertorio y grupos nacionales, como La compañía Dramática Caraqueña, dirigida por Juliá García, con un repertorio a base de autores extranjeros. Esta compañía llegó en días en que las condiciones del teatro eran deplorables, sin embargo, este grupo no dejó de entretener a los pocos fieles asistentes. Afortunadamente entra a escena del teatro caraqueño el poeta venezolano Martín de la Guardia, quien ganando por el entusiasmo de los actores escribe *Cosme II de Medicis*, que fue estrenada en Diciembre de 1848, con un éxito rotundo y que sirvió de motivación para que otros literatos empezaran a escribir teatro. Sin embargo, para 1852 el Teatro El Coliseo habría sido totalmente desmantelado y abandonado.

En 1850 se retoman las discusiones sobre la construcción de un teatro para la capital motivado al descontento de los interesados, quienes alegaban que era insólito que una ciudad superior a los 50.000 habitantes no tuviese un teatro de altura. La indignación no se contenía ni las protestas se hacían esperar cuando esta gente de teatro comparaba con el ejemplo valenciano ya que allí se pudo construir "un templo, un teatro y un mercado público". Pero nuevamente este proyecto fue pospuesto.



Por el esfuerzo y ánimo de adinerados caraqueños y aficionados, el 22 de octubre 1852 se inauguró el Teatro de Caracas, ubicado entre las esquinas de Veroes y Las Ibarra. El estreno fue *Hernani* y luego también fueron presentadas varias óperas. Pocos años más tarde, entre 1855 y 1857 los teatros Apolo y Coliseo también sucumbieron a la sombra de la variedad y atracciones del Teatro de Caracas; por tal razón los grupos que allá se presentaban mudaron sus funciones a este gran teatro. También en 1855 se inaugura el salón de espectáculos Melpómene, en lo que hoy es el bloque 3 de El Silencio, con un drama *Las Tres Cerraduras*; en opinión de C. Salas, fue desastroso. En todo caso, la inauguración de este teatro, superó las necesidades culturales del quehacer caraqueño, sobre todo de la clase burguesa aficionada del momento y es a partir de allí cuando se puede demarcar con precisión la diferencia entre la sociedad colonial y la sociedad de la república, lo que en el ámbito político vendría a representar la guerra de la emancipación.

En este sentido, las representaciones escénicas de la Colonia eran al aire libre, muchas veces improvisado en patios y solares de casas donde los espectadores contemplaban las actuaciones bajo las noches caraqueñas; mientras que en la época republicana las representaciones se daban a puerta cerrada. En la Colonia, los sexos estaban separados y no podían tener "continuidad y contigüidad" (Orsini, 1994: 150); en la República, todos, aún con diferencias étnicas, sociales o de género, estaban unidos en un compenetrado espectáculo. En la Colonia, se usaba cartulina para anunciar las funciones; en la República, con la llegada de la imprenta, se sofisticaron

los anuncios con estilizadas letras de diferentes diseños. En la Colonia, se censuraba cualquier obra que no pasara por la autoridad civil y eclesiástica; en la República, la libertad de presentar cualquier tipo de contenido, incluso de aludir a personalidades públicas de la época. Ante esto, el teatro caraqueño en la etapa de la República no solo fue considerado como un “templo de arte, sino también asamblea popular, tribuna de elocuencia. Capitolio y Roca Tarpeya” (Ibid: 151)

Para el año de 1859 las marcadas diferencias entre los conservadores y liberales se materializan en la Guerra Federal (1859-1863). Los primeros, luchaban por abolir el sistema colonial, mientras que los segundos pretendían que se siguiese manteniendo ese orden y por ende preservar la hegemonía elitescas que había dominado durante tres siglos. Los conservadores –muchos de ellos pertenecientes a la élite colonial- no estaban dispuestos a perder las comodidades y el poder que disfrutaban y ejercían, aun cuando la República ya era una nación independiente. Durante estos enfrentamientos, se siguieron presentando obras y óperas. Sin embargo, el público era poco asistente ante el riesgo reinante. Algunos empresarios de teatro como Pedro Ezequiel Rojas tuvieron que declararse en quiebra. Tras firmarse el 25 de Mayo de 1863 el tratado de Coche y luego de los grandes festejos, se reanuda la actividad teatral exitosa con la compañía de Opera en el Teatro Caracas y la Compañía Caraqueña en el Teatro La Unión, de la esquina de Maderero, con *Esto no más faltaba* del venezolano Rafael Domínguez y la compañía de Robreño en el Coliseo de Veroes con el drama *El Tanto Por ciento*. El país había quedado devastado en el orden económico y político y las actividades de algunas instituciones

artísticas como la Academia de Bellas Artes no interrumpieron sus actividades, aun cuando sí se vieron obligadas a disminuirlas considerablemente.

Las últimas décadas del siglo XIX fueron de buena actividad teatral, que abarcó, en su gran mayoría, los géneros zarzuela, ópera y presentaciones de grupos lírico-dramáticos. Así para 1866 tuvieron auge obras de autores venezolanos como el zuliano Manuel María Fernández, autor de *Zapatero a sus zapatos*.

Los encuentros teatrales muchas veces fueron también lugar para el desencuentro como lo describe Salas:

*Otros autores costumbristas nos cuentan que en más de una ocasión, y por divergencias entre los espectadores se formaban pleitos a garrote, en donde siempre había más de una veintena de lisiados que eran llevados hospital; otros hablan de los estrambóticos dramas que eran representados por los artistas nacionales, que más que lágrimas, provocaban risas entre los espectadores y mil otros episodio que ocuparían muchas páginas. (Salas, 1967: 35).*

El auge fue tal que el Teatro La Unión fue sometido a remodelación con el objeto de alcanzar las magnitudes del Teatro Caracas. El primero pasó a llamarse Teatro de la Zarzuela; en su inauguración las compañías Blen y Zafrané juntaron esfuerzos y elencos el 18 de Agosto de 1866 con *Las Hijas de Eva* (zarzuela) de Larra y Gaztambide.

Paralelamente, en el orden político, Guzmán Blanco se abría paso para materializar sus pretensiones presidenciales, pero con el triunfo de la Revolución

Azul, José Tadeo Monagas es impuesto como Presidente y Juan Crisóstomo Falcón es expulsado del país, por lo que Blanco se retira momentáneamente de la palestra. Durante dos años, reinó un malestar político-social que inestabilizó el gobierno de Monagas. Finalmente, en 1870, este intento de hegemonía fue derrotado por la Revolución Liberal Restauradora, liderizada por Guzmán Blanco; con ello, de nuevo comenzaba el viaje de compañías europeas hacia el Teatro Caracas con zarzuelas y óperas. En 1873 se estrenó *El Trovador* con la Compañía La Paz, en cuyo estreno, se utilizó por primera vez la técnica de iluminación blanca a base de gasolina. Esta misma compañía también estrenó meses después *Virginia* del compositor venezolano José Ángel Montero, "a quien el presidente Antonio Guzmán Blanco ayudó en todo lo necesario, pagando los gastos para estrenar la obra" (Salas, 1967: 38). Aparte de los grandes teatros como el Caracas o el Teatro de la Zarzuela, también existían teatros pequeños y modestas salas como el Minerva (entre esquinas Cristo y Rosario), y cuyo líder era Rafael María Hernández; el de La Paz (entre las esquinas Misericordia y Pinto); el Teatro de las Ágredas (cercanías de la esquina El Tejar); el de campo de Abril y otros en parroquias populares como San Juan, San José y La Pastora.

A lo largo de sus tres períodos de gobierno, Guzmán Blanco decretó medidas importantes con respecto a la banca, la hacienda pública y a la infraestructura (carreteras, redes ferroviarias, puentes, acueductos, edificaciones como el Capitolio y el Palacio Federal, Basílica de Santa Ana y Santa Teresa, Templo Masónico de Caracas, etc). Se introduce el teléfono en el territorio nacional, siendo la primera línea la de Caracas- La Guaira. Asimismo, quien fuera nombrado por el congreso

(1873) Ilustre Americano Regenerador de Venezuela, avanzó en importantes acontecimientos en lo social y cultural: Decreto de la Educación primaria gratuita y obligatoria (1870); Clausura de seminarios y conventos (1874); Ley del Registro Civil y del Matrimonio Civil (1873); Decreto del Himno Nacional (1881); Instalación de la Real Academia Venezolana de la Lengua.

Según reseñan algunos historiadores, durante su mandato dio importante lugar a las bellas artes, la publicación de libros y a la educación popular. Su apoyo a las bellas artes la reafirma así la creación en 1887 del Conservatorio o Instituto de Bellas Artes, más inclinado hacia la plástica y la música. Sustento que a finales de siglo (1898) empieza a decaer el apoyo oficial que el gobierno había estado, de una manea u otra, prestando a las instituciones de enseñanza para las artes, pues para ese entonces el país nuevamente se había desestabilizado políticamente con la salida de Guzmán Blanco.

A partir de 1873 la compañía de Secundino Anexxy, proveniente de España, una de las mejores compañías de teatro estrenó en el Teatro Caracas: *La Primera piedra*, *Pobrecitas mujeres*, *Locura de Amor* de Tamayo y Baus, *Sulliván* de Melville, *Hernán Cortez* de García Poucel, *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, *El cura de la aldea*, *Fábricar sobre arena* (del venezolano Heraclio Martín de la Guardia) y el sainete en un acto de Nicanor Bolet Peraza *A falta de Pan buenas son tortas*. Este mismo año tienen lugar en Caracas, las presentaciones de otras compañías también de origen europeo: La Majo y la Ciprani, ambas de ópera.

Según Azparren, ya para el último tercio del siglo XIX aparecen en escena autores como Nicanor Bolet Peraza, Vicente Fortoul, José Antonio Arévalo Beluche, quienes se dedicaron a las costumbres venezolanas, sin guardar ninguna relación con el Teatro de temática histórica, anteriormente mencionado. También es de destacar la participación de las mujeres en la dramaturgia: Margarita Agostini (*Juguete cómico*), Lina López de Aramburu (*Zulia, María o el Despotismo*), Julia Añez (*El premio y el castigo*).

La compañía Anexxy causó tal furor en Caracas que en 1875 dos figuras: Máximo Gómez y Antonino Grifell, habían agrupado muchos de los jóvenes que llevados por la emoción habrían ya iniciado labor teatral en diversas parroquias de Caracas, dando así cabida a la extensión de la afición y la actividad teatral que más tarde devendría en un importante movimiento cultural parroquial. Grifell con la idea de fundar una escuela para preparar artistas venezolanos de nivel, reunió un conjunto de intelectuales en una comisión, cuyo objetivo era interceder ante el Ministerio de Fomento para la aprobación del proyecto. Una vez dado la buena nueva, Grifell trajo otros artistas de España, y el 11 de Agosto 1875 estrenan *Bienaventurados los que lloran* y *Cada cual según sus obras* (del venezolano Félix Soublette) en octubre, al igual que *Doña Irene o La Política del hogar* y *Guelfos y Gibelinos* (de H. Martín de la Guardia) en el mes de diciembre. Salas comenta que los medios impresos reseñaron que la compañía de Grifell no tuvo mucho éxito y menos con las obras de autores locales. El público asistía poco y según el autor, esto

motivado al “poco entusiasmo a las obras venezolanas, que ensayaban poco” (Salas, 1967: 42). He aquí lo que Salas llamaría “fracaso en el primer intento formal de llevar a escena obras de autores nacionales” (Ibid: 43). Antonio Griffel, luego de una temporada en Europa, regresaría años más tarde con la Compañía de Opera Italiana. Ellos presentaron: *Hernani* (obra) y óperas como *Rey Blas*, *Un baile de máscaras*, *La favorita* y *Lucía de Lammermoor*.

Las relaciones entre el General Antonio Guzmán Blanco y la compañía de Anexxy fueron excelentes, tanto que la compañía cierra la temporada con un homenaje al mandatario. Durante los años venideros siguieron en el escenario estas compañías; la Anexxy trajo renovado elenco encabezado por Prudencia Grifell, una joven prodigiosa. En total, durante el período presidencial de Antonio Guzmán Blanco se estrenaron más de 120 obras, entre la cuales se encontraron ejemplares de teatro de temas históricos, en autores como Felipe Tejera y Adolfo Briceño Picón.

El 1º de enero de 1881 se inauguró el Teatro Guzmán Blanco, pero a partir de 1889 se comenzó a llamar “Teatro Municipal”, siendo uno de los mejores de la República y uno de los primeros de América del Sur. Para este momento, ya la ciudad contaba con 56.000 habitantes. El teatro más lujoso era lugar de presentación para la actividad teatral y musical que, en su mayoría, constaba de obras extranjeras. Este movimiento era impulsado por los mismos empresarios que manejaron los contactos y contrataciones de los grupos; de allí que no queda muy claramente establecido el

apoyo que el estado venezolano prestaba a estas actividades, aunque se intuye que fue un gran aliado de este tipo de representaciones.

Antonio Guzmán Blanco asume la presidencia de la República en 1870, extendiéndose su mandato, aunque de manera eventualmente interrumpida, hasta el año 1887. Debido al descontento de los caraqueños por la gestión de Guzmán Blanco en 1889 “el pueblo saquea sus propiedades y derriba sus estatuas, el teatro cambió de nombre nuevamente por lo que conocemos: Teatro Municipal” (Orsini, 1994: 215). El país sufrió una vez más una sacudida social. Esta vez, estas coyunturas políticas no aplacaron la actividad teatral. Es así como se estrenaron también por aquellos días las obras nacionales: *Jugar con dos barajas* (Francisco de Sales Pérez), *Lionfort* (drama social de Eduardo Blanco), *Un Criminal Inocente* (Alfredo Rey), *Un Drama Literario* (Elías Calixto Pompa), *Salirse de la estera* (Hnos Esteller), *Luchas de progreso* (Martín de la Guardia).

En lo sucesivo continuaron las presentaciones de compañías extranjeras como la Compañía de Opera italiana y otras locales como la Compañía de zarzuela del maestro Serrano, a la par de que empezaban a destacarse algunas figuras provenientes del movimiento teatral parroquial y aficionado generado algunos años antes: Lucio Delgado, Guillermo Bolívar, Paulo Emilio Romero, Ignacia Villasana (Emma Soler), Teófilo Leal, entre otras. Estos Jóvenes de la escena habían comenzado su carrera actuando en teatros pequeños en casas particulares. En principio, estos jóvenes montaban un repertorio de autores venezolanos.



Tras algunos tropiezos, como el surgimiento y muerte de Francisco Linares Alcántara (1877-1878), el Teatro Municipal fue finalmente construido en el lugar escogido por G. Blanco. Se inauguró en 1º de Enero de 1881 con una temporada de la ópera *El Trovador* de G. Verdi, encargada al empresario Corvaia. Los boletos fueron vendidos entre dos y sesenta bolívares. Este montaje estuvo seguido por *La Traviata*, *Fausto*, *Un baile de máscaras*, *La favorita*, *Ione* y *La Africana*. Por aquellos días se inauguraba también en la ciudad de Caracas el Teatro-Circo-hipódromo, entre las esquinas de Maderero y Puente Nuevo, el cual dio lugar a obras nacionales: *En el fondo del Abismo* y *Un drama de Echegaray* (de Casto Ramón López, de la Guaira), *La Honra de la Mujer* (de Aníbal Dominici), y *Violante* (drama de Elías Calixto Pompa). En el 1885 también tuvieron cabida obras nacionales como *los dos diamantes* de Juan Manuel Manrique, y *La Sartén y un artículo del Código* de Juan José Breca, *La Cruz de la honra* de Francisco Calcaño y *La Ley suprema* de Aniceto Valdivia, con la compañía de Natalia Vega. También se funda "Follies Dramatiques" al sur de lo que hoy conocemos como Puente Hierro, por Nicanor Delgado, con la finalidad de dar allí espacio a jóvenes talentos. Existían también para esas fechas, otros teatros de ese estilo: El de Variedades, Las Mercedes, El de Aficionados, Tacotines, Bolívar, Quebrada Honda, Marcos Guzmán, el de Las Payares.

## **Siglo XX**

El inicio de la gestión de Castro estuvo orientado, en principio, a hacer referencia a lo nacional y realzarlo propiciando algunas nacionalizaciones de grandes y pequeñas empresas extranjeras que funcionaban en el país. ¿El propósito? ... "la

defensa material de Venezuela, la dignificación de las leyes y de las autoridades” (P. Iturrieta, 1998: 24). Uno de los episodios mas notables relacionados a esta política de Castro, fueron los eventos suscitados en 1902 motivado a la pérdida de los privilegios de estas empresas y la deuda que Venezuela tenía con ellos, los países afectados decidieron bloquear nuestras costas.

Mientras, las actividades teatrales durante los primeros años del siglo XX, fueron una continuidad de lo que ocurría en el siglo anterior. Según Orsini, en la dramaturgia de estas primeras décadas se sigue encontrando la influencia del neoclasicismo, romanticismo, costumbrismo y naturalismo, presentes ya en la novela y en la poesía. En el teatro fue más común encontrar géneros como la tragicomedia, el drama, la zarzuela y, por supuesto, el sainete que se imponía en nuestros escenarios.

Para Marghella en el período de Castro (1900-1908), la dramaturgia venezolana “se manifestó en diferentes géneros y contenidos, destacando dos estilos predominantes: costumbrismo en tres géneros: a propósito cómico, sainete y comedia; romanticismo en melodramas, oscilantes en los tópicos de la vida familiar o en el desarrollo histórico” (Marghella, 1998: 26). El gobierno, en la persona de Cipriano Castro, tuvo varios intentos de erigir un teatro “en virtud de que hacía falta para que autores y actores venezolanos encontrasen el medio adecuado para exhibir sus habilidades y expresar el fruto de su inteligencia” (Orsini, 1994: 243). Así es pues que, según las crónicas, Castro realizó repetidas ofertas a los dueños del “Teatro

Caracas” para adquirir este espacio, pero debido a su rotunda negativa de venderlo, se decidió, entonces, emprender la construcción del Teatro Nacional; éste se inauguró el 11 de junio de 1905. Actualmente, se encuentra en la misma dirección y en fase de restauración. Caso distinto, el Teatro Caracas que fue devorado por un voraz incendio en 1919.

Con la llegada del Gomecismo en 1908 y del cinematógrafo vino en detrimento una casi consolidada tradición de óperas y teatro en las ciudades más importantes de nuestro territorio. En 1886, se reinaugura el Teatro Caracas que también estrenaba nuevos dueños. Fue en Marzo de ese mismo año con *Jugar en fuego*, una zarzuela de Ventura de la Vega, realizada por la compañía Alcázar-Palou de España.

Para 1917 existían en Caracas un total de 14 teatros, en cuyas plazas se presentaban obras de destacados autores europeos como William Shakespeare, Henrik Ibsen, Luigi Pirandello y latinoamericanos como Florencio Sánchez. Se dio entonces en nuestro territorio una llamada “Renovación teatral” encabezada por Rómulo Gallegos, Julio Planchart y otros.

La difusión de las obras escritas, la podemos observar a través un ejemplo con referencia a los medios impresos de la época: al mismo tiempo que diarios como *El Cojo ilustrado* publicaban en sus páginas autores extranjeros, *Fantoques* (1923) promociona las creaciones criollas como la comedia dramática y el sainete. Esta

publicación sería la trinchera de saineteros importantes como Leoncio Ayala Michelena, Francisco Pimentel y Antonio Saavedra.

Debido a que la mayoría de los escritores de las obras de teatro eran intelectuales más dedicados a otros géneros literarios, sus escritos presentaban grandes fallas a nivel de dramaturgia. "Sólo [y debido a su condición de autores, directores y actores], Rafael Guinand, Rafael Otazo, Leopoldo Ayala Michelena y Luis Peraza estaban involucrados de lleno con el quehacer teatral, representando así una visión más cercana al hecho teatral" (Orsini, 1994: 227). Pero únicamente Ayala Michelena y Luis Peraza alcanzaron mayor éxito como dramaturgos dando inicio al drama moderno venezolano. Varios de los autores anteriormente mencionados pertenecen a la selección de autores cuyas obras son trabajadas en el capítulo tres de esta investigación.

El mundo del teatro ha sido reseñado por los investigadores como un medio controversial. Sólo que, como señala Barrios, muchas veces la controversia no traspasó las cortinas del teatro. Dicho de otra forma, en aquellos años no convenía hacer comentarios "imprudentes" sobre la ausencia del apoyo oficial, lo que sí se criticaba públicamente fue la poca duración de nuestras compañías, por el contrario, y como sucedía desde el siglo pasado, las compañías extranjeras gozaron del beneficio y el prestigio de ser apoyados por el gobierno. Tal es el caso de la compañía española de ópera de Américo Marín. Claro está, compañías como esta a principios de siglo garantizaban un lleno.

Para Barrios la reflexión acerca del teatro como una manifestación ligada a un contexto social y político comienza luego de la caída de Juan Vicente Gómez. Una tendencia que más tarde generaría un auge del drama realista entre los años treinta y cuarenta.

Dos acontecimientos importantes en lo cultural dentro de este período lo constituyen: 1) La llegada de la radio, que abrió una posibilidad de trabajo para los actores y, 2) La llegada del cine hablado hacia 1928. Este tuvo influencia negativa dentro del mundo del teatro ya que con su arribo varias de las salas destinadas para hacer teatro, le cedieron lugar a las proyecciones.

Como hecho social y cultural resaltante, podemos señalar dentro de este período el nuevo código de Instrucción Pública que separa la enseñanza de las artes plásticas de la enseñanza musical (1910). Pero, hay que destacar que debido al auge petrolero, una de las políticas de Gómez se basó en dar concesiones petroleras a las compañías extranjeras; como consecuencia de este manejo los aspectos sociales quedaron de lado, en pocas palabras, se enriquecía el capital foráneo y se empobrecía a la población. La educación fue poco atendida y uno de los aspectos menos favorecidos. Hay que recordar que desde la fundación de la academia de Bellas Artes, estas dos ramas del conocimiento habían funcionado de manera conjunta. Dos años más tarde por iniciativa de un grupo de artistas, entre los que destaca Leoncio Martínez, se inaugurará el Círculo de Bellas Artes. La creación de

este círculo de Bellas Artes obedeció al descontento en cuanto a la enseñanza de la Academia de Bellas Artes. Surgió a manera de taller libre.

En 1936, el Estado interviene en la promoción del teatro y lo acoge como un "instrumento de mejoramiento social" (Pino Iturrieta, 1996: 184). De esta forma, durante el Gobierno de López Contreras se fundó la Escuela de Arte Dramático y Danza, con José Luis Achepol y Teófilo Leal a su cabeza; funciona también por esos años la Compañía Nacional de Comedias. En 1938 Se crea la Oficina de Propiedad y Cultura dentro del Ministerio del Trabajo.

Durante la década de los cuarenta se suceden algunos hechos relevantes para la actividad teatral que indica avance: en 1942 se funda la Sociedad Amigos del Teatro con el impulso de las personalidades teatrales del momento, con el objeto de organizar la vida teatral; pero en 1947 deja de funcionar, básicamente por cuestiones económicas. En el 1945 abre sus puertas el T.U (Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela); justamente ese año se inicia la llamada modernización del teatro venezolano, en la cual tendría mucho que ver el arribo de varios maestros a nuestro país: Alberto de Paz y Mateos de España (1945); Jesús Gómez Obregón (1947) de México, quien introduce a Venezuela la técnica Stanislavsky; Horacio Peterson (1949) de Chile; Juana Sujo (1949) de Argentina. Así comienza la llamada contemporaneidad del teatro venezolano.

### **Sobre el movimiento sainetero**

El sainete, “madre de sabrosas anécdotas criollas” (Barrios, 2001: 23), es descendiente directo del entremés, un género de comedia liviana que, en principio, se representaba en lugares abiertos como las plazas o en teatros improvisados y que poco a poco fue ganándose su lugar en los escenarios cerrados o a la italiana. En España se representaba a manera de distracción en el intermedio de las grandes piezas clásicas del Siglo de Oro durante los siglos XVII y XVIII; el expositor más importante fue Ramón De la Cruz (1731-1795). Recae en ést el hecho de haber convertido el entremés en sainete, haciéndolo más extenso y dándole más cuerpo.

La representación de comedias en nuestro país no es propia del siglo XX, pues ya existían durante el siglo XIX y, en realidad datan del siglo XVI. Ya en los siglos XVII y XVIII se llevaron a escena obras cómicas de autores del Siglo de Oro español, pero, según Rojas Uzcátegui, la primera representación cómica registrada es también el primer sainete venezolano llevado a las tablas: *El Café en Venezuela* (1822) de Isaac Álvarez de León. Posteriormente es escrita y estrenada una comedia propiamente dicha: *La Prometida* (1835) de José Antonio Maitín.

Etimológicamente, la palabra *sainete* viene de *sayn* que significa “bocadito con gusto”, “pedacito de gordura, de tuétano”, según reseña Barrios (2001). Este concepto hace referencia al sainete como un bocadillo cuya función es atraer al espectador, con humor. La estructura del sainete fue muy sencilla: una historia

contada con coherencia, de forma breve e ininterrumpida. El sainete es de origen español; en cada región donde se expresó fue adaptado y transformado según características, necesidades y/o carencias específicas. Para Barrios el sainete se define como:

*Humor caricaturesco, paródico, basado en tipos – personajes y situaciones-criollos, que juegan tanto con los consabidos recursos de la comedia, abultados contrastes, equívocos (quidproco) y casualidades, como la sorpresa de la improvisación que orienta la sátira en el contexto sociopolítico y el gracejo del dialecto vernáculo prosiguiendo el rescate de vocablos, fonética u giros sintácticos de habla nacional iniciado por el costumbrismo decimonónico (Barrios, 2001: 26).*

El proceso de montaje de un sainete fuese cosa de días, en el mejor de los casos. Nunca un sainete se preparó con tanta antelación como una obra dramática. Esto motivado a su carácter fugaz. Se implementó mucho la improvisación o “morcilleo”, la cual ejercían los actores con toda ocurrencia y maestría. Muchas de estas “morcillas” fueron motivadas a acontecimientos recientes que el actor o el autor querían memorar, bien podían depender del estado de ánimo de ellos para ese momento, bien porque la mayoría de los autores no estilaban aprender los libretos de memoria o los actores no escuchaban bien el apuntador. Por supuesto, estas improvisaciones sirvieron en muchos casos para hacer críticas sociales. Por ejemplo, era frecuente hacer alusiones con respecto a personajes públicos a través de simuladas, o no tan disimuladas, intervenciones.

En Venezuela, como ya se mencionó, se da durante el siglo XIX, aunque lastimosamente no hayan testigos escritos en demasía. Y aunque esta misma suerte



la hayan corrido ejemplares de otros géneros, en el caso del sainete se vio agravado por su carácter efímero e improvisado.

En Caracas, durante las primeras décadas del siglo XX, el sainete se da con tanto auge que el número de presentaciones dejaron muy por debajo a las puestas de los otros géneros que se cultivaron en la ciudad de Caracas y en el resto de país. Es por ello que este género "menor" tiene un lugar paradigmático dentro de la historia del teatro venezolano. Ese merecido puesto se lo ganó el género gracias a la gran cantidad de público que convocaba. Para algunos estudiosos del tema, el sainete ha sido el único género que puede ser catalogado como masivo dentro de la historia del teatro venezolano de todos los tiempos: "bajaban los cerros y copaban las salas durante las funciones de los lunes populares" ("Testimonio de Carlos Salas, en WAA Apuntes para que no se pierda una memoria. Talleres de la imprenta municipal de Caracas, Caracas 1978: 37, de Barrios, 2001). En consecuencia, el sainete fue un movimiento que opacó, en cuanto a la aceptación del público, a un teatro cuyas mejores representaciones nacían de casi de una exclusividad y que igualmente eran disfrutadas por pocos.

El sainete se dio con fuerza desde las primeras décadas del siglo XX, hasta el año 1945; el punto clímax se dio entre 1924 y 1926, fecha a partir de la cual empezó a perder consistencia. Alguna de las causas señaladas es la falta de cohesión y "valentía" por parte de los saineteros frente al ente oficial. Vale la pena acotar que la censura durante este período, a pesar de los cambios que produjo la Guerra Federal

en torno al teatro, se ensañó en restringir la creatividad teatral, y más hacia este género; quizá se halle en esto la razón por la cual en el siglo XIX fueron más prolijos los dramas, cuyos autores, según Orsini se cuidaban “de no ofender la moral pública, ni la fe cristiana, ni incitar a las malas costumbres o a la infidelidad conyugal, ingredientes que a veces están presentes en la comedia como género teatral”. (Orsini, 1994: 144).

Durante los años veinte, los sainetes se convirtieron en la “bandera nacional”; sin embargo, igual que sucedía en el pasado, las compañías criollas estaban en desventaja con respecto a las compañías foráneas, porque estas últimas sí contaban con el respaldo del gobierno de turno. El lugar de representación, al estilo del siglo XIX, seguía siendo en los teatros improvisados en los solares vecinos, o, en todo caso, también se presentaban en salas cerradas de teatros jamás tan ostentosos como el Nacional o el Municipal, sino en otros más modestos y de menor “categoría” como el Olimpia o el Calcaño, donde se daban funciones populares de los lunes por la tarde.

Según Barrios el sainete reflejo un ahora y un después: el ahora del sainete fue su frescura y jocosidad de la cotidianidad, mientras que el después del sainete estuvo más dado por un temario que invitó más a la reflexión. No es casual que el período de mayor repunte de la actividad sainetera coincide con los años en que se da con más fuerza la actividad petrolera. Es la gestación de la cultura del petróleo, que consigo transformó nuestra identidad.

Nuevamente el contexto político señala las premisas del teatro. Ya se había mencionado que los años de oro del sainete, por así decirlo fueron de 1924 al 1926. Es curioso señalar que la fecha que da inicio a este auge del sainete coincide con el año en que se alcanza el millón de toneladas de crudo. Para 1926 la euforia fue tal que se hicieron más de 50 funciones ininterrumpidas con muy buena taquilla. Sin embargo, y por paradójico que suene, es el año 1935, a la muerte del general el que le da la estocada final. Aunque para 1933 hay un ligero repunte del sainete pero nunca como sucedió en el pasado.

Barrios ilustra muy bien el ambiente que da origen y recrea el sainete:

*El sainete, ante todo urbano, va a situarse en la ciudad recién crecida, la cual aparte de los monumentos de la decoración guzmancista y algunas calles cosmopolitas, sigue siendo pobre y aldeana. El sainete prefiere el tema suburbano, parroquial...Es frecuente la presencia del campesino extrañado, desadaptado, de tradición costumbrista, como el Perucho Longa... (Barrios, 2001: 25)*

La Caracas que presencia el sainete en su tiempo inicial es una ciudad en plena transformación, semi urbana, semi campesina. Muchos elementos campesinos y algunas novedades modernas que llegan para quedarse. Muchos autores indican que no podemos encontrar en esta Caracas la diferenciación plena entre campo y ciudad, y es por ello que se recomienda darle al sainete un carácter parroquial, en tanto la temática principal no obedece a grandes trascendencias, más bien a la sencillez de un episodio travieso, común, anecdótico. Durante estos episodios también asomaba la temática sexual pero de manera tangencial y pícaro. El sainete, a

su vez, sirvió para muchos como una escuela y como un espacio para la tan anhelada profesionalización; tal es el caso de Rafael Guinand.

El sainete, aunque haya sido tildado de banal y superficial no desmerece su importancia, ya que es espejo de cambio de la sociedad caraqueña y pone en tela de juicio "la ridiculez de las nuevas modas y la pedertería, prejuicios sociales y la viveza criolla", por ejemplo, y otros cánceres que invadieron la Caracas de los techos rojos.

Los personajes del sainete, como es lógico, correspondían a los mismos tipos del andar cotidiano. "Seres ingenuos, pícaros, fundamentalmente alegres: suerte de 'paraíso de las clases altas'" (Barrios, 2006: 25). Sin embargo, sería justo decir que en el sainete los personajes que tuvieron más peso eran extraídos de las clases populares, aunque ocasionalmente hicieran aparición personajes de la burguesía. En su mayoría caricaturizados, los personajes del sainete fueron extraídos de la propia realidad y exagerados para hacerlos más llamativos y para acentuar aun más sus rasgos característicos; así, el borracho, la vieja, chismosa, la señorita risueña, el pregonero, el don Juan criollo, el campesino extraviado, la madre pudorosa, el sirviente distraído, y en fin, cualquiera de las personas que se cruzara por el vecindario, y que llamara la atención del autor podía estar en un sainete, aunque generalmente se puede apreciar cierta repetición en los modelos. El tema de la historia, al igual que los personajes, era extraído de la vida cotidiana, bastase con que cualquier detalle encendiera la chispa del curioso y observador autor. Otra importante característica del sainete es que no tiene pretensión de causar ningún tipo

de angustia trascendente en el espectador. Éste fue un espectáculo de recursos frescos y por lo tanto era imprescindible la presencia de un desenlace desenfadado y por lo general alegre. Son historias en las cuales los conflictos parecen resolverse con naturalidad con la aparición casual de algún personaje que siempre aclara la situación, al mejor etilo de las comedias de enredo en las que a última hora todo se esclarece a la luz del día. Así, son un buen número de sainetes los que se estrenaron en la primera mitad del siglo XX. A lo largo de las décadas del sainete se aprecia que las características son las mismas y que mantienen su esencia en el tiempo, desde *El Café en Venezuela*, incluso hasta uno escrito ya pasados los sesenta, como es el caso de la obra del maestro Humberto Orsini (*La Familia Berruga, El Mal Paso*, etc.).

Hacia 1945 el sainete habría bajado del escenario principal, a excepción del episodio suscitado con *Yo también soy candidato* en 1939. Sólo regresaría parcialmente a través de la radio hacia finales de los cuarenta. Igual suerte correrían los hasta ese entonces consentidos espectáculos extranjeros. Se inicia así, en palabras de Barrios, una búsqueda "más ética y más estética", y sin embargo sucede que de allí en adelante el teatro nunca más volvería a tener un público popular espontáneamente masivo. Aun cuando se investigue y se escriba mucho sobre lo que fue el sainete en Venezuela, siempre va a quedar un vacío, vacío que sólo es compensado en la plenitud del teatro a través de una puesta en escena y el compartir con el público; es decir, siempre va a jugar un papel importante la imaginación del lector de estas páginas, quien a través de ella podría figurarse cómo fueron esas jornadas teatrales en las que por algunos momentos improvisados o espontáneos se

arrojó la crítica. Vemos pues que el sainete fue una pequeña rendija por donde se escapó mucha de la nostalgia por tiempos mejores.

Ver lista de sainetes escritos en Venezuela durante siglo XIX y XX (**anexo 1**)

## **Panorama de la Caracas de Antaño**

### **Paisajes y transformaciones de la naciente ciudad**

Para efectos de esta investigación se plantea a la Caracas de antaño en tres panoramas. El primero de ellos está dado por el paisaje de la naciente ciudad hasta las transformaciones físicas que sufre la ciudad como consecuencia directa de un hecho en concreto: la aparición del petróleo.

Hasta la fecha no se ha encontrado el acta original que indique los participantes y la fecha exacta de la fundación del valle de Los Caracas, lo más cercano data del 25 de julio de 1567, año en que seguramente se estaba dando el proceso de poblamiento de éste. Sin embargo, no es desde aquí que inicia a escribirse la historia de la ciudad; antes de su fundación oficial, uno de los personajes de significación histórica hizo presencia en aquel lugar de clima fresco: el mestizo Francisco Fajardo, que al igual que el español Juan Rodríguez Suárez, instalaron una hacienda y una villa, respectivamente, de significativo avance para el rudimentario valle. La diferencia entre ambos es que Fajardo inició el avance para el año de 1560, mientras que Rodríguez Suárez hizo lo propio un año después.

Varios autores coinciden en que no había ningún trabajo en conjunto entre estos dos personajes, a pesar que el objetivo en común era de neutralizar las tribus indígenas y ocupar otras tierras, lo que serían intentos fallidos de fundación, puede ser considerado como un intento de iniciar el poblamiento efectivo y productivo del

valle de los Caracas. Por lo tanto estos dos personajes se constituyen, digamos, como los primeros autores de las páginas de la historia de Caracas. A pesar de que la conquista de Losada no guarda ningún vínculo con los citados hechos, indudablemente esta constituye la materialización de los intentos de Fajardo y Rodríguez Suárez.

No es el caso detallar el proceso violento de conquista y asentamiento de los españoles. Sin embargo, los territorios en los que se fundó Santiago León de Caracas – llamada así porque el día de su fundación coincide con la celebración de un santo español- fueron un blanco relativamente fácil ya que a pesar de los movimientos de resistencia indígena, la fuerza española contó con diversas herramientas de poder –como armas de fuego- que le facilitaron su establecimiento en nuestras tierras.

Por muchos años, la ciudad no presentó mayores avances; el crecimiento demográfico que se registró estuvo desde la fundación con 2.500 habitantes hasta 1696 que se contabilizaron 6.000 habitantes. En cuanto al ordenamiento territorial, solo en 1777 con la creación de la Capitanía General de Venezuela es que se da espacio a cierta autonomía en las regiones, pero al final había un gobernador para todas las provincias. Arquitectónicamente se conservaron durante la colonia las casas que se habían construido previo a la fundación y que se encontraban situadas en el centro histórico de la ciudad, alrededor de la Plaza Mayor (hoy, Plaza Bolívar). De



resto la ciudad seguía siendo rudimentaria en sus construcciones y las clases más desposeídas – la mayoría mestizos, esclavos- continuaban discriminados ante las leyes.

En esta época colonial, los rasgos sociales y de comportamiento que más prevalecieron evidentemente fueron los de cultura española. Una buena parte de nuestros indígenas se desplazaron hacia la periferia, lejos de los centros urbanos; otros fueron sometidos como esclavos o asesinados. La sociedad caraqueña de la época principalmente se caracterizó por ser conservadora, religiosa y sobre todo muy temerosa o respetuosa hacia el estado y las leyes eclesiásticas. Pese a la marcada diferencia de estamentos y las ventajas y/o desventajas de una "clase" sobre otras no hubo impedimento para la interacción, y por ende el sincretismo cultural.

Ya entrando al siglo XVIII, se presenta un auge en la producción y exportación del cacao contribuyendo esto al esparcimiento de la mayoría de la población hacia los campos y la inmigración de más españoles y otros extranjeros. Estos hechos condujeron a un notable crecimiento económico de la sociedad, reflejándose en la expansión de la ciudad hacia otras zonas del valle. Asimismo, se fue incrementando el número de viviendas, mejorando su calidad mas no se dieron muchos cambios en su estilo arquitectónico. Ya para el año de 1800 se contaba con 40.000 habitantes. Pero la ciudad ve troncado su crecimiento en el lapso comprendido entre 1810-1870 debido, primero, al proceso independentista; segundo, a la toma de poder entre los

caudillos; y tercero, por el terremoto ocurrido en marzo de 1812, que devastó a gran parte de la ciudad, tanto en su componente físico como humano. Estos hechos no solo impidieron que la ciudad continuara su natural crecimiento, sino que disminuyó considerablemente el número de habitantes llegando a 25.000 habitantes en 1865. A partir de este año, poco después de culminada la Guerra Federal, Caracas comienza a recuperarse, pero solo en cuanto al crecimiento demográfico; porque en lo que infraestructura se refiere, es hasta 1870 cuando realmente se presta atención a la recuperación arquitectónica.

Esta transformación fue impulsada por Antonio Guzmán Blanco, personaje de la política venezolana, pionero del crecimiento y modernización de la ciudad, que tras su admiración por la ciudad de París, intenta estampar rasgos de la Francia de la época, llevando a cabo muchas obras importantes que hoy día permanecen en pie. Hasta 1870, la ciudad conservó su paisaje de techos rojos, pues fue con la llegada de este mandatario que la "La Rumorosa" comenzó a cambiar el rostro, hasta hacerse moderna. Por la vía del desalojo se construyeron lo que hoy son los grandes íconos históricos de la ciudad: el Panteón Nacional (sobre la antigua Iglesia La Trinidad), El Palacio Legislativo (en el lugar donde estaría el convento de La Concepción), El Teatro Municipal, antes llamado con el nombre del mandatario (en el terreno del oratorio San Felipe Neri), La sede de la Universidad y el Museo Nacional (en lugar del convento de los franciscanos), El paseo de El Calvario y el Capitolio Nacional, sin contar las muchas obras de arte de la ingeniería civil como puentes, calles y los muy

de moda bulevares. Todo ello impulso un notable cambio físico que dio lugar en aquella ciudad semiurbana que no alcanzaba los 50.000 habitantes.

Aunque la actividad económica se concentraba en los llanos y la zona occidental de país con la producción del café y del cacao, el número de habitantes aumentó considerablemente de 1870 a 1877 (septenio de Guzmán Blanco), desbordando así sus límites naturales. La ciudad abarcó incluso las colinas y cerros que rodean el valle de 25 Km. desde Petare hasta Catia y 4 Km. del Cerro Ávila al Río Guaire. Se formaron nuevos asentamientos en muchas direcciones como Los Palos Grandes, Sarría, Prado de María, Sabana Grande y Chacao, zonas que a pesar de haber sido fundadas con antigüedad no se consideraban hasta ahora como parte de Caracas. Hacia 1891 había 89.133 habitantes: 46 % hombres y 54 % mujeres.

Durante la gestión de Cipriano Castro no ocurre mayor transformación arquitectónica que continuara con la obra de Guzmán Blanco. Sin embargo, no impidió que la ciudad siguiera ensanchando sus límites por la creciente población que había alcanzado poco más de 90.000 habitantes.

Para cuando Juan Vicente Gómez llega a la ciudad el 22 de octubre de 1899 encuentra que “no existía una sola calle y menos avenida con piso de cemento o adoquines. Calles empedradas, pero en el peor estado de conservación” (P. Iturrieta, 1988: 30). Sin embargo, para 1926, como lo señala Juan Liscano (1993), Caracas era

ya la primera ciudad de Venezuela. Contaba con todos los servicios públicos, incluso con el teléfono de discado automático recién inaugurado (las primeras instalaciones de este servicio datan de 1890). La ciudad se presenta como un centro de comercio y de transacciones financieras, "más consumista que productora" (Velásquez y otros, 1993: 584), paradójicamente aún rodeada por grandes sembradíos de caña y haciendas.

Liscano llama a las décadas del veinte, treinta y cuarenta, las décadas del cambio: "durantes esos treinta años los venezolanos modificarán su comportamiento, se incrementará la civilización de consumo, aumentará la renta petrolera, se consolidarán las fortunas procedentes del comercio, las industrias incipientes, los bancos y se iniciará la expansión urbana, la cual devorará las haciendas de los alrededores." (Velásquez y otros, 1993: 591).

El año 1926 representa para la historia del país un doble salto, tanto cuantitativo como cualitativo. En primer lugar el aumento de las exportaciones petroleras sobrepasa las exportaciones agrícolas; en consecuencia este aumento de cifras significó para la economía del país un gran cambio cualitativo que abarca muchos ámbitos de la vida citadina, cambios alrededor del caraqueño que incidirán también en los rasgos de su personalidad. La producción petrolera se adueña del sitio preferencial reservado hasta el momento para la producción agrícola. El petróleo opaca en demasía al café por cuya razón el paradigma de la economía venezolana cambia.

Este proceso condujo a modificaciones considerables, notables hasta en las formas de vivir más comunes. Un punto importante en esto es la conversión vertiginosa de "centros urbanos" lo que determinó que el inmigrante campesino entrara a vivir en un contexto que históricamente le era ajeno. Los venezolanos entraron al siglo XX cambiando abruptamente su habidad tradicional. Se inició una nueva forma de ocupación del medio ambiente. Sólo que esta apropiación se hizo en términos materiales más no mentales, perviviendo las normas y formas de conducta-afectivas, sociales, familiares y políticas- de la Caracas tradicional. En este sentido son de interés tres grandes fenómenos: 1. La migración del campo a la ciudad; 2. Fuertes inversiones de capital extranjero, especialmente norteamericano y 3. En consecuencia de lo anterior, tuvo lugar inmigración del extranjero. Estos tres factores son trascendentes debido a que tocan, en principio, a Caracas por ser la capital del país, ejerciendo una gran influencia cultural en ella. El éxodo rural se dio hacia los centros urbanos, donde se "engendró una población depauperada e improductiva" (P. Iturrieta, 1988: 49), y hacia los nuevos centros petroleros, lo que acarrió la formación de la clase obrera. Se estima que la emigración fue de unas 60.000 a 80.0000 personas, a pesar de que según algunos autores reseñan que el Estado durante estos años no apoyaba la llegada de inmigrantes al país (Muñoz, 1985).

A partir de 1935 el centro de Caracas empieza a perder su carácter de residencia. Los estratos sociales en mejor condiciones se trasladaban hacia el este de la ciudad a "casa de platabanda y ángulos cortantes y jardincitos al frente" (Liscano

en Velásquez y otros 1993: 601). A la par crecen los barrios hacia el oeste de la ciudad. Zonas como el Paraíso, El Country Club, Los Palos Grandes, La Florida, son las nuevas urbanizaciones de clase alta. Por estos años aún circulan dentro de la ciudad los tranvías y también sale el tren hasta la Guaira. Caracas cuenta con menos de 200.000 habitantes según arroja el censo del año 36. Al finalizar la quinta década existe una Caracas que cuenta con un millón de habitantes (En [www.ine.gob.ve](http://www.ine.gob.ve)). El aire pueblerino de antaño se perderá en el tiempo. Sus vestigios pueden ser aún apreciados, en alguna medida, en parroquias como Santa Rosalía un domingo cualquiera muy temprano en la mañana o hacia el ocaso y obviando el ruido de los carros.

### **Panorama intelectual de la Caracas de Antaño**

El segundo de los panoramas se basa en las ideas decantadas de corrientes filosóficas que bañan el ambiente intelectual "culto" de la época. Nos referimos a las ideas de Augusto Comte llegadas desde Europa, eje principal del pensamiento occidental: El positivismo y la idea de progreso. Estas ideas se manejaron en las esferas de poder desde los tiempos de Antonio Guzmán Blanco. Pese a lo reducido del grupo que las manejaron con propiedad, estas ideas atravesaron esos años siendo la punta de lanza de políticas, decisiones y acciones del gobierno. El positivismo fue ricamente alimentado y cultivado por un grupo de intelectuales, encabezado por intelectuales adeptos al gobierno de Juan Vicente Gómez: José Gil Fortoul, Laureano Vallenilla Lanz, Pedro M. Arcaya y César Zumeta, entre otros.

Según Nuño, el positivismo en Venezuela plantea “el establecimiento de leyes sociales a través de la implantación del orden y progreso” (Nuño, 1969: 6); el orden como un medio para conseguir un fin: el progreso. Gómez, apoyado en el discurso elaborado por los intelectuales, se hace del apoyo del sector bancario y comercial. En un país como Venezuela, con una capital como la Caracas de ese entonces, es posible que el reflejo de las premisas “orden y progreso” se viera en los cambios de orden urbanístico impulsados en la acción por el gobierno. En resumen, se puede decir que estos cambios, dados por grandes avances en infraestructura, no se correspondieron del todo con los cambios en la forma de ser del caraqueño, pues la abundancia de la riqueza petrolera dejó de lado una serie de aspectos que en principio escaparon a las modificaciones físicas de la ciudad.

Para Liscano, “El positivismo, dentro de las limitaciones que le eran propias, significó para Venezuela la liberación y superación del pensamiento romántico, de las improvisaciones emocionales y discursivas...y del entender la historia como pequeña crónica de batallas y chismes o guía de fechas” (Velásquez y otros, 1993: 592). Durante estos años igualmente se publicaron importantes obras literarias de autores como Antonio Arráiz, Rómulo Gallego, José Antonio Ramos Sucre, Teresa de la Parra, entre otros. Otra de las consecuencias de los afanes progresistas es la apertura hacia la inmigración como una “labor civilizadora”, la cual con los años se intensificaría.

El “afrancesamiento” de Caracas es un fenómeno que hoy en día es familiar cuando se habla del período de Antonio Guzmán Blanco; sin embargo, este fenómeno

fue percibido en su época por importantes intelectuales como Mariano Picón Salas quien ofrece una visión de Caracas bajo el discurso de la modernidad y el progreso en *Caracas en cuatro tiempos en Suma de Venezuela (Litografía de Septenio 1953)*. No obstante, para P. Salas la idea de progreso es como la palabra lo indica, una imagen, que no trasciende a la “conciencia histórica” (Camero, 2002: 87). Según el mismo autor “Hay carencia de sentido histórico en sustituir aquel gracioso retablo de imaginación barroca a la española que servía de frontis a San Francisco por otro más liso y geométrico donde los santos policromados se cambian por los de la helada marmolería industrial francesa” ( Litografía del septenio, 1953: 27). De igual manera Picón Salas critica el hecho de que se deja el modelo francés de lado, no para buscar uno propio, sino para seguir otros modelos extranjeros, ya no europeos, sino norteamericanos:

*Nuestros nuevos modelos de vivir ya no se buscan en Roma y en París, sino en Houston, Texas. Al arquitecto individual al que el Dictador daba sus órdenes (...) lo sustituye el anonimato capitalista de la empresa constructora. Contra esos pequeños dijes afiligranados de la época de Guzmán se levantan unos edificios enormes, de estilo impersonal, semejantes a grandes acordeones de cemento, que dentro de 80 años, acaso, nos parezcan mucho más feos que los que estamos demoliendo (Litografía del septenio: 27).*

Mariano Picón Salas dio cuenta de los cambios que acontecieron en la ciudad a raíz de la muerte del general Gómez: “la modernización de la ciudad mostró una faz más integradora e inclusiva, a la vez que nuevos capitales seguían profundizando una nueva división urbana. La tendencia progresista e incluyente se evidenció en la construcción de hospitales, escuelas, comedores escolares, y la expansión de los



servicios públicos que son aplaudidos por el autor merideño” (Camero, Ysrael, 2002: 90).

Es de notar también que para otros autores como Mario Briceño Iragorry jugaron papel importante dentro de la modernización de Caracas “influencias desnacionalizadoras, y el afán de modernidad de las élites parece implicar la negociación y destrucción de la tradición” (Ibid: 97). Como vemos pues, en ese tiempo se contó con la visión futurista y fundamentada de pensadores que describirían el irreversible cambio. Aproximadamente 2.300.000 personas habitaron el territorio nacional para comienzos del siglo XX. Caracas concentraba un 4,9 por ciento, equivalente a 113.204 habitantes, según censo de 1891. De Caracas, se puede decir que es por excelencia el escenario en el que se reflejaron las contradicciones de la modernización.

### **El ir y venir: Vida cotidiana y parroquial de la Caracas de Antaño**

Este panorama constituye el ámbito más específico de los panoramas anteriores: el ir y venir de la vida cotidiana, la vida parroquial. Ese que a primera vista transcurre al margen de la vida política, de las ideas de progreso, de los afanes oficialistas. El carácter anecdótico como suele observarse en las bibliografías pertinentes, no le resta a esta faceta parroquial de la ciudad su importancia; y menos en este caso ya que es en ella donde transcurre la acción de las historias seleccionadas. Bibliografía hay variada, empezando por el muy querido Aquiles Nazoa y su “Caracas física y espiritual” y con él, varios autores venezolanos y hasta

extranjeros como Lady Mills que se han interesado por rescatar esa parte de la Historia local. Sin embargo, no es el propósito de este apartado realizar una vasta enumeración de anécdotas, pero sí el que estas sirvan de apoyo para entresacar algunos rasgos generales de esas formas de vida.

El cambio físico de la ciudad, también constituyó, aunque a un paso menos acelerado, un cambio en el quehacer diario de los habitantes. El levantamiento del primer teatro moderno del país, la expansión demográfica y estructural de la ciudad, ocasionó que cambiara el itinerario diario y por ende la mentalidad del caraqueño de la última mitad del siglo XIX. El rumbo de la sociedad venezolana comienza a ser determinada por el ritmo de la capital. Los cambios políticos y económicos que caracterizaron la época gomecista, la estructura social, en especial la caraqueña, había comenzado a cambiar sustancialmente, en gran medida por la prosperidad económica de la clase más poderosa: la burguesa como clase dominante. Como ya se mencionó anteriormente el comercio de bienes de consumo cobra un gran auge, y Caracas es epicentro de ello. Dice Monteverde de la burguesía que su vida social “está teñida de cosmopolismo” (Monteverde, 2002: 38). Las urbanizaciones El Paraíso y el Country Club era el lugar para inmensas mansiones donde también habitan los miembros de los cuerpos diplomáticos asentados en Venezuela. Era acostumbradas grandes fiestas, los excursiones “al mejor estilo europeo, y, ahora también siguiendo pautas del modelo norteamericano” (Ibidem). La viajera inglesa Lady Mills describe más detalladamente esta realidad:

*separado del pueblo de callecitas, por un angosto río está el suburbio de El Paraíso donde, a lo largo de sombreadas avenidas están las casas de las familias adineradas de los venezolanos y la colonia extranjera; y allí, primero en la legación británica y mas tarde en la casa de unos amigos americanos, ambos de una hospitalidad sin límites, alcancé a vislumbrar la vida en Suramérica y la alegría de Caracas. Una vida placentera e interesante y extremadamente cosmopolita: ingleses y franceses, alemanes, americanos y venezolanos, un círculo de fiestas, bailes, bridges, paseos, nuevo para mí en el tipo y la diversidad de los intereses. Con un toque europeo, una pizca de exotismo, hubo horas pasadas en el Country Club una comparativamente nueva construcción no muy lejos de El Valle con un campo de golf y un excelente bar americano, donde los clubes de golf y los cocktails parecían una incongruencia pintoresca en un escenario acopiado de un viejo monasterio español, majestuoso y baja iluminación, de caoba oscura y delicados azulejos coloreados. (Ibid: 45).*

Aparte de los paseos y las fiestas pomposas también eran usuales las tertulias en las casas de las familias más adineradas como los “Toro, Tovar y Palacios”. De estas tertulias sobre autores en boga para el momento surgían frecuentemente los artículos que serían publicados en los impresos de la época. Entretanto, las parroquias populares también tomaba su curso, aunque no con la suntuosidad y facilidad de las clases más acomodadas.

La Caracas de los techos rojos es también una ciudad musical (se ha de recordar la antigüedad de la enseñanza musical en el territorio), donde “El transeúnte puede distinguir las notas de los pianos cuando se estudia solfeo” (Ayala, 1950: XI). Era común escuchar el recital de los poemas de autores enamorados de la ciudad como Pérez Bonalde en las tardes de tertulia familiar en las que se tomaba mistela, ese licor dulce que vino de la España. Para el año 1900 en Caracas no bailaban sino danzas, mazurcas, pasodobles, contradanzas, polcas y joropos; no existía sino el “Restaurant de Puente Hierro” para disipar la melancolía, y abrirle camino a los jóvenes o “mocitos”, cuya mayor recompensa, por ser por primera vez caballeros,

era hacerse acreedor de un "fuerte" y del permiso para regresar a casa a las diez de la noche. Lucas Manzano afirma que para la época no existían "ni en el pensamiento de los individuos, las llamadas "fuentes de soda" y "dancings" que ahora le imprimen a la urbe un aspecto de ciudad civilizada" (Manzano, 1974: 80). Hablando de música, Caracas fue blanco fácil de los ritmos extranjeros. En 1926 "llegó el "charleston" a perturbar con música de victrola, el adusto ambiente de una casona de gente bien" (Velásquez y otros, 1993: 585). Otros ritmos foráneos como el foxtrot también se impusieron como moda, e incluso algunas trascendieron a la fiebre de los primeros años. Existían también academias de baile destinadas a atender a las jóvenes y damas del 'mundo bien'.

El tiempo libre se dedicaba en las primeras décadas al baile, los deportes, el teatro; ya en la década de los treinta, el cine también formaría parte de las opciones para el entretenimiento y el esparcimiento. Existían los llamados mabiles, especie de bares alegres con música tocada donde, según Manzano, muchos hombres de las clases medias, calzados con zapatos, dieron rienda suelta a sus anhelos...

*para bailar, echarse en brazos de mujeres livianas, y hacer lo que los hombres hacen en noches de jolgorio, tenían los caraqueños salones que llevaban el pintoresco nombre de "mabil". En estos sitios se pagaba por bailar el precio de un bolívar, costo que garantizaba el derecho a una pareja. La recreación de los hombres de las clases menos favorecidas estuvo destinada a los locales con "pianistas de manubrio. (Manzano, 1974: 79).*

El mercado era otro de los sitios en que la gente pasaba su tiempo libre, aquí se realizaban gran parte de las relaciones sociales entre las personas, en su mayoría

de clases bajas. En él se hacían una gran cantidad de transacciones particulares; por ejemplo, el mango fue en esta época, tanto como el cambur, oro en fruta. Llegó a estar muy bien cotizado y a servir para hacer negociaciones y trueques. La modernización de la ciudad aun para los últimos años de la década de los treinta, se conservan “fantasmas, casa con patios y amplios jardines, caminos que se pierden en las tierras sembradas de los aledaños, arreos de mulas cargadas de hortalizas que llegan al mercado en el neblinoso amanecer” (Velásquez y otros, 1993: 586); verificándose así la dualidad de una Caracas entre campesina y moderna.

Con respecto a las festividades se podría decir que “con fiestas y octavarios comenzaba enero, y con fiestas y aguinaldos remataba diciembre, sin que hubiera tiempo al descanso” (Rojas Arístides, 1962: 7). Así hablaba Rojas de la Caracas de antaño de mediados del siglo XIX, espacio donde la principal distracción consistía en la celebración de fiestas siguiendo un calendario eclesiástico. Fiesta en cualquiera de los quince templos existentes, fiesta en las calles, con pretexto de procesión, eran las diversiones más concurridas. Algunos de estos templos llevan hoy día los nombres de algunas parroquias como *La Candelaria* o *Santa Rosalía*. El mismo autor habla de lo colorido que se veían las calles y plazas de la capital al salir los miembros de las diferentes iglesias y templos vistiendo de azul, blanco, marrón, negros, púrpura, colores que se confundían en la procesión de Corpus Crhistie o jueves santo.

La fe en los personajes de la religión católica era también una característica no solo de esta ciudad, sino también las ciudades y los pueblos de Venezuela. Un

ejemplo de ello es relatado por Lucas Manzano: "Es conocida, aun cuando no lo suficientemente generalizada, la existencia de una imagen milagrosa y magnífica aparecida a la vera de un camino en la foránea parroquia de El Valle, en 1898" (Manzano, 1974: 35).

En cuanto a los actos funerales, el caraqueño los convertía en una razón de parranda; los entierros en la Caracas de antaño se puede decir que se formaba un espectáculo con la intervención de las personas que se especializaban en las "pataletas", quienes declamaban fuertes ayes lastimeros a lo largo de las cuatro horas, mas o menos, que se tomaba en camino al cementerio a pie.

En lo que respecta a las celebraciones de carnaval, una de las anécdotas caraqueñas más rememoradas fue la de aquel episodio del año 1874 que es considerado por algunos autores, como la inauguración de los verdaderos carnavales en Venezuela. Y es que para los carnavales de los años que precedieron ese año, Guzmán Blanco mencionaba que esas celebraciones comenzaban de...

*forma tal que sus prácticas constituían imponderables demostraciones de la más absoluta barbarie. Días carnestolendas, sinónimos del afán de librar batallas acuáticas en las casas y calles de la población, en la cual las autoridades cerraban las fuentes públicas. En que las puertas y viviendas familiares sólo se abrían para arrojar aguas de distintas clases y matices sobre el desprevenido y pacífico transeúnte. (Schael, 1979: 109).*

Bajo estas acciones, en una conversación privada, Guzmán Blanco manifestó la intención de sustituir ese bárbaro juego por uno digno de la ciudad moderna porque

ese juego... "echaba por tierra todo miramiento culto y de respeto por diversiones dignas de una ciudad civilizada" (Ibid: 109). Esta conversación, no tan privada, se replegó por la ciudad y el país. La parroquia Altagracia, una de las primeras localidades en acatar esta iniciativa presidencial "elaborando un programa de festejos carnalescos extraordinariamente hermoso, en el pueblo caraqueño en general, tuvo eco de la idea del Presidente"... (Ibid: 110)

La ciudad de antaño como la vemos ahora, estuvo repleta de curiosidades que hasta hoy subsisten. Una de ellas es aquella de que en la antigüedad las esquinas de la parte central de la ciudad, como lo señala Enrique Bernardo Núñez, fueron nombradas con nombres de personajes importantes, santos de la devoción popular o a raíz de algún hecho legendario o anecdótico (nombres de árboles, personajes del pueblo, etc.). Símbolo de la ciudad fueron las cuatro quebradas más grandes que la atravesaban y que aún siguen su antigua ruta, aunque necesariamente embauladas a la fuerza: Catuche, Anauco, El Guaire y Caroata son los nombres que aún se conservan: "por ello dice Oviedo y Baños al hablar de los cuatro ríos...que le daban la impresión de haber estado en esta parte del mundo, el paraíso terrenal" (Manzano, 1974: 34).

Por otro lado, el caraqueño de ayer, ante lo que en tiempos actuales es un hecho cotidiano, hacer uso de una cámara fotográfica- que era cuestión de muy pocos- se mostraba maravillado. Es que era tanta la suerte de poder retratarse que muchos preferían no comer un día con tal de poder conservar tan preciado recuerdo,

dando para ello el dinero destinado para comprar los alimentos de ese día. Así lo comenta Narváez en su libro *¾ de siglo en la vida de un caraqueño*. Otro dato que hoy resulta curioso, es el hecho de la existencia del ferrocarril de la Guaira; los aguadores, que abastecían de agua a la población; la inexistencia de médicos; y como estos, muchos otros que hacen entender que bajo este contexto, a veces confuso, al estilo cosmopolita, y a veces sencillo, a lo campesino, nace la creación sainetera. Es por ello que este ambiente baña las historias contadas por los autores seleccionados. Inmersas en ellas están las señales que identifican a una época, modos de vivir, de ser y de pensar de aquél caraqueño.

A través de todo este recorrido histórico, se ha visualizado en detalle aspectos de interés para el abordaje de la identidad del caraqueño de la época de antaño, una descripción de sus vidas, su entorno y su relación con éste reduciéndolo a un espacio más inmediato: su comunidad, su parroquia. Una vez descrito el género sainetero y su relación con el contexto, se señalará, en el siguiente apartado, el vínculo existente entre este género y la identidad del caraqueño de antaño.



## CAPÍTULO II

### Consideraciones sobre el fenómeno de la identidad

*Recuerdo e Historia son una misma cosa, aunque no absolutamente idénticas, porque la Historia existe por sí misma, independientemente del recuerdo, en cambio el recuerdo no se concibe sino como historia. Digo que la historia existe por sí misma, porque la Historia son los hechos en sí. Si los hechos son olvidados no por eso dejaron de suceder. Eduardo Arcila Farías, 1957.*

#### **Diversidad de conceptos. Diversidad Cultural**

Desde los tiempos en que se comenzó a utilizar el vocablo latín *Idem*, que significa "lo mismo", hasta hoy son numerosos los usos en lo cotidiano y los trabajos académicos realizados en torno al fenómeno de la identidad; podría decirse que tiende a ganar más campo dentro del mundo de la investigación en cultura y ciencias sociales. Al hacer una revisión sobre la bibliografía en torno a esta temática en lo nacional, se encuentran dos grandes vertientes: por un lado, el rescate de la "afrovenezolanidad", título conferido a una exposición de la Biblioteca Nacional (Caracas, 09/050/07), en la cual se exponen más de 56 títulos; por otro lado, la reivindicación del componente indígena como parte esencial de nuestro origen. Estas iniciativas que cobran vida a través de las instituciones, en su mayoría estatales (aunque no hay que desestimar el trabajo constante de instituciones culturales privadas), se pasean dentro de un marco conceptual que parte de la nación como una totalidad en la que cada componente racial tiene importancia.

Existe un gran interés entre los sociólogos, antropólogos, historiadores, politólogos, filósofos, psicólogos, etc. sobre todo lo relacionado con la identidad. Estas investigaciones se han orientado hacia verificar cuál ha sido y será la repercusión en la identidad como consecuencia de la globalización mundial. Al respecto, podemos encontrar a investigadores latinoamericanos de la talla de Néstor García Canclini, Edgardo Lander, Daniel Mato y Carlos Raúl Hernández, quienes parten de ejemplos concretos y aún cuando tienen el área de estudio definida, aportan importantes bases teóricas sobre este concepto. Para efectos de esta investigación se toma una definición de este término más orientada hacia la identidad como *convención*. Bajo esta premisa la identidad puede ser “establecida o reconocida a base de cualquier criterio convencional” (Abbagnano, 1963: 641). Esta primera aproximación es una visión general toda vez que no remite o delimita, como otros conceptos generales, los criterios bajo los cuales se puede enfocar dentro de una sociedad. Más bien, la delimitación será resultado de las diversas temáticas a abordar dentro de la identidad. Siguiendo esta orientación, lo más importante es esclarecer el o los criterios a trabajar. Existe una variabilidad que atiende a las especificidades del área de estudio. No obstante, hay ciertos parámetros que se repiten: un espacio geográfico, un tiempo delimitado y un componente humano. En este caso, como se ha mencionado con anterioridad, se trata de la Caracas de la primera mitad del siglo XX, aquella llamada *Caracas de antaño*.

Así como el estudio de la identidad abarca las manifestaciones y tradiciones populares, el estudio de la historia escrita y oral, arqueología, etc., también abarca el estudio de la literatura nacional, regional o local, así como de las manifestaciones artísticas de la sociedad contemporánea y/o pasada, incluyendo el estudio del origen, transformación y presente. Vale traer a colación un comentario de Vargas y Sanoja: "... una de las funciones más importantes del pasado, es su papel como generador de elementos para la identidad y de la unidad étnica" (Vargas y Sanoja, 1993: 11).

En esta investigación se hace énfasis en el manejo del concepto de identidad cultural porque proporciona la suficiente amplitud que amerita el análisis de las obras. Para Mato, por ejemplo, lo cultural tiene un sentido político y es también "un producto social". Esta identidad le permite a un grupo distinguirse del otro y, a su vez, autoidentificarse a sí mismo. Esa identificación se mantendrá en el tiempo sólo a través de una propagación de sus valores; gracias a ello es que hoy ese sentimiento de pertenencia aún se manifiesta en el público al observar un sainete costumbrista. Los procesos de construcción de identidades no son "naturales", como se verá más adelante; mas sí resulta natural la existencia de una especie de "instinto" de preservación de la misma: proceso inconsciente del individuo, como las convenciones tácitas que los comunican invisiblemente en un grupo determinado. Si se hace una retrospectiva de la Caracas a la luz de planteamientos sobre las industrias culturales – como por ejemplo el de Britto García cuando señala que la consecuencia de éstas es que producen "un modo de ser que se opone a la diferencia de manera maniática y

agresiva” (Britto Gracia, 1996: 138) – se afirma que aquella Caracas tuvo ante sus ojos la llegada de esos primeros intentos por replegar y unificar modos y maneras de vivir.

### **La Identidad como aspecto unificador y/o diferenciador**

En la actualidad, tomando en cuenta reflexiones con respecto al fenómeno de la globalización como las hechas por Néstor García Canclini, la identidad tejerá sus redes para que se relacionen ciudadanos de distintas condiciones sociales, localidades o nacionalidades. Sin embargo, se toma un concepto de identidad más llevado hacia lo unificador porque dentro de esta unidad pueden existir perfecta y simbióticamente elementos diferenciadores que acarrea toda sociedad. Como lo señala García Canclini, la cultura es más que un espacio propicio para el estudio de la identidad, es el espacio donde ésta se crea...“la cultura como la instancia en la que cada grupo organiza su identidad”... (García Canclini, 2006: 35). En este caso, los factores territoriales y cronológicos conforman los aspectos delimitantes; se hace énfasis en el período de gobierno de 1908 a 1935.

Mato estudia las “identidades en tanto representaciones simbólicas”. Es importante señalar cómo ocurren los procesos de formación de la identidad. En este sentido, Mato comenta “cómo en esas poblaciones se constituyen tales tipos de representaciones... sino privilegiando el análisis de cómo en esos procesos se despliegan la creatividad y expresión de individuos y grupos sociales, se presentan

conflictos de interés y se negocian y/o contiene, se impone y/o se transa al respecto” (Mato, 2003: 37).

Como lo que se estudia en este trabajo es la identidad de un grupo humano, por un lado se denomina una “identidad colectiva” (Mato, 2003) –en cuyos procesos de formación intervienen tanto la acción externa– a aquéllas que son “imputadas” al grupo desde afuera; por el otro, a aquéllas que son internas o “construidas por el propio grupo” desde adentro. Existen, pues, elaboraciones que enfocan el término identidad haciendo énfasis en lo político, a manera de ejemplificar la acción externa y refiriéndose a ésta como un arma política ejercida, en la mayoría de los casos, por el Estado (Imaginario, 2000: 4).

Un concepto de identidad nacional que parte de esta premisa lo expone Montero, quien la entiende como:

*el conjunto de significaciones y representaciones relativamente permanentes a través del tiempo que permiten a los miembros de un grupo social que comparten una historia y un territorio común, así como otros elementos socioculturales, tales como un lenguaje, una religión, costumbres e instituciones sociales, reconocerse como relacionados los unos con los otros biográficamente (Montero, 2004: 76).*

No es casual hallar desde mediados del siglo XIX, en gran parte de los estados nacionales europeos, amplios movimientos con miras a la afirmación de una identidad. Esta iniciativa, apoyada por el Estado en su necesidad de reafirmación, se fundamentó en la investigación sobre la cultura y las subculturas regionales, la

educación y la creación de redes museísticas como estrategias de propagación de estos valores, etc.

Esta idea de identidad se maneja desde el siglo XIX; sin embargo, será en la segunda mitad del siglo XX "cuando es reivindicada en la agenda de los objetivos a tratar por el Estado...al tomarse conciencia de la importancia de la Identidad como forjadora del sentido de pertenencia, como unificadora de la nación y como fuente de los proyectos sociales" (Ibid: 4).

En Venezuela, como sabemos, la conquista y la colonización representaron los actos de invasión e imposición de "formas de vidas e ideológicas" sobre la cultura indígena de estas tierras. Observando la acción invasora como un hecho cuyo fin era buscar nuevas tierras por creer que la cultura a invadir sea inferior a la del invasor, se inicia un proceso de imposición de la cultura "superior". Esta imposición ocurre a través de diversos aspectos que ella misma define según las debilidades o carencias de la cultura invadida (deculturación, transculturación, etc.). Para ello, utiliza, por ejemplo, el tema de la religión, el ordenamiento social y el uso de medios tecnológicos más avanzados que se adapten al medio ambiente. En todo caso..."el grupo dominante impone al resto de la sociedad su particular visión del mundo, con la finalidad de alinearlos y controlarlos"... (Manrique y otros, 2000: 60). De estos temas se deviene una configuración en la mentalidad y formas de vida de los

individuos, pues se comienzan a adaptar (en algunos casos, forzosamente) a lo que establece la cultura dominante.

En el transcurrir de este proceso, ocurren dos fenómenos: el primero, la mezcla cultural o interculturalidad; y el segundo, la desaparición a menores rasgos, de la cultura invadida. Sin embargo, los pocos rasgos que sobrevivieron permanecieron en el tiempo, e incluso se recuperaron y fueron reconocidos. En otras palabras, la cultura que comúnmente se conoce fue la que comenzó a construirse durante los primeros 300 años de la Colonia. Abolida la hegemonía española, el proceso independentista motivó al naciente país a iniciar una búsqueda de sus valores, quizás de la casi suprimida cultura o simplemente de una cultura que libremente pudieran construir. En tal caso, el Estado siempre ha tenido la necesidad de impulsar o de expresar la identidad del país, abanderado por el término de nacionalismo o identidad colectiva, el cual consiste en una unidad nacional: definir población, símbolos, cultos para diferenciarse de los demás e incluso tomar las tradiciones y costumbres típicas como parte de construcción de la nueva identidad del venezolano.

### **La continuidad: algo en común entre cultura e identidad**

Así como la cultura, la formación de la identidad "es una actividad permanente y relativamente inconsciente de toda sociedad, grande o pequeña, tradicional o moderna" (Mato, 2003: 40-41). Es por ello que cabe hacer mención de la tradición

toda vez que tiene gran peso sobre ambas actividades. Según un concepto académico convencional de cultura y tradición existe “un núcleo o esencia de costumbres y valores que es legada de una generación a otra”. Sin embargo, un concepto de tradición dentro de la construcción cultural explica que ésta “es una representación selectiva del pasado, elaborada en el presente, respondiendo a prioridades y propósitos contemporáneos y políticamente instrumental...” (Ibid: 39); por tanto, la tradición se vale de la interpretación de la realidad para dar “continuidad” o “discontinuidad” de las cosas y utiliza, al igual que la identidad, mecanismos selectivos. Valdría preguntarse cómo se insertan los sainetes dentro de la identidad caraqueña de la primera mitad del siglo XX.

Para ello es necesario recurrir a otros dos conceptos: 1. Costumbrismo y 2. Historia local. El costumbrismo es definido como una “tendencia o movimiento artístico que pretende que la obra de arte sea una exposición de los usos y costumbres sociales” (Bustos, 1985: 72). El costumbrismo es una corriente que cala en todas las artes. Las manifestaciones dentro del folklore, por ejemplo, se insertan dentro de este movimiento. Una de las características principales del costumbrismo es que no incluye un componente analítico del retrato que hace. En lo literario se mantienen estas características ya que no existe explícitamente una interpretación u opinión del autor acerca del “cuadro” que describe; éstos plasman la vida cotidiana.



Dentro del costumbrismo, el teatro ha sido uno de sus grandes contribuyentes. Tuvo sus años de florecimiento durante el siglo XIX, pero en Venezuela se extiende hasta la primera mitad del siglo XX. Luego se tiene que el sainete, desde sus inicios en España, ha sido un género, por excelencia dentro de la corriente costumbrista, por su contenido y su forma.

Por su parte la historia local o historia patria como disciplina es aquella que estudia el pasado de las localidades (parroquias, barrios, urbanizaciones, caseríos) "ofreciéndonos un panorama de las motivaciones, individuales y colectivas, de un gran valor para el conocimiento, cultivo y uso de la población en general" (Medina, 2005: 13). Otra característica es que se interesa en "captar el sentido y las significaciones que subyacen y estructuran lo que realizan las personas en su relación con el mundo social" (Rubio, 2005: 14). Existe un conjunto de elementos a ser tomados en cuenta para la investigación de una historia local: fundación o asentamiento de la localidad, su geografía, lo sociocultural, la economía, el ambiente y la política. Uno de sus instrumentos es la historia oral, "la experiencia subjetiva de sus habitantes". En este punto no se debe olvidar que, en principio, no se pensó el sainete para trascender en el tiempo de forma escrita. Una de las características principales de la historia local según describe Rubio es el carácter del "conocimiento afectivo", el cual tiene un gran potencial para fomentar la identidad en las comunidades:

*es el conjunto de huellas cotidianas que deja el hombre en su paso por el tiempo y que son recordadas, las representaciones de la memoria colectiva de las*

*comunidades, memoria de un valorado pasado que forma parte de los pueblos y que moldea su identidad, la cual se materializa sea de forma escrita o verbal en los mitos y leyendas y, en otros tiempos, las anécdotas, los cantos y los poemas, como bien pueden conocerse de la memoria de nuestros pueblos ancestrales y en las crónicas costumbristas de los periódicos o en las memorias que algún particular escribió en textos para la posteridad. (Rubio, 2005: 6).*

He aquí una relación entre los sainetes y la identidad. Como expone el autor, los componentes de la historia reafirman o no la identidad de un grupo. Los sainetes al ser un retrato costumbrista, es decir, apegado a la realidad de los días de aquella Caracas, plasman en su interior situaciones, personajes y anécdotas que muestran de manera directa esas representaciones. Así, los sainetes constituyen un espacio ganado hacia ese perpetuar la memoria colectiva que se enriquece en la medida en que el individuo, como componente del grupo, se aboque a valorar y perpetuar las manifestaciones propias de su entorno.

### **La identidad en la cultura, la cultura en la identidad**

La cultura, en palabras de Sanoja y Vargas es "toda aquella acción material, intelectual, espiritual que el hombre realiza y que lo distingue...es el resultado de un proceso de creación y recreación humana continuo, avanzado por los cambios que suceden en las relaciones que mantienen los hombres que viven en sociedad" (Vargas,1993: 20). Si bien al hacer una mirada retrospectiva es posible realizar determinadas afirmaciones de acuerdo a situaciones históricas específicas, ante la óptica de este concepto, es evidente que la cultura siempre será un proceso inacabado, al igual que la identidad, producto de la historia. Entonces, se podría decir

que las formas identitarias están inmersas dentro de la (s) cultura(s), y los componentes de esta última forman nuestra identidad; se mantienen, pues, entre ellas una estrecha relación complementaria.

Al hablar de la cultura con respecto a la identidad, y parafraseando a Montero, la "recreación" y "conocimientos" de las historias locales le proporcionan a una comunidad la posibilidad de poder modificar su identidad. Ahora bien, esta "reconstrucción dinámica" que es la identidad favorece a su vez la profundización consciente e inconsciente de una cultura determinada. (Medina, 2005: 13). En ese orden, Camero expone:

*...el valor inmaterial de la ciudad está anclado en su misma historia, en la continuidad histórica entre sus fundadores y el presente, continuidad que se expresa en la conciencia de la sociedad a través de una tradición urbana que se torna evidente en patrones de conducta y en espacios urbanos que contienen un valor para la sociedad y determinan una "personalidad" de la ciudad. La preservación de esta herencia cultural es la supervivencia de la verdadera identidad urbana, identidad que se encuentra en la conciencia histórica de continuidad de los mismos ciudadanos. (Camero, 2002: 100)*

Los procesos de creación de identidad no son para nada procesos organizados, armónicos o equilibrados. Existen subrepticamente conflictos de fuerza, pugnas inconscientes o conscientes, una lucha por pertenecer o ser desterrado. El devenir histórico de Caracas, luego de 1917, está lleno de estas contradicciones y disputas. Según Mato "diversos actores sociales promueven sus propias representaciones simbólicas" (Mato, 2003: 41); cada uno a su paso, en su entorno y bajo un contexto

determinado. Entre estos actores hay una lucha de poderes, donde habilidades como la "efectividad" o la "violencia" son definitivas. Algunos de estos agentes pueden ser: "gobiernos, medios de difusión masivos, movimientos políticos y sociales de diversos tipos y escalas, líderes sociales, artistas, intelectuales e investigadores académicos" (Ibidem) y entre las maneras preponderantes de ejercer su acción destacan "políticas y programas educativos y culturales; símbolos, ceremonias y discursos; representaciones, exposiciones y festivales "folklóricos", de "cultura popular" o de diversas artes... promoción de patrimonios culturales; investigación y publicaciones en las humanidades y ciencias sociales (...) literatura impresa y otras publicaciones" (Ibid: 42).

¿Podrían los sainetes estar dentro de lo que Mato llama "discursos que predicán identidades"? Aunque el autor no limite éstos a sus formas orales y/o escritas, los describe como sistemas que "argumentan a favor de su vigencia, significación o relevancia, hagan esto de manera directa, o de manera indirecta o contrastiva" (Ibid: 45); y se agregaría consciente o inconscientemente, ya que no es posible afirmar o negar que los autores y actores de este género hayan llevado a escena estas piezas con el mero propósito de entretener a un pueblo. De antemano se puede suponer que el satirizar algunos hechos cotidianos conlleva algún espíritu de crítica social consciente de parte de los creadores.

En los procesos de formación de identidades no sólo se habla de inclusión o exclusión de determinada manifestación, también se habla “de los significados atribuidos a los respectivos colectivos” (Ibid: 43). Entonces cabría preguntar: ¿de qué hablan los sainetes?, ¿cuál es la imagen de Caracas como sociedad?, ¿cuál es el significado que atribuyen a ese momento, a esa sociedad caraqueña? Bien, como se acaba de mencionar, podría existir un componente social que trasciende la mera representación cómica. Cabría lugar entonces a una propia concepción de la sociedad de la época. Aunque este aspecto será desarrollado en el capítulo III, se puede adelantar que dentro de la cosmogonía del sainete, su idea del mundo, existe un yo encarnado por las clases populares (de recursos medios bajos); y un otro, representado por la burguesía. Si bien ésta no juega un papel protagónico porque los verdaderos protagonistas suelen ser personajes de clase media-baja, siempre se le hace una referencia, están presentes en las historias ya sea como un punto de comparación o ideal. Además, también se puede agregar que la imagen de Caracas está influenciada por las grandes transformaciones que sufre durante esos años y en las cuales se dan varias “crisis históricas”.

La identidad es un fenómeno fundamental para la subsistencia de las culturas. No es común ubicar un país cohesionado en ausencia de una identidad. Aunque en los momentos de “crisis histórica”, como señala Caballero, puedan ocurrir resquebrajamientos y rupturas abruptas de las identidades, también es cierto que consecutivamente vuelve su afianzamiento. Otra función de la identidad es “movilizar

grupos étnicos, masas populares y estados nacionales, dotar de sentido y fuerza a transformaciones sociales y políticas, y condicionar la orientación de relaciones internacionales” (Mato, 2003: 43). Si una de las funciones de la identidad es movilizar masas populares, se puede hacer referencia directa al sainete como movimiento popular de gran magnitud como lo reseñan varios autores; esto le ha merecido ser el único teatro de acogida masiva que se vio en la historia del teatro en Venezuela hasta hoy.

### **¿Desde cuándo se estudia el fenómeno de la identidad en Venezuela?**

El asunto de la identidad ha sido una temática muy compleja para estudiarla sólo como un fenómeno que data desde principios de siglo XX. Según consultas realizadas, el tema de la identidad en la Colonia no había sido estudiado, pero a medida que la ciudad crecía, se había intentado realizar aproximaciones de lo que identificaba un grupo social de otro, mas no de la sociedad entera. Por ello es necesario considerar algunos aspectos que, a nuestro entender, precedieron a la formación de la identidad del caraqueño después de la Colonia: mestizaje, clases sociales, y las migraciones.

En ese sentido, la visión y organización de las clases sociales en conjunto con los procesos migratorios en una nación determinada origina cambios muy sustanciales en su cultura. Ambos aspectos son considerados para la presente investigación elementos esenciales en la construcción de la identidad en nuestro país a finales del siglo XIX y durante los primeros años del siglo XX.

### **Mestizaje, Clases sociales y Migraciones en el siglo XIX**

El proceso de mestizaje, dado a partir de la conquista, reconfiguró o dio origen a nuevas fisionomías, y por tanto a la conformación de nuevas clases o grupos sociales. Un ordenamiento de la sociedad basado en las diferencias. De esta diferenciación deviene el problema racial que ha dividido algunas culturas y que aún tiene vigencia. Durante la época colonial, las decisiones del grupo dominante español se basaban en el color de piel: ubicación en cárceles, tipo de penas y castigos, lugar del estrato a ocupar, etc. ¿La razón? Mantener una distancia entre la cultura burguesa y la popular, la "no civilizada". Por otro lado, la cultura indígena sobresalió muy poco en esta etapa de la naciente Caracas. Lo poco que se manifestó de ellos fue clandestino y en algunos casos fue considerado como actos de superstición o brujería.

Lo estricto de la norma colonial no impidió la mezcla intercultural, pues hubo entre los estamentos de la colonia intercambios de valores y objetos de diferente procedencia y significado cultural. La declaración de Venezuela como un país independiente contribuyó a que estas diferenciaciones tajantes fueran mermando, sobre todo en lo que correspondió a las leyes y convenciones sociales. Durante la gestión postindependentista de los caudillos, se promovieron las migraciones para aumentar la baja población de entonces y, por ende, la variedad cultural aumentó más de la ya existente. Es pertinente para el desarrollo de este apartado que el proceso del mestizaje contribuyó a una diversidad racial que no solo multiplicó la

cantidad de habitantes, sino que es componente determinante en lo intercultural. Éste último también es altamente influido por los permanentes procesos migratorios.

Los procesos migratorios producidos en el siglo XIX incidieron en la construcción y/o modificación de los valores, éstos han ocurrido en determinados momentos coyunturales y han conducido a la diversidad cultural, las rupturas de sentido y a la combinación simultánea de fuertes tendencias culturales. Esto, a su vez, ha conllevado a resultados en dos órdenes: homogeneización y diferenciación, bien sea en lo económico, social o cultural.

El primer hecho migratorio de importancia para la conformación de la identidad del venezolano, y la del caraqueño en especial, lo constituye el proceso de la conquista. La llegada de los españoles y de los progresivos contingentes de negros africanos traídos como esclavos tuvo incidencia en la identidad de la sociedad colonial y posteriormente en la sociedad postindependencia. Durante la permanencia de la Colonia española, el espacio geográfico ensanchó sus límites; éstos alcanzaron su mayor amplitud cuando, pocos años después de la conquista, continuaron las inmigraciones de españoles. Este acto se considera como un hecho de transculturación.



## **La identidad a la luz de algunos acontecimientos de la historia de Venezuela durante los años 20.**

Al mencionar esta frase ineludiblemente recuerda una característica atribuida al hombre y a la mujer venezolana y que formaría parte de la descripción de su forma de ser. Esta aseveración no podría ser una generalización; pues, como señala Mato, el proceso de la construcción de las identidades no es un proceso "natural" sino que "tal transmisión es un proceso humano y social, llevado adelante por individuos y actores sociales concretos con posiciones sociales e ideologías particulares" (Mato, 2003: 43). En otras palabras, existe una decantación de la realidad que el individuo seleccione aspectos de manera consciente o inconsciente. Este planteamiento se manifiesta en los sainetes, que abarca determinados y variados aspectos de la sociedad, mas no de una imagen completa de ella. En ese sentido, la creación sainetera es un ejemplo de esta "selección" ya que evidentemente hay aspectos de la sociedad que con tratados en sus representaciones. Esto permite identificar detalles, comportamientos y actitudes específicas del caraqueño de antaño y en efecto una aproximación hacia su identidad.

Montero hace una diferencia entre las identidades positivas a través de las cuales se "constituyen los aspectos afirmativos con los que se define un grupo social y que lo caracteriza" (Mato, 1994: 47). Éstos afianzan el sentido de pertenencia y son el motor para aquellas movilizaciones sociales que tengan como objetivo las "reivindicaciones sociales"; caso contrario, las identidades negativas se hallan en los grupos que han sufrido ciertos procesos de imposición como colonialismo, pobreza,

explotación. Lo que sucede con este tipo de identidades es que se forman en el seno de “valores, patrones y normas” ajenas y los toman como referencia. Estas identidades son llamadas así porque a través de ellas el grupo aprende, en palabras del autor, “a no tener éxito, se aprende a desconfiar de los propios logros y a adjudicar su positividad a factores externos, y su negatividad a factores internos” (Ibid: 52). Es importante destacar que muchas veces las identidades negativas afloran en grupos que están inmersos dentro del altercentrismo, que no es otra cosa que:

*la preferencia y el predominio de la referencia a otro social, externo contrapuesto al Nos social, al cual se establece como modelo o parangón a seguir y al cual se categoriza de manera positiva hipervalorada...[ y se caracteriza por la] dependencia cultural, consumo preferencial de productos manufacturados en países hipervalorados. (Ibid: 51)*

La presencia del altercentrismo no quita que existan fuertes nexos de pertenencia, arraigo y valoración de sí mismo como grupo, como en el caso de la cultura venezolana; la misma ha sufrido diversas y fuertes influencias de agentes extranjeros a lo largo de la historia: primero España, a través de la colonización cuando aún Venezuela no estaba constituida como república y más recientemente Estados Unidos y otras potencias a través del intercambio comercial, penetración cultural, etc.

Los cambios en la identidad del caraqueño surgidos en la primera mitad del siglo XX son producto de ese proceso simbiótico a través del cual la cultura se transforma de acuerdo a diversas influencias tanto externas como internas. Para

explicar mejor estos procesos es conveniente citar el concepto de subcultura planteado por Luis Britto García (1996). Según este autor, las subculturas “son instrumentos de adaptación y de supervivencia de la cultura de la sociedad. Constituyen el mecanismo natural de modificación de ésta, y el reservorio de soluciones para adaptarse a los cambios del entorno y del propio organismo social” (Britto G, 1999: 18). Las transformaciones de un patrón cultural establecido, como las que tuvieron lugar a lo largo las primeras décadas del siglo XX, determinan la constante emergencia de subculturas en tanto es necesario para que una sociedad evolucione. En este proceso las sociedades experimentan cambios sustanciales en el orden social que reformulan la construcción de las identidades. Es decir, a rasgos generales la identidad es modificada por los procesos sociales, y varía de un punto determinado de la historia a otro. He aquí algunas características señaladas por Ramón J. Velásquez sobre lo que aconteció en los centros urbanos de la época:

*Desde los actos mayores a los actos cotidianos la vida urbana está signada por la tradición de la arbitrariedad y caprichos característicos del siglo XIX. El insensato propósito de violar toda norma, la búsqueda de la protección temeraria de poderoso, la actitud amenazante y ordinaria del hombre común cuando tiene la posibilidad de ejercer un modesto cargo público, o el concebir al presidente no como la representación de los derechos y deberes democráticos sino como la deificación del poder, constituyen expresiones que poco o nada tienen de democráticas ni urbanas. (P. Iturrieta 1996: 37).*

Caballero señala que en la primera mitad del siglo XX hay cuatro fechas que son íconos para nuestra historia toda vez que afectaron sustancialmente la identidad nacional si tomamos en cuenta que a partir de éstas Caracas pasa a ser el centro de la vida política del país. Tales fechas son 1903, con el fin de la Revolución Libertadora

y de las guerras civiles la ciudadanía demandaba dirigentes civiles; 1928, se da un fuerte cuestionamiento de la "ideología liberal del gomecismo y el antigomecismo" y tienen auge las ideas democráticas; 1936, cuando el país se despoja de "sus dos miedos ancestrales: la tiranía y la guerra civil" (Caballero, 1998: IX); 1945, consagración del ejército y la inclusión de los partidos políticos. Estos acontecimientos, como apunta el autor, hicieron del venezolano de finales del siglo XX un hombre "pacífico, sano, culto, democrático y definitivamente venezolano" (Ibid, 1998: 13). Esta opinión no sólo podría contrastar con otras de autores que le atribuyen a esos años el hecho de que el caraqueño haya perdido algunas de sus cualidades positivas, sino que también se comenzaba a observar una resistencia al cambio o al avance en temor de la pérdida de ciertos valores considerados tradicionales por los caraqueños:

*Vivo en una ciudad como Caracas, que si en algunas viejas calles, balcones y patios puede recordar algo de Cádiz y de la bisabuela provincia andaluza, en otras es un remedo banal de Houston, Texas y Los Ángeles, California. Muchos artistas y escritores no quisiéramos que sucediera así, aún defendemos el ancestro de lo nuestro, pero nosotros no pertenecemos al mundo de los negocios, que ahora determina el rostro de las ciudades (Cita de Picón Salas: Pequeña confesión a la sordina (1953) en autobiografía p. 177. En Camero, 2002).*

En 1928 se dan cambios sustanciales con las acciones de la llamada Generación del 28; valga recalcar que, como bien comenta Caballero, se trataba de un país "donde el nombre de Gómez no se mencionaba (ni siquiera para bien) en el interior de las casas de la gente corriente y moliente, las lenguas se sueltan y hay quienes van a dar a la cárcel acusados de ser simples << conversadores >>. (Caballero, 1998: 43). Más tarde, "al estallar la crisis del 45 se constata la rápida y

masiva incorporación de la juventud al combate político, a la participación y a la acción social” (Ibid: 120).

Según Caballero (1998) la segunda parte de la década de los treinta constituye lo que podría llamarse una “crisis histórica”:

*un proceso de cambios muy profundos, generalmente irreversibles y que, aún si ella se manifiesta más visiblemente en el terreno político, no se confina allí y las transformaciones llegan a abarcar los más diversos aspectos de la vida social: desde el cambio de escenarios y actores políticos, hasta la moral individual, pasando por las más diversas facetas de una cultural, tomando esto último en su sentido antropológico y no en el simple ilustración personal y colectiva (Caballero, 1998: VIII).*

Según Mosonyi, las representaciones que se elaboran en los procesos de conformación de identidades pueden presentar “diferencias y contradicciones” de un individuo a otro, y eso es comprensible porque también forman parte de una realidad subjetiva para cada persona integrante del grupo; sin embargo, pese a las diferencias una determinada representación, “genera la peculiar pertenencia que de alguna manera debe asumir aquel que tiene como su espacio vital esta sociedad” (Mato, 1994: 61).

### **Las migraciones en el siglo XX**

El proceso de las migraciones “parece amenazar la existencia de los estados nacionales como tal, el sentido de sus símbolos y de las fronteras; todo ese enorme flujo informativo, técnico y simbólico ejerce gran influencia en la definición de las identidades colectivas” (Matos, 1996 en Alayón, 2000: 15). En este orden de ideas, el

proceso de inmigración que se dio durante la Primera Guerra Mundial incidió en la formación de la identidad del caraqueño. Este hecho marcó no solo la concepción de identidad de Venezuela sino de otros países del continente americano. Muchos de estos inmigrantes que huían de los horrores de la guerra, se instalaron en nuestro país y establecieron colonias autóctonas de su cultura. Evidentemente, y como parte del crecimiento demográfico de las sociedades, la mezcla étnica fue inevitable; por ende, los legados de varias culturas se mezclaron entre sí. El resultado no solo se pudo notar en las fisionomías de las nuevas generaciones, sino en el aspecto estructural de la ciudad y de las nuevas visiones de vida.

Ahora bien, durante el siglo XX continuaron dándose algunos hechos que incidieron en la definición de la identidad del venezolano y la del caraqueño en particular. En el período de Gómez no hay un claro impulso hacia la valorización de nuestra identidad, pues según Nuño (1969) el discurso intelectual fomentó la superioridad de la Raza Blanca sobre las otras. El negro fue considerado "elemento de atraso por su sola condición de negro" (Nuño, 1969: 64); en relación a la influencia indígena, es considerada menos negativa que el elemento negro, aunque existen divergencias en cuanto a la tesis defensora apoyada por Arcaya y la que le asigna carácter disgregativo sustentada por Vallenilla: "La raza indígena es pues la que mayor aporte tiene en la nueva raza mixta (...), en casi todos nuestros Estados se la encuentra mezclada con la blanca y la negra. Estas dos últimas razas aunque aportaron menor contingente numérico tienen una importancia sociológica igual, por

lo menos a la del elemento indígena” (Arcaya, Pedro. Evolución política de Venezuela en el Cojo Ilustrado N 340, 15/02/ 1906).

De acuerdo con el autor, durante el período gomecista no se ve claramente una reivindicación de los valores propios que tienen su base sobre la cultura indígena, más bien le da importancia a la raza blanca “pura” como integrante determinante en la composición de las clases sociales de la época. Esto es, en parte, consecuencia de las concesiones petroleras otorgadas a empresas extranjeras que trajo consigo un gran contingente europeo y estadounidense que se residió en nuestro país. Evidentemente, fueron ellos quienes conformaron las clases más pudientes de la sociedad caraqueña durante la explotación petrolera.

Por lo anterior, se deduce la “preferencia” de Juan Vicente Gómez para el discurso de la superioridad de la raza blanca. En contraste con otros autores, como Pedro Arcaya, quienes afirman que la base principal de la nuestra cultura lo constituye el componente indígena.

Otro proceso masivo ocurrido en Venezuela, lo constituye el ocurrido durante el gobierno de Eleazar López Contreras en 1938, a través de la creación del reglamento impulsado por el Instituto Técnico de Inmigración y Colonización. Uno de sus artículos menciona que el fomento de la inmigración en el país va constituir el “mejoramiento étnico del pueblo venezolano” (Muñoz, 1985: 32). Entre otros

intereses, se buscaba acrecentar la mano de obra en los campos que habían sido abandonados por emigrar a la ciudad en busca de un mejor modo de vida. Al fin y al cabo, la realidad fue opuesta a las intenciones de tal reglamento toda vez que los nuevos inmigrantes no permanecieron en los campos; más bien se mudaron a la ciudad y los campos continuaron abandonados.

En todo caso, hay que destacar que a nuestro país llegaron inmigrantes de diversas nacionalidades, muchos de los cuales se establecieron definitivamente en Caracas o en las ciudades del país que mostraban grandes indicios de desarrollo. Para las primeras décadas del siglo XX, tanto las acciones extranjeras como las locales, contribuyeron al moldeado de ciertas características o rutinas sociales de la ciudad. Así, algunas manifestaciones culturales llegadas del extranjero, se conjugaban con las propuestas culturales preestablecidas en la ciudad de Caracas para formar un rico tejido cultural.

### **El comercio y los adelantos tecnológicos**

El comercio y los adelantos tecnológicos también son determinantes en la formación de la identidad del caraqueño. Por ser una ciudad físicamente "atrasada", los habitantes de Caracas se dejaban asombrar con facilidad ante la llegada de una innovación o algo nuevo que les modificara su vida cotidiana. Por ello, la llegada del cine sonoro a partir de 1928, el radio, el teléfono, y otros adelantos tecnológicos como el tranvía eléctrico, generó muchos cambios dentro de la sociedad en materia de hábitos de recreación y valoración del tiempo; además, medios como la radio y el



cine se convirtieron en emisores de patrones para el ciudadano común que tuviera acceso a estas comodidades. Son los primeros años de la era comunicacional del siglo XX, y el afianzamiento de las industrias culturales, produciendo cambios notorios en el modo de vida y de pensar del venezolano. Evidentemente se acrecienta un intercambio de visiones, de información, de un intercambio cultural.

### **¿Qué aspectos de la identidad se abordarán para el estudio de cada sainete?**

A través de este recorrido por diversos planteamientos sobre la identidad, se tomaron tres aspectos generales que guían la propuesta del acercamiento a través de los sainetes. El primero de ellos es el estudio de ésta partiendo de criterios específicos, en este caso los sainetes se convierten en ese parámetro que arrojan distintas visiones de la realidad.

En segundo lugar, se toma la identidad como un elemento unificador. Entre los grupos sociales siempre hay elementos diferenciadores que les originan conflictos, pero también existen elementos comunes que les otorgan el carácter de pertenencia al espacio y de identificación con su semejante. Por ejemplo, el conflicto entre las clases sociales y sus diferencias ha sido un constante en la historia. Sin embargo, estos conflictos o diferencias también forman parte imprescindible de la dinámica social, es decir, que a pesar de la existencia de la pugna, al margen de las diferencias económicas, existen también otros vínculos que muchas veces escapan a lo material y constituyen su forma de ser y concebir el mundo. En este caso, no se considera

importante detenerse sobre estas diferencias que, a rasgos generales, son las que más resaltan dentro de las historias seleccionadas. Por el contrario, para acercarse a una propuesta de identidad del caraqueño de ese período es menester ubicar y mirar detalladamente esas semejanzas.

Por último, el conflicto entre los intereses por el cambio y el instinto de conservación de lo ya establecido, son propios del funcionamiento de una sociedad. El primero obedece a las tendencias que propician la generación de cambios por intereses económicos, políticos, sociales y culturales. El segundo, corresponde al espíritu de mantener las maneras ya establecidas. Este impulso se genera de forma natural y es consecuencia de la resistencia al cambio. Britto García habla de cultura establecida y de subculturas de la disidencia: cuando la primera no sabe tomar elementos de las segundas para su propio enriquecimiento, entonces pueden generarse varios escenarios; entre ellos: 1) que la cultura establecida aniquile a las subculturas de la disidencia, 2) que alguna subcultura de la disidencia termine imponiéndose y borre rasgos esenciales de la antigua cultura establecida.

Una vez desglosados estos aspectos sobre el concepto de identidad, también es necesario apuntar cómo se abordará el análisis de los textos. Se ha dicho que el teatro más que un hecho estético y/o artístico, es un hecho social porque es reflejo de una realidad, reflejo que se proyecta de manera más directa que en otras artes y

formas estéticas, debido a la relación directa entre la representación y el público que acude.

Pero además hay que considerar que una obra de arte no sólo es reflejo de valores sociales concretos del momento. Una obra de arte queda para la posteridad, porque refleja valores eternos. Valdría reflexionar, pues, en torno a los valores eternos que plasman los sainetes. Guardando las diferencias históricas y contextuales, que la obra de Shakespeare, Brecht o Beckett hayan quedado para la posteridad es producto de que supieron dar cuenta de valores concretos de su sociedad, pero también de valores eternos del ser humano.

En tal sentido, al momento de analizar los textos se atenderá a las siguientes premisas para ir desglosando textos seleccionados:

- ¿Qué temática abordan?
- ¿Qué imagen ofrece el sainete, a través de la temática abordada de la ciudad?
- A través del diálogo empleado en los sainetes, ¿cómo determinar la expresión del caraqueño de la época?
- ¿Cómo se muestran las relaciones entre las clases sociales de la época a través de la historia del sainete?
- ¿Cuál es la visión del aspecto social en las historias de los sainetes?

- ¿Cuáles son los valores y cuál es la imagen de sí mismo de los personajes ante situaciones determinadas de cada historia?
- ¿Qué aspectos de la sociedad caraqueña tienen en común los seis sainetes?
- -¿Cuáles son las motivaciones, individuales y colectivas que le pueden ser acuñadas al caraqueño a través de los personajes presentes en los sainetes?

## CAPÍTULO III

### Sainetes e identidad

#### Visiones similares de la vida en los sectores populares

*El arte teatral es una actividad comprometida con la sociedad, busca constantemente su propio lenguaje, que a la vez sea testimonio de una realidad histórica y social que permita identificarlo, distinguirlo; debe decir algo y a la vez debe tener un sentido estético...*  
(Marghella, 1998: 23)

***Que le empreste*** Nicánor Bolet Peraza (1838-1906)

#### **La "confianza" como característica sobresaliente**

Aunque no se sabe la fecha exacta de este sainete. Sin embargo, por las referencias de vida del autor y más que todo por la temática abordada en esta historia, se puede decir que fue escrito hacia finales del siglo XIX.

Nicánor Bolet Peraza (Caracas 1838- N.York 1906) también fue un profuso escritor y periodista. Siempre sintiendo afinidad por los "cuadros caraqueños", tuvo participaciones importantes, y hasta argos directivos, dentro de publicaciones como *La revista Ilustrada de N. York* y de *Las tres Américas*, siendo de esta última miembro fundador. Su gran actividad le valió ser reconocido como uno de los más importantes escritores venezolanos del siglo XIX.

*Que le empreste* es un sainete que representa, como su nombre apunta, la vieja costumbre caraqueña de pedir prestado entre vecinos. La historia trata de una Doña de su casa que tras ser objeto de préstamo tras préstamo de parte de sus vecinos termina por perder la paciencia y el disimulo. La trama se da en tres etapas que son cada una de las visitas que recibe. Dos de los criados de sus vecinas y una de una amiga. El autor le añade el ingrediente de la exageración y el abuso para darle el toque humorístico, como se observa por ejemplo en la visita de Felipe, quien no escatima en peticiones:

**Felipe:** *Sí, señora, pa servirle. Aquí me manda la señora Olegaria para que le diga que le desea mucha salud a usted y a su familia... y de paso, pa que le haga el favor y le empreste el molinillo del chocolate... y una docena de tazas pa tomar el chocolate ah... y que si tiene también chocolate pa que le empreste un poquito...*

**Josefina:** *(Asustada) Las tazas... el molinillo... ¡y hasta el chocolate!... Mira, mijito... ¿Y qué celebra Olegaria? Si se puede saber...*

**MÁS ADELANTE...**

**Felipe:** *Ah, y también le manda a decir que si le puede emprestar también y de paso, que es pa la niña Begonia... este, el corsé y la faja que le trajeron a usted del París de Francia... y el abanico con los toreros bordados en lentejuelas que usted se sacó en la rifa de huérfanos...*

**Josefina:** *(Más Asombrada) ¡Que le empreste el corsé... y el abanico con los toreros!... ¿Pero bueno, y qué pasa?...*

Es importante señalar en este punto el factor de la moda como componente elemental de la vida cotidiana, pues fue un mecanismo primordial de distinción social. Quienes la seguían más de cerca fueron las clases más pudientes, la burguesía. Este fenómeno tuvo un auge muy fuerte desde el período guzmancista, pues se ha de recordar lo ya referido en capítulos anteriores sobre las transformaciones que se impulsaron en la ciudad con miras a transformar a Caracas en una ciudad similar a

Francia. Es por ello que gran parte de la población caraqueña dedicaba ciertos esfuerzos en seguir los rastros de la moda, fue una suerte de "necesidad impuesta" (Michelena, 1988: 151), todo ello con la finalidad de mantener y afianzar todo un régimen de apariencias acostumbrado, y del cual, por supuesto era la mujer la protagonista y la víctima. Aunque el verdadero afectado de esta "necesidad" fue el estómago, que muchas veces era sacrificado en pos de lucir un poco mejor. Esto se puede vincular directamente a un creciente afán consumista que también fue producto de esa modernización de la ciudad.

Otras dos visitas más bastan para que Josefina pierda la compostura y tomar una decisión definitiva:

**Purita:** Bueno, señora... ya le dije, que la señora Ladislá... pues anda medio malita... y le manda a decí que si puede hacele la bondá de emprestarle... este... la... la...

MÁS ADELANTE...

**Purita:** (Acercándose) Que le empreste... la... (Al oído) Usté me entiende ¿verdá?...

**Josefina:** (Aterrada) ¡Por el paño de la Verónica! ¡Ya esto es demasiado! ¡Mira, mijita, dile a la señora Ladislá, que yo sentiré mucho si se revienta con su purgante, pero que esas cosas no se prestan sino en las novelas pornográficas!... (Purita sale espantada) Y usted, Juan, vaya al despacho de mi marido y saque aquel cartón colorado que dice: "En esta casa hay viruelas" y me lo cuelga del lado de afuera de la puerta... ¡Que la que soy yo no dejo que salga de esta casa ni la salvación! ¡Llave y tranca con esa puerta, que aquí se acabó la prestadera, no juegue!...

Como se ve, la costumbre de pedir prestado muchas veces, aunque parezca un poco exagerado, se hacía de manera abusiva y traspasaba los límites de la confianza. La picardía criolla y el doble sentido, y el guardar las apariencias son las características de mayor relevancia. De igual manera es pertinente señalar aquello

de la medicina hogareña o las recetas “infalibles” para curar los males más comunes...

**Marciala:** *¡Pero, chica, si yo tengo un remedio para esos orzuelos que no falla! Mira: tú te pasas por el ojo el rabo de un gato tres veces al día, una por Jesús, otra por María y otra por José. ¡Yo te aseguro que se te quita como por milagro!*

**Josefina:** *¡Ay, mujer, pero es que yo no tengo gato!*

**Marciala:** *¡Pues entonces hay otro remedio que es una maravilla, y es pegarse un huevo acabado de poner! Dicen que el calor del huevo quita todo...*

Lo anterior remite al hecho de que mucha de la medicina popular que se practicaba tenía un origen indígena o en la superstición popular, que por muchos años mantuvo su favoritismo ante la medicina de la academia. Esto se debía al difícil acceso a esta última y a los bajos costos de estas prácticas tradicionales; además, este ejemplo da una idea de la “mentalidad supersticiosa”.

***De Visita (?)*** de Miguel Mármol (1866-1911)

**En busca, o mejor dicho, “a la caza” de un buen partido**

Según referencias, el autor Miguel Mármol, un intelectual caraqueño, también compartió la escritura con su carrera periodística. Es de destacar que fue por un largo período, columnista de una de las publicaciones íconos de la historia venezolana: *El Cojo Ilustrado*. Con su “prosa menos comprometida con la academia...y aplicando un estilo mucho más directo y popular” (Nazo, 1968: 168) “Javino”, como se llamó, entretuvo por décadas a sus lectores y alcanzó gran popularidad. Su especialidad siempre fue la de escribir sobre la vida cotidiana, y a eso se debe la mayoría de sus



crónicas. Se cree que el sainete *De Visita* fue escrito durante la primera década del siglo XX.

*De Visita*, uno de sus pocos sainetes, es una suerte de crónica pintoresca sobre uno de los hábitos más comunes en la sociedad caraqueña de principios de siglo: las visitas de casa en casa. A través de esta estampa cotidiana, el autor hace referencia, quizá exagerada de las costumbres puertas adentro en las familias con jóvenes en edad de casarse. Muestra, al mismo tiempo, otros aspectos de la idiosincrasia del caraqueño: el chisme, un tema frecuente en los sainetes en general; lo adecuado y lo indecoroso dentro de las costumbres de la gente bien; el interés económico como motor de los enlaces familiares.

Todo comienza con una "amable" visita que Leoncia Verduguillo e hijas le hacen a Norberta, madre de dos jóvenes hijas y a un niño. Ambas familias son de clase humilde; sin embargo, "el guardar las apariencias" las distingue. Preguntas insinuantes van y vienen entre ambos grupos "como quien no quiere la cosa". Entre conversación y conversación empiezan a aflorar los temas de interés y, entre ellos, el más importante: el noviazgo de las "niñas":

**Leoncia:** *Vamos a ver cuándo me la devuelves, porque tenemos mucha cosa que hablar...mira, ¿y las niñas tuyas no tienen novio?*

**Norberta:** *¡Todavía!...Ay hija, ¡cómo andan eso noviazgos hay en día! Yo estoy espantada con las cosas que están pasando. Esos muchachos de ahora son una calamidad, les falta fundamento.*

**Leoncia:** *... ¡No me hables! Que mi Luisita está en el mismo problema... ¿verdad, mi amor?'. (Escena única).*

Una de las principales preocupaciones para las familias, sobre todo para las madres, era conseguir lo que era calificado como “un buen partido”. Esta expresión se utiliza en el mismo sentido hasta hoy día. La búsqueda de candidato para las familias representaba también una suerte de competencia, que tenían que disimular amablemente, resaltando sus cualidades ante la presencia de una buena opción. Esto se ve también en este breve sainete cuando Carlitos, que se presume es un muchacho de buena familia, llega tras ser esperado por las jóvenes de la casa. Ambas madres insinúan disimuladamente las cualidades de sus hijas y a continuación lo interrogan sutilmente para indagar sobre sus circunstancias económicas. El joven que es astuto y desde el principio ya sabe el trasfondo del asunto, acosado y harto de escuchar los comentarios, abandona la casa.

*De visita* es un texto corto si le compara con otros sainetes como *El Rompimiento o Salto Atrás*, en los cuales hay una estructura más o menos compleja de cuadros y escenas. Sin embargo, este sainete es muy rico en contenido. Presenta los principales entretenimientos de la clase media de aquel entonces: las visitas casa a casa, los paseos en tranvía o a la plaza y las salidas al cinematógrafo. También muestra toda una gama de intereses, sobre todos económicos, que subyacen en un enlace o compromiso. Para iniciar una relación, se hacían preguntas indirectas sobre la situación económica: “**Leoncia**: Carlitos... ¿y cómo anda usted de ropas...Camisas y otras menudencias?”.

Durante este sainete también se hace alusión a los que era considerada una educación ejemplar, los buenos y malos hábitos dentro de las jóvenes mozas:

**Leoncia:** *Figúrate tú, una niña con las cualidades de mi Luisita...tú la puedes ver...tan educada, tan dulcita ella... ¡una niña que no te baila sino valeses! ¡Porque eso de andar bailando polcas es un escándalo!... ¡y ya ves, ella no consigue novio!*

**Norberta:** *¡Ay, Leoncia, si eso parece fin de mundo!*

**Leoncia:** *Figúrate tú, mi Luisita no hace más que leer a Alejandro Dumás y los poemas de Amado Nervo. En las tardes toca alguna armonía de Donizetti y hojea en alguna revista las noticias sociales y de la meda. Una verdadera santa... ¡Pero los hombres de ahora sólo se fijan en las mujeres modernas!*

Dentro de los fenómenos de moda como una distracción social novedosa se puede señalar la llegada del béisbol, hacia 1895. Como es sabido, el béisbol ha sido un deporte de gran arraigo en el país; aunque en sus principios fue una novedad. Por otro lado, también se hace alusión a los bailes como las polcas y otros entretenimientos como las charadas, que eran "mal vistos":

**Leoncia:** *(alarmada) ¡ay Norberta! ¿charadas?...¡Pero si a mí me ha dicho que eso de las charadas es cosa pecaminosa!...¡Que es un juego del diablo! ¡Ay y las adivinanzas!...¡Yo no dejo mi Luisita jugar a las adivinanzas...¡ Sale cada cosa que espanta!*

**Rita:** *¡Ay, señora, ¿ por qué dice usted eso?...*

**Leoncia:** *Por experiencia. La otra noche estaban jugando en casa de la Pérez Gil, y alguien preguntó "¿Qué será lo que más se mete en el horno?"...Tú te imaginas, preguntar semejante barbaridad.*

**Carmencito:** *¡ay, yo sé esa adivinaza! ¡Ya lo sé!...¡ Lo que más se mete en el horno es...¡E pastel de crema!*

**Leoncia:** *bueno...sigue creyendo eso mijita, menos mal. ¡Menos mal! (tocan a la puerta. Todas se agitan)*

***Las noticias*** (¿?) de Francisco de Sales Pérez (1856-1932) y Edgar Anzola (1893-1981)

**¡Lo oigo, lo repito y de paso invento un poquito!**

Anzola nació en Villa de Cura, estado Aragua, pero pasó gran parte de su vida en la ciudad capital; de hecho, murió allí en 1981. Así como muchos otros saineteros, se dedicó a cultivar otras ramas del entretenimiento: la radio, la fotografía, la cinematografía, la prensa. Y muchas veces colaboró como caricaturista invitado de la publicación *Fantoches*, que dirigía Leoncio Martínez. Por su parte, Francisco de Sales Pérez, nació y murió en Caracas. Igualmente se desempeñó no sólo como escritor y como caricaturista, sino también como político de alta esfera.

Pese a que no se tiene el año preciso de este sainete, en algunas partes del texto podemos ubicar aspectos que nos dan una idea aproximada al respecto. El tema de la política, el tácito punto de la información y su propagación entre algunos personajes y sus actitudes, demuestran que la obra fue escrita a principios del siglo XX (1920-1930). Además, nos remite a deducir un determinado momento en la Historia de Venezuela de principios de ese siglo: Dictadura de Juan Vicente Gómez.

*Las Noticias* muestra el episodio en que bajo una apacible mañana caraqueña, Don Gonzalo y Don Vicente se encuentran en una plaza de la capital. Este último con ansiosa curiosidad por enterarse de los últimos rumores de la ciudad, mientras que Don Gonzalo ya estaba dispuesto a “ponerlo al tanto” de todo. Comienzan a

conversar y, para evitar ser escuchados y disimular ante los demás, en un banquito Don Gonzalo inicia la charla con un tono bajo y en "secreteo". Emprende la plática suministrando la "información" acerca del alzamiento de un pueblo llamado "Paracotos"...

**Don Gonzalo:** *no lo repita usted, pero... ise ha alzado Paracotos!*

**Don Vicente:** *¡Misericordia! ¡No puede ser!*

**Don Gonzalo:** *¡Hasta firmaron un manifiesto de protesta!*

**Don Vicente:** *Santa Tecla! ¡Lo que se llama un golpe de estado!*

**Don Gonzalo:** *¡Y hasta se han apoderado del armamento que había en el cuartel! ¡Parece que es un asunto cívico militar!*

**Don Vicente:** *¡Esto se lo llevó el diablo! ¡Se cayó el gobierno!*

**Don Gonzalo:** *Y los pueblos vecinos están conmovidos y se le han sumado.*

**Don Vicente:** *¡Barajo el tiro! ¡Esto es grave! ¡Un pueblo tan importante por su posición militar como Paracotos...y su significación política, si ha desconocido a la autoridad suprema, quiere decir que el Comandante está liquidado!*

Ante tal noticia Don Vicente queda impresionado, no podía creerlo. Don Gonzalo continua detallando el "hecho" ante la expresión atónita del recién enterado. Luego ocurre una breve interrupción en la escena ante la entrada de un personaje ebrio: Miguel, quien llega al sitio distraendo la acción principal. Cuando Miguel se sienta en el mismo banquito, prosigue el "cuento" hasta que Don Vicente –aún asombrado- pregunta: "¿Pero cómo se ha sabido esto?" a lo que Don Gonzalo le responde: "¡Porque a según Don Rodrigo de Montenegro recibió una carta del capataz de la hacienda que tiene por esos parajes!"; por lo que ambos dedujeron que ése era el hombre que aclararía todo. Y es por ello que Don Gonzalo se encontraba en la plaza, pues estaba esperando a que este señor pasara a ir a misa. Momentos después, entra Don Rodrigo y ante el atoro de los personajes en cuestión, inmediatamente lo abordan preguntándole "noticias" de Paracotos.

Don Rodrigo, muy espontáneamente, desmonta todo el rumor de Don Gonzalo a través de unas simples y naturales respuestas. Al salir Don Rodrigo, estos personajes quedan desolados porque la noticia no era cierta; Miguel, quien continúa en el mismo banquito, interviene con cierto toque de comicidad, con varias frases que, con una pizca de ironía, resultan ser la realidad o la opinión del pueblo caraqueño ante el gobierno de paso.

Como parte del análisis de este sainete, se pueden extraer algunos elementos que permitirán determinar el contexto de la época y aspectos del quehacer caraqueño, pero sobre todo de la cotidianidad de esa clase popular protagonista de muchas de las historias saineteras. En tal sentido, se encuentra que la temática de la política se desenvuelve de una manera muy particular mezclada con el chisme o rumor que no deja de ser inocente. Tanto es así, al concluir la historia se puede denotar que este enredo resulta ser un mal entendido que se desvanece.

**Don Gonzalo:** *díganos una cosa, Don Rodrigo ¿usted tiene "noticias" de Paracotos?*

**Don Rodrigo:** *Cómo no, ayer llegué de allá.*

**Los dos:** *(asombrados) ¿Ayer?...*

**Don Rodrigo:** *sí, ¿por qué tanto asombro?*

**Don Gonzalo:** *¡De llover balas! ¿Han peleado mucho, entonces?*

**Don Rodrigo:** *ni lo permita Dios, too está tranquilo.*

**Don Vicente:** *(Desesperado) ¡Pero si dicen que por allá ha habido las de San Quintín! Y que ha matado hasta el cura.*

**Don Rodrigo:** *¡Si Paracotos no tiene siquiera un cura!*

**Don Gonzalo:** *¿Y el maestro no está preso?*

**Don Rodrigo:** *El maestro tiene ocho días jugando gallos.*

**Don Vicente:** *¿Y el armamento? ¿y la colisión contra las autoridades?*

**Don Rodrigo:** *Pero si en Paracotos no hay autoridad o gobierno. ¡Igualito que en el país! ¡El mismo revoltillo que tenemos en esta Venezuela!*

**Don Gonzalo:** *Pero si nos dijeron que Paracotos está revuelto.*

**Don Rodrigo:** *¡Claro que está revuelto, como todo el país, porque no se sabe ni para donde vamos ni ñeque va a parar todo esto! Y los dejo, amigos, porque*

*llego tarde a la misa. Hasta luego. (Sale Don Rodrigo dejando a los otros desolados)*

Al respecto, Caballero (1998) menciona que durante la segunda mitad de los treinta constituyen lo que podría llamarse una "crisis histórica" en tanto "señala un proceso de cambios muy profundos, generalmente irreversibles y que, aún si ella se manifiesta más visiblemente en el terreno político, no se confina allí y las transformaciones llegan a abarcar los más diversos aspectos de la vida social"... (Caballero, 1998: VIII).

Indiscutiblemente el chisme, las conversaciones de plaza o las que se desarrollaban durante una "visita" se convertía en especie de vía de comunicación entre los habitantes caraqueños, sobre todo de las clases populares y media, para comunicar y enterarse de las cosas que acontecían en la ciudad y en el interior de las casas. Hay que mencionar que durante la dictadura de Gómez, los medios de comunicación como las revistas y la prensa constituían el primer mecanismo de propagación de la información formal. Pero como en cualquier estado dictatorial, había divisiones políticas, las noticias y posturas de estos medios no eran imparciales, por lo que había medios oficialistas y otros de oposición. De los pertenecientes a ésta, muchos se distribuían clandestinamente.

Como es de esperar, la propagación de la información a través de medios impresos, a pesar de que se producían en buen número, no era lo suficientemente amplia. Existía una dura censura sobre los medios que circulaban, y además, el

espacio para las noticias dentro de estos medios era bastante reducido. Como señala Caballero: “aquel era un país no solamente analfabeta, sino además con miedo de opinar y hasta de recibir la más simple información.” (Caballero, 1998: 52). Las revistas por lo general no trataban asuntos de política. Por tal motivo, hablar del gobierno en aquel momento significaba una novedad y a la vez un buen motivo para conversar y enterarse de lo que acontecía o lo que rumoraba que acontecía. Había, pues, un temor que les impedía hablar libre y públicamente del gobierno. Veamos un ejemplo de ello:

**Don Gonzalo:** *Para que una noticia sea buena tiene que ser contra el gobierno.*

**Don Vicente:** *¡Claro! Y es que las noticias son como el amor: ¡y necesitan misterio!*

**Don Gonzalo:** *Y el sigilo con que se propagan es lo que le da más placer! Y mire que le tengo una muy "reservada".*

**Don Vicente:** *¡A ver, a ver! Vamos a sentarnos en este banquito para disimular y que nadie nos oiga! ¿Quiere decir que es algo relacionado con este gobierno?*

Como se ve, Sales Pérez y Anzola hacen una referencia directa hacia la realidad política de entonces. En otras palabras, el ambiente de la dictadura no les daba cabida a comentar del gobierno libremente y se limitaban hacerlo lo menos sospechoso sobre todo si estaban en lugares públicos.

En cuanto a los personajes, este aspecto es, como en todos los sainetes en estudio, determinante en la consecución y sentido de la presente investigación. En tal sentido, se ubica como personajes principales a Don Gonzalo y a Don Vicente, ambos pertenecientes a una clase popular: gran parte de su tiempo pasaban en una plaza



conversando apaciblemente y, además, la empleaban, como espacio para enterarse y comentar sobre lo que acontecía en la ciudad, sobre todo en el aspecto político. En todo caso, estos personajes demuestran a lo largo de la historia que su ocupación de distracción no era más que “ponerse al tanto” de las noticias de la ciudad y de los vecinos. Por ser personajes masculinos, se vislumbró ausencia de interés en hablar de mujeres en cuanto a noviazgos, edades buenas o malas para contraer matrimonio, si salían solas o acompañadas, etc.; puesto que sus conversaciones se limitaban a la política u otros temas de poco interés femenino.

En este aspecto es importante detenerse, ya que en occidente de finales del XIX y principios del XX, hay una fuerte tendencia a separar radicalmente el sexo femenino del masculino, los límites en algunos casos los imponía la normativa institucional, pero en otros era la misma dinámica de la sociedad que las configuraba o las amoldaba de acuerdo a su contexto. Es por ello que por varios siglos se discriminaba a la mujer por intentar o realizar actividades que eran consideradas para el género masculino y viceversa; sin embargo, muy poco se interesaron los hombres del siglo XX en ocuparse de asuntos del género opuesto.

Esta mentalidad se extendió hasta nuestras tierras; por ello, las historias de varios de los sainetes seleccionados – como en otros escritos después de los años 50- que tienen personajes femeninos como protagonistas, siempre se relacionaban a asuntos a ser tratados por la mujer: compromisos, la educación, la moda; mientras

que en las historias con personajes masculinos los temas abordados son la política, la bebida, la vida pública y la burla.

Enmarcando todo lo anterior, sólo se puede ubicar una similitud: en casi todas las historias, independientemente de la temática abordada, el chisme o el rumor es el elemento en común. Esto era, pues, algo que caracterizaba mucho a los caraqueños de esa época. Por otro lado, encontramos al personaje borracho, Miguel, que puede parecer una distracción de la acción principal, pero su presencia implica otro significado porque se corresponde a algo común en la época: el o los borrachos de la cuadra. Para éste y otros sainetes, la presencia del personaje ebrio constituye un hecho común en la Caracas de mediados del siglo XX; es importante acotar que para esta época comenzó una proliferación de lugares de reunión popular para los hombres de de clase media y baja más que todo. Se debe recordar que los caballeros de la clase burguesa se reunían en casas a ingerir otro tipo de bebidas más refinadas o en lugares más selectos a los que no asistían las clases populares, cuyo destino eran locales como los llamados mabiles.

***El Rompimiento*** (1916) Rafael Guinand (1881-1957)

### **Las hazañas de un picaflor criollo**

Rafael Guinand aparte de su oficio como escritor de teatro y poesía, también se dedicó a la enseñanza, la actuación y el periodismo. Como actor trabajó en otros sainetes como la obra *La viuda comilfó* de Rafael Otazo y *Venezuela güele a oro* de Miguel Otero Silva y Andrés Eloy Blanco. Su crítica social la llevó a cabo a través de estas áreas. El galeón premiado, programa de radio en el cual participó, transmitido por Radio Caracas, es uno de los íconos en la historia radial. Fue un programa de corte social y de entretenimiento de gran alcance en la ciudad. Algunas de sus obras son: *El Pobre Pantoja* (1914), *Amor que mata* (1915), *Don Pantaleón* y *El Rompimiento* (1916), *Perucho Longa* (1917), *EL Dotol Niguín* (1919), *Campeón de peso bruto*, *Los Bregadotes* y *Por librarse del servicio* (1920), *La gente sana* (1921), *El Boticario* (1923), *Los apuros de un torero* (1929), *La malicia del llanero* (1931), *Yo también soy Candidato* (1939), *En plena calle*, *Las glándulas del mono* y *La Costumbre*, cuyas fechas no están verificadas.

*El Rompimiento* también se llevó al cine, siendo el primer largo metraje sonoro venezolano (1938); el autor participó como actor en el personaje del maestro Hilario. La historia, como su nombre lo anticipa, es sobre del rompimiento de un noviazgo entre Tomasita y Narciso Esparragosa. Ella, una muchacha sencilla de clase humilde pero buena familia; él, un Don Juan a la criolla que tiene por costumbre enamorar a las jóvenes, aprovecharse de su condición de novio para luego

abandonarlas en promesa de matrimonio. Afortunadamente para Tomasita un día llega de visita Catalina Mijares -vieja amiga de su tía Misia Ramona- en una de las acostumbradas visitas; en el transcurrir de la conversación sale a relucir que Esparragosa también ha embaucado a su hermana viuda, ya que ha mantenido relaciones simultáneas no sólo con ellas dos, sino que son tres en total las ilusionadas novias. Como consecuencia, el compromiso es afortunadamente deshecho.

El personaje de Doña Ramona se presenta como la tía protectora de las buenas costumbres y de la honra de la familia. Es la primera en sospechar que algo anda mal en el futuro esposo de Tomasita, porque habiendo transcurrido dos años de noviazgo, no han recibido una propuesta formal del matrimonio y ya la gente comienza a hacer malos comentarios. Esto permite intuir que, por lo general, un noviazgo no pasaba de un año, o un año y medio.

Es interesante ver en el cuadro número uno la descripción que Doña Ramona hace sobre cómo se habían tornado para ese entonces los valores:

**Ramona:** *¡No, no, no mijita! ¡Cuándo! Los hombres de antes eran mejores que los de ahora, y tenían que ser; no existían mujeres malas, ni el fulano Puente de Hierro; tampoco habían automóviles, que también han contribuido mucho en la corrupción. Toda la diversión de entonces, era irse en las noches de luna a pie, a tomaré un vaso de leche con pan de horno de los que hacía Chepa tan sabrosos, en el Puente de los Suspiros. Pero ahora, qué distinto, ahora no se escucha hablar nada más que de la guasa, el macán, la tocoquera, que si fulanito corrió un trueno anoche, que si el Gordo aporreó a uno en el maví, ¡Dios mío, qué es esto! Y lo mismo sucede en todo. Mira en mi tiempo, no salía una muchacha sola con su novio ni de casualidad, hoy en día eso y andar de manos cogidas es lo*

*más natural. El marido mío (que en paz descanse) antes de casarse conmigo no supo nunca lo que fue ponerme un dedo encima*

Referencias históricas como “el fulano puente Hierro” o los automóviles o la “guasa, el macán, la tocoquera” enriquecen esta historia porque se han insertado lugares o acontecimientos históricos que marcaron esa época. De esta cita también se puede extraer otro punto de interés: el avance de las épocas traía consigo avances de cualquier índole que inevitablemente afectaba y modificaba los patrones de comportamiento, sobre todo en los adolescentes; ello creaba el juzgo negativo de las personas mayores pues el cambio en el estilo de vida, en el uso del tiempo libre y, por ende, del comportamiento alteraba la normativa “moral-social” de la época.

Por otro lado, este sainete gira entorno a la temática familiar y a los prejuicios que ha traído consecuencias negativas sobre el comportamiento de las nuevas generaciones con innovaciones como el cine y el circo. En este punto es importante señalar la influencia del cine a partir de su llegada a finales de siglo XIX. El cine, que en un momento fue señalado como detractor del teatro, fue un acontecimiento que sin duda tuvo mucha repercusión en la forma de distracción de la sociedad.

No se observa en este sainete un final moralizante, ni crítico. Para el personaje causante del conflicto, Narciso Esparragosa, el único castigo es haber sido descubierto. Sin embargo, su carácter caradura y descarado no deja posibilidades para la reivindicación; así como esta historia no arroja ningún final aleccionador, más allá de lo que se indica a continuación:

**Braulio:** *(Acercándose).*- Dos conejos no, son tres, ahora lo estoy conociendo; ése es el novio de mi hermana.

**Hilario:** *¿De tu hermana? ¿Quién es esa?*

**Braulio:** *Una que está de sirvienta en la esquina de las Peláez.*

**Esparragosa:** *deslices, maestro, deslices.*

**Tomasita:** *Qué le parece, Dios mío.*

**Catalina:** *Qué canalla.*

**Ramona:** *Sinvergüenza.*

**Hilario:** *Con que deslices, pues deslícese ahora mismo pa la calle.*

**Esparragosa:** *Pero, escúcheme, maestro.*

**Hilario:** *No me diga una palabra.*

**Esparragosa:** *(A Catalina).*- Yo pensé romper aquí y después casarme allá.

**Hilario:** *Con que romper, so canalla, apártese de mi vista, usted no tiene familia, malaya sea hasta su estampa.*

**Esparragosa:** *(Desde el foro).*- Bien maestro, muchas gracias. *(Aparte).*- Te salvaste, Esparragosa. *(Mutis foro)*

**Hilario:** *Qué hombrecito tan terrible, si me horroriza pensar que echamos un sueño juntos; pero él no tiene la culpa; las culpables de todo esto son ustedes.*

**Ramona:** *Nosotras, la culpa es tuya, por tu maldito aguardiente que no hay respeto en la casa.*

**Hilario:** *También te cabe derecho; no bebo más: pero ustedes háganme la caridad de no volver al maldito cinematógrafo.*

Como se ve, existe una ligera crítica hacia las costumbres, que para ese entonces se conocían como modernas; por ejemplo, las idas al cinematógrafo. Según se reseña, eran lugares bastante propicios para encuentros amorosos furtivos y fuera del hogar; además, causaban "daño" a la moral y las buenas costumbres al propagar valores y modas de otras tierras que no se correspondían con lo acostumbrado en la ciudad. Por otro lado, también se deja entender una breve llamada de atención sobre el hábito de beber, lo cual también ha constituido desde siempre una costumbre de Caracas y el resto de Venezuela.

***Yo también soy Candidato*** (1939) de Rafael Guinand (1881-1957)

### **Una visión de la recién llegada democracia**

La trascendencia de este sainete se entiende en las reseñas bibliográficas. Barrios, por ejemplo, apunta: "*Yo también soy candidato*" (1939), de Rafael Guinand, quizás el sainete más celebrado en los últimos tiempos" (Barrios, 2001: 24); esto debido a que esta obra puede ser considerada el ícono de una época, los años de la consolidación de la democracia: "Así pues, en *Yo también soy candidato* es la democracia misma la que se sienta en el banquillo de los acusados" (Ibid: 27). Es un bosquejo de la situación del caraqueño ante la llegada de la democracia y las diversas tendencias que éste adoptó. Sin un final moralizante, más bien ligeramente resuelto, Guinand solventa una historia que desarrolla desde la comicidad una suerte de bosquejo del panorama político de aquel momento, en el cual se origina el conflicto. Ya hacia el final del episodio este conflicto es reducido a uno doméstico. La historia no carece de complejidad, lo que habla muy bien del dominio que tiene el autor sobre la estructura dramática, quien supo establecer a través de los personajes, muy claras e interesantes posturas.

Berruga, el protagonista, es un caraqueño de clase humilde, que ve en los aires de la democracia una salida fácil para resolver su propia economía, a través del "negocio" de encarar un cargo público; así, decide postularse con el apoyo de su muy "amigo" Celedonio, quien hará las veces de su secretario o asistente personal. Berruga es llevado a al cárcel al ser acusado de alborotador de las masas, su

secretario, en aras de su cargo y de ser el mejor amigo, queda encargado de su casa y de sus asuntos. Es Gorgonia, concubina de Berruga quien tiene que cargar con el mantenimiento de la casa, de lidiar con los caprichos de Celedonio, a quien sirve como "cónsul venezolano" sin poder echarlo de su casa porque éste guarda importantes secretos políticos de Berruga. Por otro lado, se suman las deudas de éste, pues el pasivo por la renta de su casa asciende a tres meses y el cobrador llama a la puerta. Sin embargo, durante el tiempo que Berruga está preso, Celedonio se las ingenia para embaucar al de la renta haciéndole creer que Berruga cobrará una herencia muy pronto y que así le cancelará la deuda y le duplicará el dinero, a los minutos consigue quitarle prestado con el pretexto de pagarle al abogado para acelerar el papeleo. Por otro lado, Gorgonia, quien desconfía del amor de Berruga y de su promesa de matrimonio una vez él sea electo, le envía una carta firmada por "Zoila Cabeza de Ñaure" para comprobar el amor de Berruga. En la carta le dice: "Dos letras tan solo te escribo, y ellas son suficientes para enterarte de lo que te interesa: Tu mujer te engaña con un albañil. Ya lo sabes todo. En su casa la tienes muy contenta con su maestro de albañilería, mientras tú te pudres en el presidio". Berruga, al salir de su encierro, regresa a casa enfurecido y acongojado. Al hallar un hombre en su propio cuarto le da una golpiza equivocadamente, pues resulta ser su tío Aniceto, quien había venido de El Manteco, tras una llamada de auxilio de Gorgonia. El conflicto político queda de lado, y es este enredo doméstico el que constituye la problemática final, que cual se resuelve feliz y tranquilamente para la mayoría de los personajes.



Uno de los rasgos más resaltantes de este sainete lo constituyen las constantes descripciones del ambiente político de la época, dentro del cual se pueden resaltar algunos antivalores como la corrupción y el oportunismo. He aquí, por ejemplo, un fragmento que define un poco la efervescencia del movimiento electoral: “**Berruga:** Luego me enteraré. *(Pausa)* Qué silencio! Ah! ni un grito, ni un triquitraque. Parece mentira que estemos en plenas elecciones; qué orden, qué disciplina, qué moralidad, y todavía hay vagabundos que dicen que no estamos preparados”. (Cuadro 1, escena 3). Esta calma inmediatamente se convierte en una gran algarabía a las afueras de su casa, mostrando que el ambiente electoral de Caracas, a pesar de ser una ciudad no muy grande, para el año 1939, era bastante movida. Lo común de la corrupción también es un rasgo importante a señalar; tal y como se ve a través de la obra, el tema de la corrupción era tan familiar que es visto como algo sin connotación peyorativa, sino más bien como una moda dada por las propias desviaciones de la democracia, algo incluso digno de orgullo:

**Celedonio:** Bueno; ¿pero has conseguido plata? Porque veo que vives con cierta comodidad.

**Berruga:** Qué va, viejo; todo esto es ajeno, en cualquier momento se lo llevan. Ahora te digo una cosa y es, que no pasan seis meses sin que yo esté nadando en la opulencia, porque ahora sí es verdad que he descubierto el gran negocio, *(Con misterio)* La política....

**Celedonio:** ¡Ah! Tú estás conmigo, viejo; el otro día se lo juré a la Coromoto en Naiguatá: que en lo que le ponga la mano a un puesto público, aunque haya contraloría, me llevo hasta el perol de la basura”. (Cuadro 1, escena 4).

Con esto, el autor cuestiona la fortaleza del ideal democrático que él veía en la clase popular y, en general, en el caraqueño. Esto hace recordar, salvando toda

diferencia y distancia, otras obras de autores venezolanos que se han expresado sobre el ideal de la democracia y del desempeño de los entes públicos. Así vemos por ejemplo que *El insólito viaje de los inocentes* de César Rengifo, a través de un texto más profundo y elaborado, explora estas mismas ideas y hace, al igual que Guinand, un reclamo.

También se pueden acotar algunos aspectos que son señalados superficialmente, pero que también competen a la sociedad de ese entonces. Por ejemplo, se puede citar las referencias regionalistas: "**Berruga:** Cónfiro, qué calor! (*Limpiándose el sudor*) Estoy sudando más que un maracucho" (cuadro 1, escena 1); lo que se asomaba sobre la adelantada feminista: "**Berruga:** Esta Gorgonia que estoy llamando es mi esposa, es decir, mi esposa no, mi... mi compañera, mi... mi... mi adjunta. Yo la quiero mucho, pero he resuelto tratarla con carácter, porque desde que llegó la democracia he notado que me está perdiendo el respeto" (cuadro 11, escena 2); los doble sentidos: "**Ramona:** ¿Qué haces, mujer?..**Gorgonia:** Aquí, mijita, soplando este carbón a ver sí prende".

Con respeto a los personajes, se puede decir que el autor los utiliza como pretexto para exponer diversas tendencias. Esto se puede evidenciar con la dualidad de pensamientos que representan dos personajes en particular. Por un lado, el Sr. Eligio, dueño de la casa donde viven los Berruga y hombre avanzado en edad, representa el pesimismo de una cierta parte de la población que no estaba con el

movimiento democrático. Él es una suerte de escéptico a todo tipo de pensamiento diferente al propio:

**Eligio:** *Pues señor, ahora sí que la hemos puesto de oro con la fulana democracia. Todos los días hay un miriñaque nuevo: Que si la demanda, que si el juicio, que los bienes de la nación, que los bonos, que el plan trienal, que la contraloría, ¡Jesucristo! un verdadero zaperoco donde ya nadie sabe de donde viene, ni pa donde va, ni como se llama ni como está. (Mirando hacia la puerta) La guachafita de hoy son las elecciones. Míreme eso: una porción de hombres hechos y derechos, ahora que y que votando; y pa na, porque al paso que vamos, eso de las elecciones va a queda pa los muchachos. (Se queda mirando y moviendo la cabeza con desencanto).*  
(Cuadro 2, esc. 1)

Por otro lado, está Carlitos, un joven que representa la convicción de los jóvenes que apuestan por el nuevo sistema democrático de la forma más optimista y con certeza de un futuro mejor. En el siguiente extracto se observa que el autor contrapone de manera explícita estas dos corrientes de pensamiento. Es importante destacar que si se hace un seguimiento a la historia, se puede decir que el autor no hace un juicio apreciativo de cual de las posiciones tienen más vigencia; por el contrario, parece simplemente exponerlas allí para que el espectador sea quien decida. Sin embargo, es importante decir, que el personaje de Don Eligio es quien sale perdiendo en esta historia, pues el dinero que Celedonio había logrado quitarle “prestado” nunca le sería retribuido. Sin embargo, no sería justo afirmar que esta mala pasada fue a causa de su forma de pensar; más bien podría ser atribuida a otros rasgos de su personalidad como la avaricia, la ambición y la individualidad.

**Carlos:** *Caramba, don Eligio, veo con tristeza que usted no es republicano.*

**Eligio:** *Yo no soy nada, mi amigo: yo he sido toda la vida un hombre trabajador, que no he tenido nada que hacer con política, y se me han dado tres pitos que mande Pedro o que mande Juan, que se vaya o que se quede, con tal de que no me toquen lo mío, lo demás me tiene sin cuidado. (Cuadro 2, escena 1).*

Por otro lado, se encuentre un personaje que bien presenta otro modo de pensamiento o tendencia; Heraclio, un campesino que ha venido del campo a la ciudad en busca de ejercer su derecho, “casi obligao” ya que le han dicho que en el voto está “la salvación”. Se muestra desconfiado y poco creyente en aquello de las votaciones porque en oportunidades anteriores habían estafado a la gente del campo con aquel asunto. Aunque también muestra en el fondo algo de optimismo, o más bien, de esperanza en un futuro mejor para sí:

**Heraclio:** *Anjá, ahora si como que di en el clavo; allá como que es la cosa. Caray, pero qué gentío. (Haciendo un mohín de desagrado) Eso sí que no me gusta: yo le tengo más miedo a la gente que a los tigres de la montaña. Yo vengo a esto a la, juerza, casi obligao, porque me han dicho que en el voto que y que está la salvación, pero yo no lo creo. Son muchas las promesas que le han hecho a uno y nada se cumple, todos son ofrecimientos. Magínese que allá en el pueblo no tenemos ni agua. Un día dijeron, que iban a poné unos pozos: y llegó un médico, y llegó un abogao, y llegó un alginiero, y llegó un musió y llegaron unos hierros; todo llegó, lo que no llegó fue el agua. Por eso es que ya yo estoy desengañao. Mire, ya yo no creo, ni en la creolina. Bueno, vamos a ve si Dios quiere que de esto salga algo bueno. (Inicia el mutis hacia la izquierda deteniéndose al oír la voz de Gorgonia).*

Heraclio, según lo que arroja el autor es una representación de la mayoría popular más humilde, “Juan Bimba” quien, según su propio parlamento quien siempre soporta las cargas. Este personaje Heraclio, junto con Carlitos y Eligio, representan paradigmas caricaturizados del pensamiento político de la época. Vale la pena aclarar que con esta afirmación se atiende exclusivamente al universo que

ofrece este sainete. Como se comenta en *Apuntes para que no se pierda la memoria* en el sainete esta expuesta "la psicología del pueblo". En este sentido, se puede decir, la psicología en tanto forma de actuar y también en la de pensar. Esto lo vemos de una manera más conciente en el personaje de Ramona, amiga de Gorgonia, quien por instantes parece ser un testigo reflexivo sobre lo que observa a su alrededor, al punto que ella a emitir juicios morales: "**Ramona:** Qué desastre. La fortuna que yo no tengo hombres en la calle. (A Gorgonia) Ay, mijita, cuando veo estas cosas me contento de no haber tenido hijos". (Cuadro 1, escena 6).

Otra característica de Guinand en este sainete es el gracioso juego de palabras que ofrece el autor a través de Berruga, quien con frases rebuscadas pretende darse aires de doctor: sus frases, en realidad resultan ser disparates con sentido. Esta característica también la comparte con su par Celedonio:

**Celedonio:** *Aquí hay tres telegramas. (Rompe los sobres y los coloca uno sobre otro. Leyendo) Uno es de El Baúl*

**Berruga:** *Del Baúl Ciérrelo. (Celedonio lo dobla y lo guarda y en el sobre)*

**Celedonio:** *(Leyendo) Otro del Sombrero.*

**Berruga:** *¿Del Sombrero? Cuélguelo. (Celedonio lo cuelga en un gancho)*

**Celedonio:** *(Leyendo) y este último que es de La Horqueta.*

**Berruga:** *Léame ese. (Cuadro 1, escena 4)*

Como apunta Rodríguez, "La incorporación de proverbios, modismos, alusiones a calles y costumbres de las primeras décadas del siglo, convierten sus obras en documentos invaluable para conocer lenguaje y comportamientos del hombre común venezolano de ese momento." (Rodríguez en Varios, 1997: 27). Se pueden citar muchos modismos, frases que vienen de la época y que, por cierto, se usan

todavía, resabios populares, referencias regionalistas y de doble sentido que casi nunca está ausente de este teatro popular: "Barajo", "¿será un popsicle de carotas negras", "Aquí mijita, soplando este carbón a ver si prende", "Gua", " se le está enfriando el guarapo", "Ya veo que usted me quiere mamar el gallo".

***Salto Atrás*** (1924) de Leoncio Martínez (1888-1941)

### **Los prejuicios raciales en la sociedad caraqueña**

Leoncio Martínez o "Leo", como se hizo llamar, también se desempeñó dentro del área de la escritura, con la poesía, la dramaturgia, la cuentística y el dibujo. Por motivos políticos estuvo preso en variadas ocasiones, pero siempre mantuvo como constante una crítica orientada hacia "los prejuicios y la discriminación racial", como se ve en *Salto Atrás*.

En esta obra, con un buen manejo de la estructura dramática, se mofa de la superficialidad de una clase "burguesa" y de una falsa moral. Esta es su obra más conocida y llevada a escena; luego de su estreno se convirtió en un ícono dentro de nuestro teatro. Como trama principal tenemos a una familia, cuyo miembro recién nacido resulta con gran sorpresa para todos: a pesar de ser hijo de una muchacha blanca y un alemán "ojos azules", poco a poco se va dando la noticia, y al mismo tiempo algunos miembros de la familia y visita traman un plan para ocultar la verdad al padre de la criatura, bajo la firme convicción de que el niño ha sido resultado de una relación de la muchacha fuera del matrimonio. Después de muchas peripecias y

elucubraciones no pueden tapar el sol con un dedo y, a la llegada del padre, todo el enredo se aclara. Tras una explicación muy razonable se vislumbra que el alemán Von Genius, sí es de ascendencia alemana, pero por parte de padre, mientras que por parte de la abuela materna su ascendencia era negra.

Ya se ha dado a conocer por varios investigadores que el tema principal de este sainete son los prejuicios raciales que sufrían las clases medias altas de la vieja Caracas, es ícono dentro de la sainetería porque es el que toca en mayor profundidad el tema de la discriminación racial. A pesar de haber sufrido grandes procesos de mestizaje e incluso luego de haberse “abolido” la esclavitud, aun así era común entre las clases media altas el rechazo por los componente indígenas y afro.

Como se ve este sainete refleja la superficialidad de algunas clases sociales y una falsa moral, y la dualidad amor-interés. Cuando se habla de superficialidad en este caso se refiere al cuidado de las apariencias dentro de la sociedad, para así garantizar un respeto dentro de su círculo social. Este componente también se encuentra en algunas otras obras analizadas en este trabajo. En este orden, la superficialidad envuelve las relaciones humanas, en este caso las del interior de una familia, y su conexión con el resto de la sociedad. También era un factor determinante de la vida cotidiana, ya que el juego de las apariencias estaba presente en muchos actos de la vida caraqueña. Este aspecto es complementario con un segundo componente dentro la historia: la falsa moral, debido que esta

superficialidad conlleva a que la familia caraqueña adquiriera ciertos valores falsos una "falsas moral" que los conducía a manejarse dentro del mundo de las apariencias, sin importar la verdadera práctica de valores. En cambio, como lo muestra la actitud de algunos personajes, tomar decisiones deshonestas en nombre de mantener el prestigio de la familia por medidas extremas sí era concebible. Tal es el caso de Elena, la abuela del niño, cuando recurre a alquilar un niño para sustituir momentáneamente al verdadero. Por fortuna, esta jugada no le dio resultado:

**Elena:** Dime.....entre tus amigas de por aquí, ¿no hay alguna que tenga un niño que nos preste?

**Fulgencio:** O que nos lo alquile.

**Brígida:** Un niño.....un niño....

**Elena:** Sí, un niño catire

**Brígida:** ¡Ah!, Norberta la isleña tiene uno catirito.

**Elena:** Corre, mujer corre, dile que nos lo preste por un momento, por medio día, y le daremos una buena gratificación. (Escena 13).

En este fragmento no solo se ve el engaño que intentaba propiciar la abuela del niño, sino también el uso del poder económico como un medio para lograr tal fin.

También es meritorio hacer alusión a otra temática explícita dentro de la trama: la xenofilia. Se debe recordar que para época Juan Vicente Gómez había impulsado una política migratoria que buscaba poblar los campos agrícolas abandonados por la población que había emigrado a la ciudad. Ante la creciente población extranjera el caraqueño común desarrolló una idolatría por estas culturas, en la esperanza de que trajeran al país el desarrollo y a través de ellos conocer lo que se consideraba el "primer mundo". Es así como naturalmente, muchas familias



criollas, sintieron el llamado a “mejorar la raza”, bajo la creencia de que solo por ser extranjeros tenían un nivel económico superior; creían que al comprometer extranjeros con algún miembro de la familia adquirirían un mejor status y un poder económico cónsono con el círculo social al cual aspiraban.

Sin embargo, no todos los personajes parecen compartir estas actitudes. Por ejemplo, Jerónimo, abuelo del niño, hace el equilibrio toda vez que no demuestra antipatía por la fisonomía de su nieto. Por el contrario, la demuestra por las proposiciones y actitudes de su esposa y de la mayoría de los miembros de la familia, siendo el único apoyo estable de Julieta (madre del niño). Otro personaje a destacar es el de Belén, cuya presencia provoca que se desate la acción principal y, por ende, toda la historia. Belén inicia la pieza incitando a través comentarios a la confirmación del rumor que según ella estaba de boca en boca por toda la ciudad: el nacimiento del niño negro, e indirectamente logra desatar el conflicto, cuando accidentalmente Elena le confiesa este hecho. A partir de aquí, Belén pasa a un segundo plano, y la acción recae en los otros personajes que entran consecutivamente.

Al igual que otros autores, Leoncio Martínez hace uso de las referencias históricas para ilustrar la desigualdad existente de los castigos entre negros y blancos; también los utiliza para dejar en evidencia un cambio de paradigma de un siglo a otro:

**P. Castrillo:** *Dona Elena, don Fulgencio, ¿ustedes suponen que ese infeliz.....? (refiriéndose a un negro de confianza, criado en la casa y nombrado capataz de una de las haciendas)*

**Fulgencio:** *No sé lo que supongo, pero que le dé gracias a Monagas porque en tiempo de mi abuelo hubiera muerto a palos o lo hubieran quemado como un judas en el medio del patio de la trilla....Elena, tengo que hablarte a solas, - con perdón de los presentes (MUTIS SEGUNDA IZQUIERDA)*

**Elena:** *Voy. Con permiso, un instante. Padre, no olvide a Julieta. (Escena 7).*

## **Puntos de encuentro: hacia una unificación dentro de la diversidad**

### **Trato de lo familiar, la doble moral y el resguardo de las apariencias**

Como se ha visto, el tema de lo familiar es una de las problemáticas más presentes dentro de los sainetes estudiados. Directamente como en el *Salto atrás* o bien de manera indirecta como en *De visita* o *Yo también soy candidato*, en donde las problemáticas principales son otras, pero siempre subyace un lío familiar que resolver. En otras palabras, lo doméstico -lo que ocurre puertas adentro- como problemática fundamental.

En el aspecto de lo familiar también se deviene otro tipo de conflictos internos que están vinculados con el factor económico en correspondencia con el status social: La doble moral y el resguardo de las apariencias. Estos dos fenómenos fueron, en la Caracas de antaño, algo inherente a la vida misma. Este sistema tenía como principal instrumento la apariencia física, a través del vestido, el calzado, el peinado. Ser de clase humilde o estar vinculado a ella, para muchos, no era objeto de orgullo, por ello lo más importante no era serlo sino no aparentarlo, como se ve por ejemplo en el caso de *Que le empreste*, *De visita* o *El Salto atrás*. Se observa en varios personajes

que su lucha es principalmente por resguardar las apariencias, pese a que sus posibilidades económicas fueran en detrimento.

### **El rumor como mecanismo de especulación e información**

Si hay una característica que define a los sainetes es la existencia constante de especulación de los aconteceres de la ciudad, así como un interés por conocer los pormenores de la vida de sus paisanos. Este tipo de mecanismo de información era una de las distracciones más comunes para la época. Bajo esta premisa, hay una notable diferencia en cuanto a que la temática abordada dependía de la presencia mayoritaria de los personajes presentes. Pero pese a esta diferencia, se mantenía un estándar semejante entre el estilo de comunicarse y los intereses que perseguían a través de ellos.

Sin embargo, no hay que apegarse tanto al criterio que el chisme era la principal distracción sana y normal de la época. Debido a que los sainetes tuvieron su auge en un período dictatorial, para muchos constituyó una vía extraoficial corriente para hablar "disimuladamente", bajo un plácido atardecer caraqueño, del gobierno y tocar temas que eran censurados

En los sainetes presentados, el aspecto del chisme o del rumoreo como fuerte o intención directa de los personajes principales, no se presenta en un sentido maléfico, mal intencionado. Por ejemplo, tanto en *Las Noticias* como en *Yo También*

*soy Candidato*, se observa que los comentarios de los personajes principales no se basan en conspiraciones, sino que simplemente era un buen tema para hablar o un imaginar de alcanzar popularidad o prestigio, sobre todo en tiempos donde la información que se distribuía oficial era regulada, restringida y, a veces, clandestina. Y dentro de estos diálogos sin pretensiones, se encuentran intervenciones reflexivas y hasta verídicas de la realidad política de entonces, disimuladas muy bien por los autores.

En este punto cabría preguntarse si el mismo criterio aplicaba para los sainetes en los que se trataban temas femeninos, cuando, una vez iniciada la historia, se busca verificar, generar o desmentir rumores, difamando a otras mujeres al tiempo que se las coloca en situaciones de desprestigio ante las demás.

Sobre los personajes se puede decir que explícitamente no hay oposición malo- bueno dentro. Esto quiere decir que en los casos en que un personaje pudiese ser catalogado como "malo" es porque iniciaba la historia obrando contrariamente a los valores positivos de la época, pero esto se encuentra en la mayoría de los personajes detonantes de la acción, como Carlitos (*De Visita*), Belén (*El Salto Atrás*), cuyas acciones sirvieron para desencadenar el resto de las acciones.

### **El optimismo**

El optimismo, el buen humor es propio de casi todos los sainetes. Al parecer es ese un rasgo definitorio de la personalidad del caraqueño. Se expresa a través de dos

elementos: el primero es que los autores se niegan a darle un castigo merecido a quien obra de mala manera, como si hubiera una negación a ejercer una justicia severa. Esto también se vincula a lo mencionado anteriormente en torno a la inexistencia de personajes que pueden ser tachados de malos, o buenos. Y en segundo lugar, la presencia de finales felices, no a la manera maniqueísta, de que los buenos son premiados y los malos castigados, sino con un final en el que muchas veces se dejan de lado las desavenencias; es como si espontáneamente todos los personajes quedaran en armonía, como si los personajes que generaron el conflicto hayan gozado del privilegio de ser exonerados de sus responsabilidades. Estos finales en los que no hay castigos, ni castigados, como una suerte de final feliz y pacífico es otra de las características de este género en Venezuela: "Recreación de costumbres y formas de vida, con captación aguda de modismos locales, donde la tipología humana, proveniente de sectores populares de Caracas y otras ciudades...conforman una imagen superficial y amable, no exenta de humor y agudeza". (Varios, 1991: 23.).

### **La presencia del borracho**

Aunque en tiempos contemporáneos este personaje se hacía más común en las calles caraqueñas y en las historias teatrales, este aspecto nos demuestra cuanta incidencia se desató con la llegada de los "nuevos tiempos" en los modos de pensar, en el quehacer de la vida de Caracas del siglo XX. Esta figura hacía cada vez una presencia mas regular en las representaciones populares que lo hizo convertirse en

uno de los arquetipos presentes en el sainete, no solo en los autores vistos sino en una gran variedad de saineteros: como Leopoldo Ayala Michelena y Humberto Orsini.

Tal como lo arroja los sainetes, los personajes borrachos eran de especie de vergüenza para la familia, porque sus indiscreciones y comportamientos indebidos distorsionada la imagen del grupo familiar. El único camino a la reivindicación era el de alejarse del hábito de beber, tal como lo observamos en un sainete más contemporáneo de Humberto Orsini: *La Familia Berruga*, en la cual el borracho Sinforoso interrumpe la visita del novio de la muchacha y termina por disgustar a la familia invitada ocasionando la disolución del noviazgo.

Esta práctica cotidiana y "malsana" el sainete lo relaciona, casi exclusivamente, con las clases populares. La explicación para esto se puede encontrar en el carácter público y espontáneo de la fiesta popular que se realizaba en los sitios públicos: plazas, puertas de las casas, mercado, boulevard, etc., que aparte de las celebraciones comunes (Semana Santa, Carnavales, Navidad, o algún día festivo) podía surgir en cualquier momento o lugar, una buena ocasión para "echarse los palos"; todo lo contrario de aquellas fiestas de la alta burguesía que era de carácter hermético, restringido, elitesco, en sitios muy específicos y bien planificadas. Es de intuir que durante estos eventos las personas no llegaban a extremos grados de ebriedad para mantener su clásica y acostumbrada compostura para evitar ser causa del escarnio público, incluso dentro de su mismo círculo. En cambio en las

celebraciones populares poco les importaba a emborracharse al extremo de exhibirse en ese estado. Es decir, el borrachito del pueblo no le daba importancia a su estigma social, mucho menos si esta práctica era compartida por su grupo de "compadres".

Estas marcadas diferencias devenían de una trascendencia de las costumbres en las clases sociales. Recordemos que durante y después de la colonia, el consumo excesivo de licor se daba en las celebraciones de los negros, indígenas u otros personajes que servían en las casas de los burgueses, éstas eran consideradas como manifestaciones paganas o actos de brujería y por tanto prohibidas por las elites.

### **Mirada hacia un pasado que fue mejor y Crítica al Modernismo**

Esto es una constante a través de varios personajes -de viejas generaciones-, evocar al pasado como si hubiesen sido tiempos mejores desde varios aspectos: relaciones de pareja, distracciones cotidianas del ciudadano común y sobre todo la modificación de actitudes frente a las expectativas de vida de las nuevas generaciones. Ante esta "alteración" se observa cómo personajes, de avanzada edad hacen comparaciones entre los modos de vida de sus tiempos mozos y los "modernos". A través de estas insistentes comparaciones, estos personajes querían mantener esos ideales conservadores amoldando a sus nuevas generaciones con modelos y costumbres que resguardaban lo que se había perdido con la llegada de las innovaciones.

El espíritu de esos personajes representa ese instinto de preservación de las “buenas costumbres” en contraposición de los nuevos “valores” traídos por la llegada de los tiempos modernos; pero a pesar de estos intentos de mantener y propagar esos viejos paradigmas no podían competir con la llegada acelerada del siglo XX. Esta actitud parecería normal, ya que la resistencia al cambio es una constante en todas las sociedades y a través de todos los tiempos. Sin embargo, resulta un momento interesante en la historia de nuestro país, ya que la intromisión de otras lenguas, otro estilo de vestido, gastronomía, influencias musicales, etc., produjo muchos cambios culturales y/o sociales. En ese sentido, Venezuela fue blanco de muchas influencias externas que se dieron de tal manera que los autores de estas obras hicieron de él un lugar común en los sainetes.

Esta crítica se basaba en los elementos modernizadores, (el cinematógrafo, los mabiles, nuevas corrientes musicales etc.,) como factor influyente en el modelaje de las identidades, tuvieron repercusión de manera directa sobre los hábitos, modos, costumbres y maneras de pensar del caraqueño. Uno de los íconos de la modernidad fue la llegada de la transformación de la ciudad a través de la democracia, aspecto que es trabajado, como se vio, en *Yo también soy candidato*. Por otro lado, se observa que en décadas posteriores del siglo XX subsisten algunos de los hábitos o formas de comunicación más antiguos para el caraqueño: el chisme o rumoreo, tema presente en *Las noticias*, *De visita*, etc. Con respecto a la influencia del modernismo, se debe recordar, lo ya mencionado en el capítulo II, en torno a que existe un



conflicto de interés ante la conformación de una identidad. En este caso, es esencial señalar, que estos años de transformación de la ciudad, gracias a la explotación petrolera, se implantaron en la joven metrópili muchas manifestaciones o modalidades del extranjero; algunas de ellas, como ya se señaló, fueron las modas, los estilos de música, etc.

### **Alusiones políticas**

Haciendo referencia al significado del sainete como crítica social, es meritorio mencionar que también da cabida a la crítica política. En uno de los casos, de forma directa, como en *Las Noticias*, y en otras sin alusiones al gobierno como tal, sino a los personajes que tenían acceso a las posiciones de poder, como en *Yo también soy candidato*. Más allá de la temática política que se toque en ambos, en el primero se da a entender una crítica al efecto de la gestión presidencial en el contexto popular; en el segundo, se hace énfasis en las prácticas políticas corruptas y oportunistas de los allegados al gobierno.

### **Diferencias de temáticas: lo femenino y lo masculino**

*De visita* y *El Rompimiento* tienen una temática similar en el sentido en que se manejan en ambos la temática familiar y sobretodo la parte de los compromisos matrimoniales. Por un lado, en el primero el interés es de la familia de las muchachas hacia la posición económica del muchacho. Este interés está representado por ambas madres. De igual manera se repite este esquema en *El Rompimiento*, en

el cual el rol de la mujer destinada a ser “el alma del futuro hogar” es velar por resguardar el sagrado nombre de la familia y conservar un estatus social alcanzado; en este caso, es la abuela del niño quien encarna este estereotipo.

Con respecto al género masculino se observa una notable diferencia en los temas que se le atribuyen y la forma cómo se presentan. Se ve que los temas que más lo motivan son los políticos y también domésticos. Sin embargo, se ve también que, a diferencia de la mujer, el hombre no está interesado en las consecuencias sociales de sus actos o de los demás; cuando actúa lo hace de acuerdo a sus valores y no simplemente por guardar una compostura o por no dar de qué hablar. Vale tomar como ejemplo de este esquema los personajes de Jerónimo, en *El Salto Atrás*, e Hilario en *El Rompimiento*. En el primero se ve a un hombre únicamente preocupado por la felicidad de su hija, sin importarle los comentarios que se puedan generar entre los vecinos al saberse que su nieto es negro; en el segundo hay una variable: se muestra a un jefe de familia preocupado no por su propia apariencia sino por la de su familia. Este “guardar las apariencias” no se correspondía con un tabú social, sino que era un medio para velar por el bienestar emocional de su familia.

### **La evolución de las temáticas**

Es importante destacar qué fiel a la historia es el cambio de temáticas dentro de los sainetes. Así se ve que las problemáticas sociales realmente importantes se ven reflejadas con más acentuación en los ejemplos de las últimas dos décadas de

esta primera mitad. Se ha de recordar que Caracas no cambió radicalmente de la noche a la mañana. Por el contrario, los grandes cambios en la identidad del caraqueño, de acuerdo con su proceso histórico, se dieron a partir de finales de la segunda década del siglo XX, esto se puede observar en *Que le empreste*, *De Visita* o *Las Noticias*, en contraste con las temáticas de otros, escritos a partir de 1924, como *Yo también soy candidato* y *El Salto Atrás*.

Evidentemente las innovaciones que afectan a las sociedades repercuten en la vida de esos individuos. En tal sentido, Caracas, dio lugar a innovaciones de dos tipos: las que nacieron de su seno y las de corte extranjero. Entre las primeras (inauguración del hipódromo de El Paraíso, Nuevo Circo, Urbanización El paraíso) representó cambios en ciertos tipos de vida que estaban vinculadas a este tipo de entretenimientos. Mientras que las de origen extranjero incidieron uniformemente en la vida cotidiana, en las maneras, las costumbres, comportamientos del caraqueño. De estas las más importantes a destacar son: la llegada de la radio (1926), el automóvil y la del cine hablado (1928), de la cual derivan un sin fin de nuevas propuestas sobre moda, corrientes musicales, patrones de conducta, cánones de belleza, etc. Sin embargo, y como apunta Aquiles Nazoa, uno de los grandes testigos de aquella Caracas, sí existió una resistencia que a estas alturas da cuenta de arraigo de caraqueño por lo suyo, por aquellas cosas que lo identificaban, entre éstas el teatro. Para ilustrar esto Aquiles Nazoa señala:

*La afición al cinematógrafo [llegado a principios del novecientos] que despertaba en aquellos tiempos, estimulada por la aparición de grandes estrellas como*

*Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbaks, John Hilbert o Rodolfo Valentino, no había logrado desplazar el viejo gusto de los caraqueños por las buenas temporadas del género chico en el Nacional, ni su caballerisca devoción por las coupletistas y tonadilleras españolas, que aun en plena efervescencia del charleston siguieron deleitándoles con sus anticuados repertorios de "es mi hombre" y el paso doble "La hija del carcelero" (Nazon, 1987: 149)*

Quizá radica en ello la importancia de este género dentro de las páginas del teatro venezolano, ya que con poca frecuencia se verán unos textos, unas historias o unos personajes aún capaces hoy en día de comunicar tan efectivamente el espíritu de una época que ya no regresará, sino a través de la puesta en escena de estos ejemplares y muchos otros de los cuales se logró conservar sus páginas íntegras. Esto se puede apreciar con la respuesta de un público que aunque ya no asiste desde los cerros populares, bien sigue disfrutando y divirtiéndose con estas representaciones.

## **CONCLUSIONES**

El género sainetero, por sus singulares características, orientadas hacia el reflejo de lo popular es, sin duda, una importante fuente para el estudio del

caraqueño de antaño. Los textos estudiados ofrecieron una posibilidad única que otros relatos alusivos a la época, desde luego invaluable, no hubiesen alcanzado en los términos planteados al principio de esta investigación. En este sentido se ha visto, a través de los análisis de esta muestra representativa, la existencia de una visión más directa, lo que ofreció una idea más cercana de cómo era la vida en aquella Caracas.

La existencia de la relación entre cada texto y diferentes momentos históricos, quizá no de la Historia académica, pero sí de la historia de los hombres comunes, se dio como uno de los primeros aciertos de este estudio. En consecuencia, se puede afirmar que el sainete no deja escapar la relación individuo–sociedad, pues se constató la existencia de una variada temática que abarca dentro de lo doméstico, la repercusión social de los vaivenes de una época de grandes cambios para el país y en específico para la ciudad capital. Es por ello que a través de la selección realizada se observó los cambios de esta evolución en la historia de la Venezuela de finales del siglo XIX y principios del XX.

Desde un *Que le empreste*, cuyo eje principal es “el abuso de confianza” entre los vecinos, hasta un *Yo también soy candidato*, que trata el tema político, más no abandona el conflicto doméstico. Pasando por *Las Noticias* que no descarta la posibilidad de ser un referente de la opinión pública de la época con respecto al gobierno de turno. Luego *El Rompimiento* y *Salto Atrás* que representan los conflictos

“puertas adentro” en cuanto a los enlaces familiares y estigmas sociales. Cerrando con *De Visita* que muestra la problemática de las apariencias y la falsa moral en el género femenino caraqueño.

Por otro lado se constató que al abordar el tema de la identidad resulta arduo hacer conjeturas definitivas acerca de lo que el término abarca; pero bien se puede afirmar que dentro de las diferentes tendencias existen puntos en común que relacionan a la identidad con la cultura dentro de su visión más amplia, en la cual se encuentran valores materiales e intangibles. Estos mismos elementos motivan la cohesión entre los individuos que pertenecen a ciertos estamentos de la sociedad y a su vez constituyen la imagen a través de la cual otros los identifican. Por lo tanto, no es posible determinar con exactitud cuáles son los parámetros para el estudio de la identidad de cualquier región o grupo humano. Son infinitos los instrumentos de estudio que pueden ser aplicados para estudiar la identidad de un grupo social, si bien cada objeto de estudio arroja un resultado específico, éste se interpretaría como un aspecto en común del grupo estudiado.

Las posibilidades de la identidad son innumerables, si bien se han hecho intentos institucionales por difundir ciertos valores y patrones para puntualizar la identidad -con la intención de que el individuo se apropie de ellos- no se ha evitado en ellos la apropiación –muchas veces inconsciente- de referentes externos.

Desde una visión de la cultura como una totalidad que abarca las sociedades o grupos sociales en todos sus aspectos visibles y no visibles, podría afirmarse que el caraqueño que integraba las clases populares de la época, en general, compartía visiones de vida, aspiraciones, modos y formas de pensar. A través del resultado del análisis de las obras se pudo constatar las coincidencias más reiterativas y resaltantes que conducen hacia una caracterización del personaje común popular de la Caracas del principio del XX; entre las cuales destacan: el caraqueño crítico de sus semejantes, también sucumbe ante esas mismas pasiones que censura; es crítico de lo que pasaba a su alrededor pero optimista ante esas situaciones. Ese personaje de antaño que repetía o inventaba falsos rumores de los demás también se preocupa por ellos, de igual manera se inquietaba por los acontecimientos políticos e identificaba ágilmente las problemáticas de su entorno producto de las fechorías y la ineficiente gestión del gobierno. Por ejemplo, aquel individuo que no desaprovechaba ciertas ocasiones particulares y que no considera "mal hecho" el sacar partido de la oportunidad que se le presentara para lograr un beneficio individual.

Por otro lado, se ubica a ese personaje como el que se entromete en los conflictos familiares para divulgarlos en la calle, pero al final es solidario y comprensible. Asimismo, se encuentra el individuo generoso con sus vecinos pero que termina disgustado y criticando el abuso de confianza de ellos. Algunos de estos caraqueños, llegaron a rechazar las nuevas innovaciones que producían cambios de vida, sobre todo en las nuevas generaciones, pero también está el que se muestra

maravillado, optimista ante tales cambios. Otro aspecto en común fue el que produjo los ya reseñados procesos migratorios, pues la admiración o ese constante deseo por estar vinculado o poseer artículos traídos del extranjero se manifestaba con mayor ahínco en las madres de familia que intentaban conseguir que sus hijas se casaran con un extranjero para “mejorar la raza” y para alcanzar un estatus social más elevado.

En cuanto a la expresión del caraqueño, las coincidencias entre los sainetes analizados demuestran que las palabras rebuscadas entre ciertos individuos para aparentar un nivel de educación que no poseían, y que al final no eran más que disparates y ocurrencias con poco sentido, constituye en parte la manera de hablar de los habitantes de Caracas. En tal sentido, los diálogos están impregnados de modismos de la época, con un lenguaje ligero propio de la cotidianidad y de las clases populares. Este tipo de lenguaje da a entender que la gente se expresaba sin ningún tipo de pretensiones intelectuales a menos que fuera para guardar las apariencias. Dentro de este aspecto hay que acotar que las expresiones con doble sentido que aluden al tema sexual, pero desde de la ligereza de la comedia, es otra de las constantes dentro de los diálogos.

Quizá la más importante característica, debido a que constituye el principal motor de los personajes populares del caraqueño, es que parece haber sido una persona muy dada al chisme o al rumoreo. Sin embargo, esta práctica no trascendía



del afán de estar enterado sino también de convertirse en una fuente de información que le diera cierta importancia o prestigio momentáneo ante sus vecinos.

Aunque para algunos autores el sainete haya sido tildado de banal y superficial, encierra un gran componente "didáctico", como señala Barrios, contra aquellos antivalores que aún en día empobrecen nuestra cultura y la de tantos otros países del mundo. Antivalores como la hipocresía, el chisme, el racismo, la deshonestidad, son problemas sociales que se han tratado de una forma tan jocosa que hacen que la reflexión aflore luego. Sin embargo, es importante señalar que allí está la importancia de aquellas representaciones, en las que al ver a aquellos personajes tan familiares, nos hacen compararlos con nosotros mismos.

Evidentemente no cabría comparar el aspecto físico de la ciudad de estos tiempos con la Caracas de los años 20, pero sí cabría hacerlo con respecto a los modos de ser del caraqueño actual y de aquella época. Para Rafael Guinand, "el sainete trae a la escena la huella fresca de la región, está desnuda la psicología del pueblo"... (Guinand en Fermín, 1997: 57). En tal sentido, se observa hoy día que muchos de los comportamientos y modos de hablar del caraqueño se asemejan con la de los años 20 y 30, claro está que han sufrido transformaciones que no la hacen tan parecida, pero sí recoge muchos de los rasgos de esa época. Es por ello que algunas posturas contemporáneas, a las que se hicieron referencia en cuanto a la

identidad, se han ajustado plenamente a los personajes de la ciudad de antaño que se han estudiado.

Indudablemente el caraqueño, primeramente como individuo perteneciente a un grupo social rodeado de un ambiente determinado físico o natural, es parte esencial de estos componentes en mutua correspondencia. Así, la Plaza Bolívar, Puente Hierro, Parroquia La Pastora, Altagracia y Candelaria, entre otras, u otros lugares íconos que se remontan a la época de antaño, están perfectamente ubicadas en tiempo y espacio en la Caracas de principios del siglo XX e incluso desde el siglo anterior a éste. Por ello, al retomar o nombrar estos espacios no es extraño que salte a nuestra imaginación aquellos paisajes que aún no pierden su esencia y relevancia histórica.

Tan es así, que en la contemporaneidad, pese a la inminente ola globalizadora, los mencionados lugares continúan siendo referencia nacional y local de la ciudad de Caracas y de los caraqueños en sí. En el aspecto de lo natural, El Ávila, el Río Guaire y las diferentes quebradas que marcaron los límites de la ciudad, también constituyen puntos de referencia en el *ser caraqueño* tanto en la actualidad como para la primera mitad del siglo XX.

Algunos refugios de la Caracas de antaño nos parecen hoy despertar el viejo espíritu del caraqueño. Este espíritu, que es su identidad misma, va intrañablemente

ligado al paisaje físico y al papel de la ciudad dentro de la historia de nuestro país. Caracas es y siempre ha sido nuestra referencia urbana por excelencia. Y a través de este estudio se pudo constatar que esa Caracas retratada en los sainetes tiene el rostro que en palabras de los poetas Juan Antonio Pérez Bonalde y Rafael Berroeta ha ido dejando de lado "sus techos rojos, su blanca torre, sus azules lomas y sus bandas de tímidas palomas" para entrar "al vaivén de la vida ciudadana...cual exòtica sultana" y con ella el caraqueño, testigo de los prodigios y contrariedades del progreso. (Extraído del poema *Caracas, ciudad moderna* de Juan Antonio Pèrez Bonalde y Rafael A. Berroeta.)

## **BIBLIOGRAFÍA**

ABBAGNANO, Nicolás. **Diccionario de filosofía**. Fondo de Cultura Económica. México, 1963.

- ALAYÓN, G. Dulce María. Colonia Tovar. **Identidad y procesos de globalización.** Trabajo de Grado para optar a la Licenciatura en Artes. UCV. Caracas, Venezuela. 2000.
- AZPARREN, Leonardo. **El Teatro en Venezuela.** *Ensayos históricos.* Alfadil Ediciones. Caracas, Venezuela. 1997.
- \_\_\_\_\_. **Estudios sobre teatro venezolano en el siglo XX.** UCV. 2006
- BARRIOS, Alba Lía. **Tiempo, espacio y humor del sainete** en *Revista Teatron.* Año 11-12 N° 14 y 15. Caracas, Venezuela. 2006.
- BARRIOS, Alba y otros. **Dramaturgia venezolana del siglo XX.** Centro Venezolano del Iti-Unesco. Caracas, Venezuela. 1997.
- BATTAGLINI, Oscar. **El medinismo.** Monteávila editores. Caracas, 1997.
- BRICEÑO-IRAGORRY, Mario. **Mensaje sin destino.** Monte Ávila Editores. 1era edición en la Biblioteca Básica de autores venezolanos. Caracas, Venezuela. 2004.
- BRICEÑO, J.M. **El laberinto de los tres minotauros.** Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2º Edición. Caracas, Venezuela. 1997.
- BRITTO GARCÍA, Luis. **El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad.** Editorial Nueva Sociedad. Caracas, Venezuela. 1996.
- BUSTOS TOVAR, José. *Diccionario de Literatura Universal.* Editorial Anaya. Madrid, España. 1985.
- CABALLERO, Manuel. **La crisis de la Venezuela contemporánea 1903-1992.** Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela. 1998.

- CAMERO, Ysrael. **Nacionalismo, modernismo y tradición en Mario Briceño-Iragorry y Mariano Picón Salas.** Trabajo de Grado para optar a la Licenciatura en Historia. UCV. Caracas, Venezuela. 2002.
- CARDOZO, Arturo. **Proceso Histórico de Venezuela, Tomo II.** Edición del autor. Caracas, Venezuela. 1986.
- CASTILLO, Susana. **El desarraigo en el teatro venezolano.** Ediciones Ateneo de Caracas. Caracas, Venezuela. 1980.
- CHURION, Juan José. **Teatro en Caracas.** Ediciones del Centro Venezolano del ITI. Caracas, Venezuela. 1991.
- DE LA CRUZ y Otros. **Bibliografía del teatro venezolano.** Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres", Consejo de Publicaciones. Mérida, Venezuela. 1980.
- FERMÍN, Jesús y Oscar Rodríguez. **El Sainete en Venezuela. Un estudio sobre la obra de Rafael Guinand y Leoncio Martínez.** Trabajo de Grado para optar a la Licenciatura en Teatro. IUDET. Caracas, Venezuela. 1997.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguales y desconectados.** Editorial Gedisa. Barcelona, España. 2006.
- GUINAND, Rafael. **El Rompimiento. Sainete de costumbres caraqueñas.** Ediciones Capitol. Caracas, Venezuela. 1930.
- GUZMÁN PÉREZ, José. **López Contreras: el último General.** Ediciones de la Dirección de Información y Relaciones Públicas de la Gobernación del Distrito Federal. Caracas, 1983.

HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto. **Metodología de la Investigación**. Editorial Mc Graw-Hill, México DF, México.1998.

LENDERBOR, Carol. **Las Revistas Venezolanas (1899-1935)**

IMAGINARIO, Andrea: **Ecos y reflejos de nuestra identidad: El problema de la identidad nacional en la política cultural del Estado venezolano (1961-1998)**. Trabajo de Grado para optar a la Licenciatura en Artes. UCV. Caracas, Venezuela. 2000.

KEY MUJICA, Elsa. **Aproximación a la vida y obra de Rafael Guinand** .Trabajo de Grado para optar a la Licenciatura en Artes. UCV. Caracas, Venezuela. 1993.

MANRIQUE, Lourdes y otros **Aportes Culturales a la Venezolanidad**. Fondo Editorial IPASME, 2da Edición. Caracas, Venezuela. 2004.

\_\_\_\_\_. **Aquel Caracas**. Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas 1964.

MARGHELLA, José J. y Moraima C. León. **El teatro caraqueño en la época de Cipriano Castro 1899-1908**. Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses. Caracas, Venezuela. 1998.

MARTÍN, Gloria. **Metódica y melódica de la animación cultural**. Ediciones Alfadil. Caracas, Venezuela. 1992.

MATO, Daniel y otros. **Teoría y política de la construcción de identidades y diferencias en América Latina y el Caribe**. UNESCO, Editorial Nueva Sociedad. Caracas, Venezuela. 1994.

- \_\_\_\_\_. **Crítica a la modernidad, globalización y construcción de identidades.** Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. Caracas, Venezuela. 2003.
- MEMBRADO, Nuria. **El tranvía eléctrico como elemento integrador de Caracas y su entorno.** Facultad de Humanidades y Educación, UCV, 2000.
- MICHELENA, Carmen. **La vida cotidiana en la Caracas guzmancista y postguzmancista.** Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Historia, UCV, Caracas, 1988.
- MONASTERIOS, Rubén. **Un enfoque crítico del teatro venezolano.** Monte Ávila Editores Latinoamericana. 2º edición, Caracas, Venezuela. 1989.
- MONTERO, Maritza. **Historia, alineación e identidad.** Universidad Central de Venezuela. EBUC, Caracas, 2004.
- MONTEVERDE, Melania. **Retrato de la Venezuela gomecista de la pluma de una viajera inglesa.** Traducción del libro: *Lady Dorothy Mills, the country of the Orinoco. London, hutchinson & Co. (Publisher LTD, 1931, pp. 228).* Trabajo de Grado para optar a la Licenciatura en Historia. UCV. Caracas, Venezuela. 2002.
- MOYA, Jhohana. **El personaje y el problema de identidad en la dramaturgia del teatro campesino chicano "No nos venceremos".** Trabajo de Grado para optar a la Licenciatura en Artes. UCV. Caracas, Venezuela. 2003.
- MUÑOZ, Pedro José. **La inmigración masiva en Venezuela 1944- 1959.** *Las clases dominantes y el papel del inmigrante.* Trabajo de Grado para optar a la Licenciatura en Historia. UCV. Caracas, Venezuela. 1985.

NAZOA, Aquiles. **Los humoristas de Caracas** (*compilación*). Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela. 1966.

\_\_\_\_\_. **Caracas física y espiritual**. Editorial Panapo. 3era Edición. Caracas, Venezuela. 1987.

NÚÑEZ, Enrique Bernardo. **La ciudad de los techos rojos**. (*Biblioteca Básica de autores venezolanos*) Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas, Venezuela. 2004.

NUÑO, Alicia. **Ideas sociales del positivismo en Venezuela**. EBUC. Caracas, Venezuela. 1969.

ORSINI, Humberto. **Historia Social del teatro Venezolano: Programa de Formación en servicio de profesionales del teatro**. Instituto Universitario de Teatro. Caracas, Venezuela. 1994.

PINO ITURRIETA, Elías y otros. **Venezuela metida en cintura 1900-1945**. Cuadernos Lagoven, Caracas, Venezuela. 1998.

\_\_\_\_\_. **La cultura en Venezuela: historia mínima**. Editorial Trópico. Caracas, Venezuela. 1996.

\_\_\_\_\_. **Juan Vicente Gómez y su época**. Monteávila editores. Caracas, Venezuela. 1988.

ROJAS, Arístides. **Crónicas de Caracas**. Ediciones Fundarte, Caracas, 1982.

SALAS, Carlos. **Historia social del Teatro venezolano**. Ediciones de la Comisión del cuatricentenario de Caracas. Caracas, Venezuela. 1967.



SCHAEL, Graciela. **Estampa caraqueña**. Concejo Municipal del Distrito Federal. Caracas, 1975.

SCHAEL, Guillermo José. **Caracas siglo a siglo**. Ediciones cuatricentenario de Caracas. Caracas, Venezuela. 1996.

\_\_\_\_\_. **Las luces gomecismo**. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1986.

S/A. **Testimonios de Carlos Salas y Rafael Guinand en Apuntes para que no se pierda la Memoria**. Talleres de la Imprenta Municipal de Caracas. Venezuela, 1978.

TRAVIESO, Carmen. **Anécdotas y leyendas de la vieja Caracas**. Ediciones del Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas, Venezuela, 1971.

VARGAS Iraida y otros. **Historia, identidad y poder**. Fondo Editorial Tropykos. Caracas, Venezuela. 1993.

VARIOS. **Diccionario de la fundación Polar**. Fundación Polar, Caracas, Venezuela, 1997.

VELÁSQUEZ, Ramón J. **Venezuela moderna: medio siglo de historia 1926-1976**. Editorial Grijalbo, 2da Edición, Caracas. 1993.

VERACOECHEA, Ermila. **Caracas**. Editorial MAPFRE, Madrid, España, 1992.

\_\_\_\_\_. **El proceso de la inmigración en Venezuela**. Fuentes para la Historia Republicana de Venezuela, Caracas, Venezuela, 1986.

VISO, Ángel Bernardo. **Venezuela: identidad y Ruptura**. Alfadil Ediciones, Madrid, España, 1982.



# ANEXOS

## SAINETES ESCRITOS EN VENEZUELA DESDE 1822 HASTA 1943

1. ¿?- *De Visita*. Miguel Mármol.

2. ¿? – **Las Noticias. Edgar Anzola.**
3. 1822- *El Café de Venezuela.* Por Isaac Álvarez de León.
4. 1875- *Un llanero en la capital.* Por Juan Vicente Camacho
5. 1875- *La Sartén-* Por Juan José Breca.
6. 1890- *Los periodistas o el anarquismo en cierre.* Por Marcial Hernández.
7. 1895- *Locuras del hambre.* Por Carlos Ruiz Chapellín.
8. 1898- *El Santo de doña Mamerta.* Por Carlos Ruiz Chapellín.
9. 1898- *Un nuevo ministro de hacienda.* Carlos Ruiz Chapellín.
10. 1898 - *El Rapto.* Por Rafael Otazo.
11. 1902- *Los Apuros de un jefe civil.* Rafael Otazo.
12. 1903- *La restauración de la paz.* Rafael Otazo.
13. 1903- *Un percance en Macuto.* Carlos Ruiz Chapellín.
14. 1904- *Petrolería artística.* Rafael Otazo.
15. 1904- *Telepatía o empleomanía.* Rafael Otazo.
16. 1917- *Tiro Seguro.* Por Manuel A. Díaz.
17. 1911- *Carnaval en Caracas.* Manuel A. Díaz.
18. 1911- *Delicias de la vida.* Manuel Díaz.
19. 1912- *Queso Frito.* Manuel A. Díaz.
20. 1912- *Fotografía Parlante.* Manuel A. Díaz.
21. 1912 - *El amigo de confianza.* Rafael otazo.
22. 1912- *El que ama y el que apetece.* Rafael Otazo.
23. 1912- *EL forastero.* Carlos Ruiz Chapellín.
24. 1912. *El grito del pueblo.* Carlos Ruiz Chapellín.
25. 1912- *¡Que tipo!.* Carlos Ruiz Chapellín.
26. 1913- *Cuadro vivo.* Manuel Díaz
27. 1914- *Una viuda comilfó.* Rafael Otazo.
28. 1914 - *Concierto matinal en la Plaza Bolívar.* Rafael Otazo.
29. 1914- *La primera copa.* Rafael Otazo.
30. 1914- *La Sayonara.* Rafael Otazo
31. 1914 - *Pobre Pantoja.* Rafael Guinand.
32. 1914- *Melenik.* Por Leoncio Martínez y Armando Benitez.

33. 1915- *Concurso de acreedores*. Rafael Otazo.
34. 1915- *Mía, tuya y suya*. Manuel Antonio Diez.
35. 1915- *Canción de abril*. Gustavo Parodi.
36. 1916- *Don Pantaleone*. Rafael Guinand.
37. 1916- ***El Rompimiento*. Rafael Guinand.**
38. 1916- *El Conflicto*. Leoncio Martínez, Armando Benitez y Francisco Pérez.
39. 1917- *Sin Cabeza*. Leoncio Martínez.
40. 1919- *Perucho Longa*. Rafael Guinand.
41. 1919- *Ño Leandro Tacamajaca*. Rafael Otazo.
42. 1919- *De Arriba yo te empujo*. Rafael Otazo.
43. 1919- *Soire Frappe*. Rafael Otazo.
44. 1919- *El Dotol Niguín*. Rafael Guinand.
45. 191?- *Fetro social Fox-trot*. Leoncio Martínez.
46. 1920- *Campeón de peso bruto*. Rafael Guinand.
47. 1920- *Los brigadores*. Rafael Guinand.
48. 1920- *Por librarse del servicio*. Rafael Guinand.
49. 1921- *La Perra*. Leopoldo Ayala Michelena.
50. 1921- *La Taquilla*. Leopoldo Ayala Michelena.
51. 1921- *La gente sana*. Rafael Guinand.
52. 1921- *Los esposos Paz*. Leoncio Martínez.
53. 1922- *La alquilada*. Leopoldo Ayala Michelena.
54. 1922- *La barba no más*. Leopoldo Ayala Michelena.
55. 1923- *El boticario*. Rafael Guinand.
56. 1924- *Amor en última instancia*. Leoncio Martínez.
57. 1924- ***Salto atrás*. Leoncio Martínez.**
58. 1924- *Sirvienta de adentro*. Leoncio Martínez.
59. 1924- *Veinte pesos con comida*. Gustavo Parodi.
60. 1924- *La tragedia del trapiche*. Rafael Otazo.
61. 1924- *Cinemanía*- Rafael Otazo.
62. 1924- *Darse con las espuelas*. Rafael otazo.
63. 1924- *Entra por el aro*. Rafael Otazo.

64. 1924. *Golpe aragueño*. Rafael Otazo.
65. 1924- *Sancocho'e gallina*. Rafael Otazo.
66. 1924- *A nosotros no nos prueba nadie*. Carlos Ruiz Chapellín.
67. 1924- *Un gallero como pocos*. Carlos Ruiz Chapellín.
68. 1925- *El Rosal Viejo*. Leoncio Martínez.
69. 1926- *Los patiquines de seda y oro*. Leoncio Martínez.
70. 1926- *La respuesta de otro mundo*. Leopoldo Ayala Michelena.
71. 1928- *Bartola*. Leoncio Martínez.
72. 1929- *Los apuros de un torero*. Rafael Guinand.
73. 1931- *La malicia del llanero*. Rafael Guinand.
74. 1936- *La chirulí*. Leoncio Martínez.
75. 1936- *La familia buchipluma*. Carlos Fernández.
76. 1936- *La Sagrada familia*. Antonio Saavedra y José Mora.
77. 1939. *Parásitas negras*. Julián Padrón.
78. **1939. *Yo también soy candidato*. Rafael Guinand**
79. 1940- *El diputado Modelo*. Rafael Otazo.
80. 1940- *El caso de la señorita Rivas*. De Gustavo Parodi.
81. 1942- *Venezuela güele a oro*. Andrés Eloy Blanco y Miguel Otero Silva.
82. 1943- *Un cerebro de un diputado*. (S.A)
83. *La pensión de Doña Rita*. Aquiles Nazoa.
84. *El jalar de los jalares*. Miguel Otero Silva

**QUE LE EMPRESTE**  
**Nicolás Bolet Peraza**

**Personajes:**

Josefina  
Juan  
Felipe  
Marciala  
Purita

*En la sala de la casa de Doña Josefina. Tocan la puerta.*

**Josefina:** ¿Quién es?

**Voz afuera:** ¡Gente de paz!

**Josefina:** ¡Juan!... ¡Juaaaan!... ¡Juan! ¡Uuuu!... Pero, bueno ¿y qué le pasa a este hombre, será que está sordo?... ¡Juan!...

**Voz Juan:** Ya voy, señora, ya voy... (Entra Juan)

**Josefina:** ¡Tú como que estás medio sordo! ¿No estás oyendo que están tumbando la puerta? ¿O fue que te pusieron algodones en las orejas? ¡Anda a abrir antes de que le abran un boquete!

**Juan:** Ya voy, señora... ya voy. (Juan abre la puerta. Entra Felipe)

**Felipe:** Muy buenas tardes tenga usted, señora...

**Josefina:** Ah, mijito, eres tú...

**Felipe:** Sí, señora, pa servirla. Aquí me manda la señora Olegaria para que le diga que le desea mucha salud a usted y a su familia... y de paso, pa que le haga el favor y le empreste el molinillo del chocolate... y una docena de tazas pa tomar el chocolate ah... y que si tiene también chocolate pa que le empreste un poquito...

**Josefina:** (Asustada) Las tazas... el molinillo... ¡y hasta el chocolate!... Mira, mijito... ¿Y qué celebra Olegaria? Si se puede saber.

**Felipe:** Ay, señora, pues que esta noche va un señor forastero a jugar a las charadas y a la lotería de animalitos con las niñas, y ella quiere brindarle con un chocolate...

**Josefina:** Ah, con que un forastero... y Olegaria le va a brindar "mi" chocolate... muy bonito ¡habrase visto!... Vaya, Juan, y tráigale el chocolate... (Sale Juan un momento)

**Felipe:** Ah, y también le manda a decir que si le puede prestar también y de paso, que es pa la niña Begonia... este, el corsé y la faja que le trajeron a usted del París de Francia... y el abanico con los toreros bordados en lentejuelas que usted se sacó en la rifa de huérfanos...

**Josefina:** (Más Asombrada) ¡Que le empreste el corsé... y el abanico con los toreros!... ¿Pero bueno, y qué pasa?...

**Felipe:** Que es que la niña Begonia quiere ir a retratarse esta tarde... y ella... pues quiere quedar bien en el retrato... y por eso pues quiere ponerse el corsé y la faja...

**Josefina:** Sí, mijito, ya comprendo... (Se vuelve y habla para sí) ¡Habrase visto semejante descarado!... ¡Pedir prestado un corsé y una faja! ¡Unas prendas tan íntimas!... (Entra Juan con una caja)

**Juan:** Aquí tiene, señora...

**Josefina:** Bueno, ahí están las cosas... Y me le dices a Olegaria que el corsé y el abanico con los toreros selos mando esta tarde... y que deseo que Begonia quede de lo más linda en el retrato... ¡Bella que va a quedar con esa faja y con su abanico!... Hasta luego, mijito... ¡y saludos! (Sale Felipe. Josefina mira a Juan alarmada) ¡Juan, aquí no se va a poder vivir!... Todo el mundo pidiendo prestado cosas, que si ropa, que si una taza de azúcar, que si los cubiertos... el chocolate... ¡esto parece un verdadero saqueo!...

**Juan:** Ay, señora, es que en esta casa todo es un problema... venga para que vea...

**Josefina:** ¿Y ahora que pasa, mujer?

**Juan:** Que el niño me ha salpicado todo el planchado... y pa rematá, levantó la gallina clueca que estaba en el patio y le sacó tó los huevos del nido...

**Josefina:** Ah, no. Mijito, no me vengas ahora con el problema de la gallina y el niño... (Tocan de nuevo la puerta. Se detiene pasmada) Ay, y ahora quién será... falta que sea otra persona pidiendo emprestado. (Juan va a abrir)

**Juan:** Ay, adelante, doña Marciala... Adelante... (Entra Marciala, viene agitadísima)

**Marciala:** Josefina, querida, ¿cómo estás?

**Josefina:** ¡Marciala, mujer! ¿Y que vientos te han echado por aquí?

**Marciala:** Mijita, que no había podido venir antes.

**Josefina:** ¡Nada, que te estás vendiendo más cara que carne de puerco!

**Marciala:** Ay, mujer, no me hables de carestías, que la cosa está que ya una no sabe qué hacer para no pedir limosnas... ¡Figúrate tú el problema que tengo!... Tú sabes que toda la vida le hemos celebrado el cumpleaños a Consolacioncita con un arroz con gallo... Y este año, mijita... ¡Nada!...

**Josefina:** ¡Es que la situación está terrible!... (Para sí) ¡Esta viene a pedir también algo!...

**Marciala:** ¡Y es que con el presupuesto a media asta, como lo acaba de poner el gobierno, mi pobre marido echa el bofe trabajando y al final de mes lo que le tiran es una piltrafa!

**Josefina:** ¡Qué barbaridad, mijita!

**Marciala:** Sí, niña, y es que los empleados públicos están ahora como en el año del hambre: a fin de mes lo que queda es ropa sucia y mesa limpia. Así que imagínate, para este año Consolacioncita lo que tendrá será tisana y “santuchitos”... Y a propósito, yo espero que tú vayas.

**Josefina:** Te lo agradezco mucho, Marciala... pero es que este orzuelo me tiene media loca... ¡Miara cómo tengo ese ojo!

**Marciala:** ¡Pero, chica, si yo tengo un remedio para esos orzuelos que no falla! Mira: tú te pasas por el ojo el rabo de un gato tres veces al día, una por Jesús, otra por María y otra por José. ¡Yo te aseguro que se te quita como por milagro!

**Josefina:** ¡Ay, mujer, pero es que yo no tengo gato!

**Marciala:** ¡Pues entonces hay otro remedio que es una maravilla, y es pegarse un huevo acabado de poner! Dicen que el calor del huevo quita todo...

**Josefina:** ¡Pues eso sí que lo voy a hacer! Y como ahorita tengo una gallina culeca en el patio...

**Marciala:** Mira, Josefina... yo necesito un favor tuyo... y es que para prepararle la tisana a Consolación, quisiera que me prestaras la ponchera de cristal que tú tienes, aquella con los adornos dorados... Ah, y también me vas a prestar la guitarra de tu hija... ¡Y es que tenemos una conspiración! Imagínate que vamos a poner a cantar a Don Rudesindo. Es de lo más divertido, niña. ¡Suponte que con la nueva plancha que le puso el dentista, todas las eses le salen como efes!

**Josefina:** Así que... tú quieres que te empreste la tisanera...

**Marciala:** Y no digas que vengo aquí con la carreta de mudarte, pero la verdad es que he zanqueado todas las boticas y no puedo encontrar ni un solo frasquito de bandolina para que Consolación se haga los rizos en el pelo...

**Josefina:** Niña, pero se los puede hacer con cerveza y azúcar. Tú le mojas el pelo en cerveza con azúcar, le coges los moñitos con papel de seda ¡Y queda de maravilla!

**Marciala:** Ay, Josefina, pero tú no me vas a negar un poquito de bandolina de tu hija. Tú sabes como son las muchachas de presumidas.



**Josefina:** Sí, ya lo sé... Bueno, no te preocupes, que yo esta tarde te mando con Juan la tisanera y la bandolina...

**Marciala:** Ay, mi amor, y antes de que me vaya, me vas a dar una tirita de adhesivo, que estoy que no puedo andar. ¡Con la caminadera me ha salido una ampolla en el dedo gordo que no la aguanto!...

**Josefina:** Como no, Marciala, pero como no... (Va a la mesita y toma el adhesivo) Llévate todo el rollito que a lo mejor te sale otra ampolla con todo lo que te falta por caminar...

**Marciala:** Bueno, abur, abur, querida. Me le das un beso a tu niña y a tu marido me le dices que no crea que hemos olvidado la cuentita que le debemos, que para el último le pagamos.

**Josefina:** ¡Hasta luego entonces, Marciala! (Sale Marciala. Josefina lleva las manos a la cabeza) Yo no vuelvo a abrir más esa puerta, porque en esta casa no va a quedar ni la sombra... ¡Juan!... ¡Juan!... ¡Venga acá!...

**Voz de Juan:** Ya voy, señora, ya voy... (Entra Juan) Dígame usted.

**Josefina:** ¡Juana, es esa maldita puerta!... Usted no me la abra si ve que es alguien con intenciones de pedir. ¡No, qué va, si esto ya no se aguanta! ¡Yo creo que voy a tener que irme a pasar una temporada en Macuto para reponerme de este julepe!... (Llaman a la puerta. Sorpresa. Terror)

**Juan:** ¡Señora, es Purita, la criada de la señora Ladislá!...

**Josefina:** Ay, pasa, mijita, pasa... ¿Y cómo están por allá?

**Purita:** Bueno, señora... ya le dije, que la señora Ladislá... pues anda medio malita... y le manda a decí que si puede hacele la bondá de emprestarle... este... la... la...

**Josefina:** ¡Pero, niña, habla!... ¡Deja la timidez!... ¡Ay, pero qué muchacha tan montuna!... Habla, ¿Qué le empreste la qué?...

**Purita:** Ay, señora... que le empreste la... la... bsssss...

**Josefina:** Es que no te oigo, muchacha... Acércate y dime qué es lo que quieres...

**Purita:** (Acercándose) Que le empreste... la... (Al oído) Usted me entiende ¿verdá?...

**Josefina:** (Aterrada) ¡Por el paño de la Verónica! ¡Ya esto es demasiado! ¡Mira, mijita, dile a la señora Ladislá, que yo sentiré mucho si se revienta con su purgante, pero que esas cosas no se prestan sino en las novelas pornográficas!... (Purita sale espantada) Y usted, Juan, vaya al despacho de mi marido y saque aquel cartón colorado que dice: “En esta casa hay viruelas” y me lo cuelga del lado de afuera de la puerta... ¡Que lo que soy yo no dejo que salga de esta casa ni la salvación! ¡Llave y tranca con esa puerta, que aquí se acabó la emprestadera, no juegue!...

## DE VISITA

Miguel Mármol

### **Personajes:**

*Norberta Gorrín*

*Rita Gorrín*

*Carmencito Gorrín*

*Leoncia Verduguillo*

*Luisa Verduguillo*

*Pepito*

*Carlitos*

Están en la sala de casa de Misa Norberto Gorrín, está con sus dos hijas: rita y Carmencito. Además Las Verduguillo: Luisa y Leoncia. AL fondo, penoso, está Pepito.

**Norberta:** ¡Pues sí, Leoncia!... ¡esta visita tuya sí que ha sido una sorpresa para mí, después de tanto tiempo, niña!

**Leoncia:** Vamos a ver cuándo me la devuelves, porque tenemos mucha cosa que hablar... mira, ¿y las niñas tuyas no tiene novio?

**Norberta:** ¡Todavía!...Ay mija! ¡cómo andan eso noviazgos hay en día! Yo estoy espantada con las cosas que están pasando. Esos muchachos de ahora son una calamidad, les falta fundamento.

**Leoncia:** ... ¡No me hables! Que mi Luisita está en el mismo problema... ¿verdad, mi amor?

**Luisita:** Ay sí, mamá, en el mismo.

**Leoncia:** Figurate tú, una niña con las cualidades de mi Luisita...tú la puedes ver...tan educada, tan dulcita ella... ¡una niña que no te baila sino vals! ¡Porque eso de andar bailando polcas es un escándalo!... ¡y ya ves, ella no consigue novio!

**Norberta:** ¡Ay, Leoncia, si eso parece fin de mundo!

**Leoncia:** Figurate tú, mi Luisita no hace más que leer a Alejandro Dumás y los poemas de Amado Nervo. En las tardes toca alguna armonía de Donizetti y hojea en alguna revista las noticias sociales y de la moda. Una verdadera santa.... ¡Pero los hombres de ahora sólo se fijan en las muges modernas!

**Norberta:** ¡Qué horror! Yo a las mías también las he educado así...Y al varoncito...lo llevo por el mismo camino... (Llamándolo). Ven acá Pepito... acércate para que la señora te vea... (Pepito se acerca. Leoncia le toa la mejilla)

**Leoncia:** Ay, pero qué simpático es... ¿Cómo estás Pepito?

**Pepito:** Muy bien señora, ¿y usted?

**Norberta:** No tienes idea de lo inteligente que es... Pepito, ¿por qué no les recitas una de tus poesías a las señoras?

**Rita:** ¡Ay mamá, no vayas a empezar!

**Carmencita:** ¡Mamá, por dios, que me da pena!

**Leoncia:** No niñas, qué pena ni qué pena, anda mijo, recita

**Pepito:** (en pose de recitar)

Corazón que no has amado,

Tú no sabes de ese infierno

Que has encendido mi pecho desgarrado.

¡Tú no sabes el dolor

que carcome mi penar.

Cuando se revienta el mar

En su cóncavo fragor!

¡He dicho!

**Leoncia:** (aplaudiendo) ¡qué maravilla!... ¡Qué inspiración!.. Vas a tener todo un poeta, Norberta.

**Pepito:** Bueno, a lo mejor ustedes no han entendido el sentido de mi versos...es que estos son misteriosos que sólo comprenden los corazones enamorados... con su permiso, señora... (Sale Pepito ante el asombro de Leoncia)

**Leoncia:** ¡Norberta, pero es todo un niño prodigio!

**Luisita:** (fastidiada) ¡Sí, es una maravilla!

**Norberta:** Ya lo ves...esa es la educación que les he dado...y a este par de joyas que tu ves...o mismo. Poesía... música... y nada de bailes no de cosas raras.

**Leoncia:** Es verdad, mijita, los bailes son la perdición. Miren, ¿y por qué están tan perfumadas esta tarde?

**Rita:** ¡Ay, señora, es que estamos esperando una visita!

**Carmencita:** de un muchacho...

**Norberta:** Sí, uno de eso jóvenes serios que todavía quedan en Caracas.

**Rita:** ¡Ay imagínese que hemos ensayado unas charadas y unas adivinanzas para jugar con él cuando venga!

**Leoncia:** (alarmada) ¡ay Norberta! ¿Charadas?... ¡Pero si a mí me han dicho que eso de las charadas es cosa pecaminosa!... ¡Que es un juego del diablo! ¡Ay y las adivinanzas!.. ¡Yo no dejo mi Luisita jugar a las adivinanzas... ¡Sale cada cosa que espanta!

**Rita:** ¡Ay, señora! ¿Por qué dice usted eso?...

**Leoncia:** Por experiencia. La otra noche estaban jugando en casa de la Pérez Gil, y alguien preguntó: “¿Qué será lo que más se mete en el horno?”... Tú te imaginas, preguntar semejante barbaridad.

**Carmencito:** ¡Ay, yo sé esa adivinanza! ¡Ya lo sé!...¡Lo que más se mete en el horno es... ¡El pastel de crema!

**Leoncia:** Bueno... sigue creyendo eso mijita, menos mal. ¡Menos mal! (tocan a la puerta. Todas se agitan)

**Rita:** ¡Ay, ay, ay...es debe ser él...ya llegó, ya llegó!

**Carmencita:** ¡Ay. A mí me están temblando las piernas...quédense quietas!

**Norberta:** Niñitas, niñitas. Orden y compostura... (Van a abrir la puerta. Entra Carlitos)

**Carlitos:** Buenas tardes, ¿cómo están ustedes?

**Norberta:** Muy buen, Carlitos, muy bien...adelante, pase adelante...

**Carlitos:** ¿Cómo están ustedes?...Rita... Carmencita... ¿Cómo están?

**Rita:** (penosa): Ay, pues bien...

**Carmencito:** ¡Usted por aquí!... ¡Ay, Carlitos, qué perdido estaba!...

**Norberta:** Carlitos, mire, estas son unas amigas de la casa. Las Verduguillo, doña Leoncia y su hija Luisita.

**Leoncia:** muchísimo gusto, joven.

**Luisita:** (en plan de ataque directo). Encantada de conocerlo...

**Norberta:** pero siéntese... Siéntese... (Pausa. Se miran nerviosos. Luisita ataca a Carlitos).

**Carlitos:** (inquieto) ¡Qué calor!...

**Luisita:** ¡Ay, sí... por la tarde sobre todo, una se suda todita, todita!...

**Leoncia:** Y dígame una cosa, Carlitos. ¿Usted no ha ido a ese juego nuevo que se llama béisbol?...

**Carlitos:** pues cómo no. Ese juego es una maravilla, por eso entusiasmo tanto. Allá en Nueva York yo era asiduo concurrente a los match.

**Leoncia:** ¡Pues a mí me tiene con el béisbol hasta aquí! Y es que estos jóvenes de ahora tienen un instinto imitador desesperante. ¡Figúrense ustedes que el otro día recibimos una visita de etiqueta, y han improvisado una partida en el patio! ... ¡Y cuando menos pensamos, le han largado un pelotazo en plena boca a una señora mayor que estaba ahí sentada!

**Carlitos:** ¡Caramba...qué pena!...

**Leoncia:** la señora se levantó airada, con el labio roto, mientras los muchachos gritaban ¡Jonrón!, ¡jonrón!, ¡jonrón!... ¿Carlitos, qué es eso de jonrón?

**Carlitos:** ¡Bueno...este... precisamente eso!... ¡cuando la pelota le da en la boca a alguna señora!

**Luisita:** Ay, que bien... a mí me encanta la gente inteligente como usted Carlitos.

**Leoncia:** Niña... (En voz baja), pellizcándola. Luisita, o te quedas tranquila o te saco de aquí inmediatamente... ¡Disimula!... ¡disimula!...

**Rita:** Ay, ¿Ustedes no saben quién se casa?

**Leoncia:** ¿No, quién?

**Rita:** ¡Pues nada menos que Juancito Alcornoque!

**Carmencita:** ¡no me digas que se casa! ...Pero cómo va a ser, porque a mí me dijeron que no andaba muy bien de... (Hace gesto de dinero).

**Norberta:** Niña, no seas indiscreta, qué ira a decir el joven aquí...

**Leoncia:** Ay, de verdad...puede ser una indiscreción...

**Luisita:** Pues es la verdad. A mí me dijeron que el padre de la novia le ha dado hasta el bolívar que tiene para pagar para cortarse en pelo y hasta dicen que la novia le dio un “adelanto” (Horror en todas las mujeres)

**Todas:** ¿Cóooooomo?

**Luisita:** Sí, un “adelanto”.

**Rita:** ¿Y qué es un adelanto?

**Norberta:** ¡Nada! ¡Aquí nadie sabe lo quien es un adelanto! ¡Pero esto es horroroso! (Leoncia se lleva a Luisita aparte)

**Leoncia:** ¿Y tú, de dónde sacaste eso, cómo sabes tú esas cosas y lo que es un adelanto?

**Luisita:** ¡Ay, mamá, cualquier muchacha moderna sabe lo que es eso!

**Leoncia:** ¡pues tú me cierra esa boca! ¡Y deja que lleguemos a la casa para que me aclares este asunto! ¡Ay, yo como que te voy a dar mere-mere con pan caliente. (Habla a Norberta). Niña, ¿Pero qué será lo que está pasando?... ¡Estas muchachas están alborotadas!

**Norberta:** ¡Así se casa mucha gente hoy! Un joven de estos que no tienen ni donde caerse muerto, y se enamora de alguien...y allí lo tienen instalado todas las tardes al pie de la ventana de s adorado tormento...hasta que el padre tiene que llamarlo al botón...y aceptar que la visite en la casa, para evitar las murmuraciones.

**Leoncia:** Es que de lo contrario, la muchacha sale perjudicada con esos amores por la ventana y un masa postes instalado en la esquina.

**Carmencita:** ¿Y qué es un amasa postes?

**Leoncia:** Ay Norberta, pero tus hijas están en la luna.

**Norberta:** Un amasa postes es un patiquín de esos que se instalan n el poste de la esquina a esperar que la muchacha que le gusta se asome a la ventana...

**Leoncia:** ...y se pasa toda la tarde en eso...sobando poste, amasándolo pues. Preferible es que la visiten una noche si otra noche no... ¡Que mundo este!...yo no sé dónde vamos a parar con este modernismo. (A Carlitos). Carlitos... ¿Y cómo anda usted de ropas... camisas y otras menudencias?

**Carlitos:** (cortado) ¿yo, señora? ...Este... ¿y por qué me pregunta usted eso?

**Leoncia:** bueno...a usted también le tocará ir al matrimonio, ¿no?... (Se produce un momento embarazoso. Norberta trata de salvarlo)

**Norberta:** Carlitos, ¿Y en qué ha parado lo de Cuba?

**Calitos:** ¡Bueno, no ha parado que yo sepa!

**Luisita:** señora, su esposo está de acuerdo con que cuba se separe

**Norberta:** Sí, hija, mi marido es un separatista de tuerca y tornillo.

**Carlitos:** (alusivo) ya lo creo...yo en su lugar también sería...

**Carmencita:** No, yo soy soltero y sin compromiso. (La verduguillo ve que Luisita sigue al ataque y prefiere terminar con la situación)

**Leoncia:** Bueno, nostras nos vamos...se nos va a hacer tarde.

**Norberta:** Niña, ¿pero por qué tan rápido?

**Carmencita:** ¡ Caramba, qué visitita tan corta?...

**Norberta:** Es que tenemos que ir donde las escabeche, a darles el pésame.

**Rita:** Ay, y a propósito de las Escabeche, ¿Es verdad que están muy mal de situación?

**Leoncia:** ¡No me hables de eso, mijita, que la última cocinera que salió de esa casa me ha contado una cosas!...

**Carmencita:** ¡y bien merecido que tiene todo eso, por fatuas!

**Norberta:** Niña, por dios, ¿qué cosas son esas?

**Carmencita:** ¡Es verdad, mamá, ellas se creían que como el papá fue Ministro, tenían a Dios agarrado por las chivas!

**Luisita:** Ay, sí, son unas necias...bueno, pero para allá vamos...Adiós...

**Leoncia:** hasta luego, muchachas...hasta luego, Norberta...y que sigas también como siempre...

**Norberta:** ¡Abur! ¡Abur!...Y gracias por la visita.

**Luisita:** (insinuante, a Carlitos). Adiós caballero...

**Carlitos:** (cortado) hasta...hasta pronto... (Salen. Expectativa. Norberta mira la puerta)

**Norberta:** (A Carlitos) ¿usted conocía a esa familia?

**Carlitos:** pues no, no tenía el honor... ¿Quienes son ellas?

**Rita:** A mí, no es que me guste hablar de nadie...y además, a pesar de todo, ellas no son malas en el fondo.

**Carlitos:** parecen gente acomodada...

**Carmencita:** ¡parecen... pero, ay, si supiera!

**Rita:** ¡No tiene ni dónde caerse muertas, ni otro oficio que tocar el piano y cantar arias, con una voces horribles!

**Carlitos:** ¡Pero tienen una joyas...finisimas...Elegantísimas!...

**Carmencita:** Sí, es verdad. La sortija de Luisita parece el anillo del arzobispo...¿Y se fijaron la pulsera, y el reloj?..

**Rita:** Sí, todo muy fino... ¡Pero esos son los regalos de los novios! ¡Y como cada seis meses la niña cambia de novio, dentro de tres años van a montarse una joyería!... ¡las pobre!... Nosotras las queremos mucho.

**Norberta:** allí tiene usted ese caso Carlitos... por eso yo he educado a mis niñas tan bien...de otra forma... inculcándoles las doctrinas más samas y la moral más severa... ¡Y sobre todo, las he enseñado a que no hay nada peor que el chisme y el lengüeteo!

**Carlitos:** La verdad sea dicha... (Con ironía). Es que, no es porque sean sus hijas... ¡pero el que se case con una de ellas se lleva un verdadero tesoro!...

**Norberta:** Ay Carlitos... ¡Usted es un amor!...¿Cómo se dio usted cuenta? ¡Mire este par de cromos!

**Carlitos:** Sí, pero lo que pasa es que cuando las más recomiendan a su mercancía... ¡la cosa como que no debe andar muy bien! (Sorpresa general en las mujeres. Espanto)

**Norberta:** ¿Quéééé?... ¿Pero, qué está diciendo usted, Carlitos?...

**Carlitos:** Eso... eso mismo, señora... que yo no compro la mercancía que se alaba mucho...y con su permiso, mejor me retiro, ¡antes de que comiencen a darle a la lengua y a acabar conmigo!

**Rita:** ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!... ¿Qué es esto? ...¡Que señor tan maleducado!

**Carmencita:** Haga el favor de no ofendernos...falta de respeto.

**Norberta:** ¡Ay, a mí me va a dar algo!... ¡a mí me da un soponcio!... ¿y quién invitó a este malvado a mi casa?... ¡Ay, qué me da!... ¿qué me da?... ¿Qué me dio?...

**Carlitos:** (Saliendo). ¡Hasta más nunca, lenguas de hacha!... ¡y ahora voy a visitar a las Verduguillo, para ver cómo esta la revancha! (Sale mientras Rita y Carmencito gritan consternadas tratando de revivir a su madre)

## LAS NOTICIAS

De Francisco de Salas Pérez y Edgar Anzola.

*Personajes:*  
*Don Vicente*

*Don Gonzalo*  
*Miguel*  
*Don Rodrigo*

*En la plaza se encuentran don Vicente y Don Gonzalo. Un banco.*

**Don Vicente:** Caramba, Don Gonzalo, ¡Cómo me alegro de verlo!

**Don Gonzalo:** ¡Amigo Vicente peraza! ¡Cuánto tiempo sin verlo! ¿y cómo está ese palo de hombre?

**Don Vicente:** ¡Muy bien, con la salud de un toro! Y con ganas de verlo, porque me quiero poner al tanto de los últimos rumores que se andan corriendo por Caracas.

**Don Gonzalo:** ¡Pues mire que se los tengo fresquesitos! ¡Usted sabe que yo soy un experto en eso!

**Don Vicente:** ¡Ya lo sé, y precisamente por eso quería verlo! (confidencia) Cuénteme, ¿hay alguna noticia buena?

**Don Gonzalo:** Para que una noticia sea buena tiene que ser contra el gobierno.

**Don Vicente:** ¡Claro! Y es que las noticias son como el amor: ¡necesitan misterio!

**Don Gonzalo:** ¡Y el sigilo con que se propagan es lo que le da más placer! Y mire que le tengo una muy “reservada”.

**Don Vicente:** ¡A ver, a ver! ¡Vemos a sentarnos en este banquito para disimular y que nadie nos oiga! ¿Quiere decir que es algo relacionado con este gobierno?

**Don Gonzalo:** ¡Sí, señor, de este gobierno! ¡Que a fuerza de cambios y de combatir la corrupción, nos está llevando a la perfección en que estamos!

**Don Vicente:** ¿¿Cuál perfección, Don Gonzalo?!

**Don Gonzalo:** ¡La de la miseria y el descontento!... (se ríen) ¡Y todo en nombre de la dignidad del pueblo!

**Don Vicente:** ¡Yo creí que usted se me había cambiado!... ¡Bueno, cuénteme que es lo que está pasando!

**Don Gonzalo:** (tono misterioso) ¡Amigo, este asusto se acaba! ¡esto no dura ocho días!

**Don Vicente:** ¿Pero, que es lo que ocurre?

**Don Gonzalo:** no lo repita usted, pero... ¡se ha alzado Paracotos!

**Don Vicente:** ¡Misericordia! ¡No puede ser!

**Don Gonzalo:** ¡Hasta firmaron un manifiesto de protesta!

**Don Vicente:** Santa Tecla! ¡Lo que se llama un golpe de estado!

**Don Gonzalo:** ¡Y hasta se han apoderado del armamento que había en el cuartel! ¡Parece que es un asunto cívico militar!

**Don Vicente:** Esto se lo llevó el diablo! ¡se cayó el gobierno!

**Don Gonzalo:** Y los pueblos vecinos están conmovidos y se le han sumado.

**Don Vicente:** ¡Barajo el tiro! ¡esto es grave! ¡Un pueblo tan importante por su posición militar como Paracotos... y su significación política, si ha desconocido a la autoridad suprema, quiere decir que el Comandante está liquidado!

(Entra miguel, el borrachito. Vienen en el mejor estado e su ebriedad)

**Miguel:** ¡Ayayay! ¡A que me rasco voy, caray! ¡Y con agua e coco! Caray, ta amanecido u no he tomo ni cafecito. ¡Caray, toy de a puya!... ¡Ayayay!, ¡Piazo e bicha la que tengo, caray!, ¡ Ah, malaya un cigarro!

**Don Gonzalo:** ¡Ya está Miguel en su elemento!

**Don Vicente:** que no e le quita la manía de empinar el codo.

**Miguel:** ¡Ayayay! ¿Y cómo están ustedes?

**Miguel:** ( Apartándose como toreando un carro) ¡ Epa! ¡Mucha vista, chauffer! Caray, que si no me aparto me pisa ese trueno. ¡Palo e trueno, carrizo!...¡Ayayayaay!...¡Caracas, la ciudad de los paisajes, la ciudad de las fuentes, bella como las flores ¡Hic campesinas! Adiós negra, ¿ Pa dónde vas tan sola? ... ¿Bueno, y ustedes que hacen por aquí tan temprano?

**Don Gonzalo:** Conversandito, conversandito, ya usted sabe.

**Miguel:** ponme a fumá, compadre... ¡y te canto un melo ¡ hic! ¡ pea!

**Don Vicente:** Miguel, déjese de esas cosas!

**Miguel:** ¡Ah, bueno, pues, no regañen! Dame mi cigarro y no les digo más!

**Don Gonzalo:** Está bien, está bien, aquí tienes tu cigarro... (le entrega un cigarro).

**Miguel:** ¡Ayayay! ¡Este cigarro sí que está bien bueno, caray!... ¡Ayayay! Cigarro rubio, como a mi me gusta. Ero bueno, ¿No me lo van a prender? Obséquienme un fósforo, o si no me prestas un tizón...

**Don Gonzalo:** ¡aquí tiene el fósforo, pero no se desespere! (le enciende el cigarro)

**Miguel:** ¡Ayayay! ¡Estoy que echo humo!...Tronco e bicha la que cargo, caray.

**Don Vicente:** vamos a sentarnos para que se siga echando el cuanto...que este lo cortó en lo más interesante.

**Don Gonzalo:** ¿Y este no se va a dar cuenta?

**Don Vicente:** ¡Que va! ¡ese no sabe ni en que planeta anda!...¡ Con la rasca que carga!...Bueno, sígame contando...

**Don Gonzalo:** Pues como le iba diciendo, parece que en Paracotos han asesinado al cura, que está preso el maestro de escuela y que la autoridad militar está en colisión con la civil.

**Don Vicente:** ¿Pero cómo se ha sabido todo esto?

**Don Gonzalo:** ¡porque a según Don Rodrigo de Montenegro recibió una carta de capataz de la hacienda que tiene por eso parajes!

**Don Vicente:** ¡Entonces ese es el hombre clave! El tiene que saberlo todo.

**Don Gonzalo:** ¡Y que cree usted que estoy haciendo yo aquí, esperando que pase para la misa, porque lo que soy yo, le saco esa noticia como sea!

**Miguel:** ¡Ayayay! ¡Que estoy que quemó! (A una mujer que pasa) ¡Epa, mi negra, no muevas tanto la cuna, que se despierta el niño!

(Entra Don Rodrigo, muy ufano, elegante. Los dos hombres se levantan alterados a saludarlo)

**Los dos:** (atropellados) ¡Don Rodrigo! ¡Bueno días! Caramba, ¡¿cómo está usted?!...¿Cómo están las cosas... qué hay de nuevo?

**Don Rodrigo:** ¡Muy bueno días amigos!... ¿cómo están ustedes?

**Don Vicente:** Pues aquí, mirandito a Caracas.

**Don Gonzalo:** díganos una cosa, Don Rodrigo ¿usted tiene “noticias” de Paracotos?

**Don Rodrigo:** Cómo no, ayer llegué de allá.

**Los dos:** (asombrados) ¿Ayer?...

**Don Rodrigo:** Sí, ¿Por qué tanto asombro?

**Don Gonzalo:** ¡De llover balas! ¿Han peleado mucho, entonces?

**Don Rodrigo:** Ni lo permita Dios, too está tranquilo.

**Don Vicente:** (Desesperado) ¡Pero si dicen que por allá ha habido las de San Quintín! Y que ha matado hasta el cura.

**Don Rodrigo:** ¡Si Paracotos no tiene siquiera un cura!

**Don Gonzalo:** ¿Y el maestro no está preso?

**Don Rodrigo:** El maestro tiene ocho días jugando gallos.

**Don Vicente:** ¿Y el armamento? ¿y la colisión contra las autoridades?

**Don Rodrigo:** Pero si en Paracotos no hay autoridad o gobierno. ¡Igualito que en el país! ¡El mismo revoltillo que tenemos en esta Venezuela!

**Don Gonzalo:** Pero si nos dijeron que Paracotos está revuelto.

**Don Rodrigo:** ¡Claro que está revuelto, como todo el país, porque no se sabe ni para donde vamos ni en que va a parar todo esto! Y los dejo, amigos, porque llego tarde a la misa. Hasta luego. (Sale Don Rodrigo dejando a los otros desolados)

**Don Vicente:** ¡No puede ser! Nos hemos lucido. ¡Se nos acabó la esperanza!

**Don Gonzalo:** Qué país este! ¡Y nosotros que creíamos que vendría un gobierno revolucionario!

**Miguel:** Que va, hombre! ¡Y si no hay revolución, lo mejor es que busquen acomodo en el gobierno!

**Don Gonzalo:** ¡Qué sabe usted de lo que estamos hablando!

**Miguel:** ¡Claro que sí! ¡De la revolución y del comité y de la nueva república! ¡Bueno, ahora viene la amnistía, te acoges a ella y entras en el abrazo que dan todas las fracciones de los partidos!

**Don Vicente:** Yo me voy para mi casa, me duela la cabeza.

**Miguel:** ¡Tomate un cafenol! Y recuerdote que todos lo que se ha abrazado, están empleados, a sea, hic, encamburados.

**Don Vicente:** (saliendo) ¡Se perdió la patria! ¡Y se nos puso negro el día si una buena noticia en contra del gobierno!

**Miguel:** ¡Bueno, y a mí se me acabó el cigarro y la caña! Y como no hay golpe de estado ni gobierno, ¿Qué haremos, pues? ¡Iremos! ¡Y ya que nos tenemos que ir, hagámoslo alegremente! (Comienza a cantar)

Carmen la que contaba 16 años  
Carmen la más hermosa de la pradera  
Qué linda era...que linda era  
Ay, Carmen de mi vida, caramba,  
¡De Primavera!

Fin.

## EL ROMPIMIENTO

Rafael Guinand

**Personajes:**

*Misia Ramona*

*Tomasita*

*Catalina*

*Maestro Hilario*

*Esparragosa*

*Braulio*

La Acción en Caracas

Época actual

### ACTO ÚNICO

*La escena representa una sala pobre caraqueña. En el centro, una mesa redonda de madera, cubierta por un cobertor o carpeta; en el centro de la mesa una lámpara con su globo, y al rededor de esta muchos adornitos de gala. Seis sillas y dos mecedora, todo de medio uso y de esterilla; en una silla una cesta con labor; en las paredes retratos y cuadros. Foro izquierda puerta que da hacia la calle, foro derecha ventana; derecha e izquierda puertas. Al levantarse el telón aparece Tomasita asomada a la ventana, es un tipo de muchacha pobre caraqueña, como de veinte años, y Ramona, señora de cuarenta y cinco. Terminando de arreglar la lámpara.*

#### ESCENA I

**Ramona:** *(Sin reparar en Tomasa)* Déjame arreglar temprano esta lámpara, porque de seguro que hoy se mete Esparragosa aquí en lo que oscurezca. No vaya a pasarme lo del otro día, que estaba yo de lo más tranquila en la cocina creyendo que no había venido todavía, y no sabe que hacía mas de media hora que él estaba zampado en la sala conversando con Tomasita; y no era nada que conversaran, sino que aquello estaba muy oscuro y... francamente, la oscuridad no es buena y para los enamorados menos.

**Tomasita:** *(Reparando en Ramona)* Qué es tía. ¿Usted como que está hablando sola?

**Ramona:** No, que decía que iba a arreglar esta lámpara temprano, no vaya a venir Esparragosa a la noche y encuentre la sala oscura, porque la oscuridad es mala consejera.

**Tomasita:** (*Acercándose*) Ah! Usted lo dice ¿por lo del otro día? Lo que es por ese lado tía, puede usted dormir tranquila, porque Esparragosa será todo lo que se quiera, pero como respetuoso es número uno; ¡ah, sí! En dos años que tenemos de amores, nunca ha intentado faltarme al respeto.

**Ramona:** Bueno, eso será verdá, pero lo que no se hace en dos años, se hace en un día, porque el amor, mijita, es como los muchachos malcriados, que se portan bien mientras tienen esperanza de que les den algo, pero al fin y al cabo se impacientan y le faltan al respeto a cualquiera, queriendo coger entonces por las malas lo que no le han querido dar por las buenas.

**Tomasita:** Sí; pero usted no tiene por qué pensar que Esparragosa sea así.

**Ramona:** No, si yo no creo que él sea así; tú sabes que él más bien me es a mí muy simpático, porque me parece un buen muchacho, pero... francamente, a veces tengo mis dudas, porque... qué se yo, pero está juventud de hoy, por más que digan no es como la de antes: los mozos de hoy están muy corrompidos.

**Tomasita:** Yo no sé tía, usted sabe de eso más que yo porque usted es ya mayor, pero francamente a mí me parece que siempre ha habido hombres malos y hombres buenos.

**Ramona:** ¡No, no, no mijita! ¡Cuándo! Los hombres de antes eran mejores que los de ahora, y tenían que ser; no existían mujeres malas, ni el fulano Puente de Hierro; tampoco habían automóviles, que también han contribuido mucho en la corrupción. Toda la diversión de entonces, era irse en las noches de luna a pie, a tomarse un vaso de leche con pan de horno de los que hacía Chepa tan sabrosos, en el Puente de los Suspiros. Pero ahora, qué distinto, ahora no se escucha hablar nada más que de la guasa, el macán, la tocoquera, que si fulanito corrió un trueno anoche, que si el Gordo aporreó a uno en el mavi, ¡Dios mío, qué es esto! Y lo mismo sucede en todo. Mira en mi tiempo, no salía una muchacha sola con su novio ni de casualidad, hoy en día eso y andar de manos cogidas es lo más natural. El marido mío (que en paz descansa) antes de casarse conmigo no supo nunca lo que fue ponerme un dedo encima.

**Tomasita:** Sí; pero después que se casó, usted misma me ha contado que le puso toda la mano.

(*Haciendo ademán de pegar*)

**Ramona:** Sí; pero eso eran cuestiones de familia.

**Tomasita:** Yo lo que creo, tía, es que cada uno tiene que acostumbrarse al tiempo en que vive.

**Ramona:** Ya lo creo, eso me pasa a mí, sin querer me he acostumbrado a estas costumbres de ahora de tal manera, que muchas veces se me sale una palabra de esas vulgares que a mí me da pena. Bueno, ¿y tú qué haces en la ventana por la mañana?

**Tomasita:** Pues pa decirle la verdá, viendo a ver si veía a Esparragosa, tía, porque él me dijo que iba a venir un rato hoy en el día, porque quizás esta noche no iba a poder venir.

**Ramona:** Hum, en qué mal día se ha antojado de venir, y tú por qué no le quitaste esa idea, tú no sabes que hoy es lunes, que hoy no trabaja Hilario, que es día de pasársela metido en casa y que a él no le gusta Esparragosa.

**Tomasita:** Sí, tía, pero yo creo que si viene, estará aquí nada más que un ratico y se irá antes de que venga mi tío Hilario.

**Ramona:** Yo no sé mijita, pero yo los lunes le huyo a Hilario, porque se pone muy fastidioso.

**Tomasita:** Sí, pero eso es cuando va a la Estrella, que se encuentra con amigos y se pone a jugá metra.

**Ramona:** ¿Cómo a jugá metra?

**Tomasita:** Bueno, a beber tía, es que así me ha dicho Esparragosa que le dicen a todos los que beben, porque siempre están palo y palo.

**Ramona:** Mira, lo que debes hacer es irte para allá adentro, porque va a venir Hilario, te va a encontrar en la ventana, tan por la mañana y va a decir, como lo ha dicho otras veces, que yo te alcagüeteo tus amores con Esparragosa.

**Tomasita:** Pero Jesús, tía, qué tiene que yo esté aquí en la sala con usted.

**Ramona:** Nada, que te vayas pa adentro niña, yo sé lo que te digo.

**Tomasita:** (*Disgustada*).- Caramba, no puede estar una ni en la sala. (*Mutis izquierda*).

## ESCENA II

**Ramona:** (*Viéndola irse*).- Ay Dios mío, deseo que Esparragosa se acabe de casar, para quitarme de encima estas calentasones de cabeza. Yo no sé, pero yo tengo mi idea: pa mí el hombre que lleva a su novia al cinematógrafo, al circo, no tiene buenas intenciones y este es uno de ellos. Él no invita nunca a Tomasita nunca a otra parte sino al circo; ¡ah! hombrecito pa gustarle la oscuridá, parece familia de Aguaitacamino. No pero ya yo le he parao el trote a las idas al cinematógrafo; desde que me pasó lo que me pasó una noche, juré no volver más y lo he cumplido. Usted sabe lo que es, que llego yo una noche al circo y me siento de lo más tranquila a ver mis



películas, y no han hecho más que apagar la luz, cuando hay mismo siento un curucuteo por detrás de mí; me volteo; y veo un hombre parao atrás de mi silla: le digo, ¿qué se le ofrece? Y me dice: no es con usted, señora; no es conmigo y me está usted agarrando; total que el hombre se cortó todo y no halló otra cosa que decirme, sino que él era acomodador y que quería que yo me levantara pa verme el número. ¿Verme el número? Usted lo que es, es muy atrevido y muy grosero - le dije - yo soy una señora, no se equivoque. Total que aquello me pus los nervios de tal manera, que me levanté, agarré por un brazo a Tomasita y salí del circo jurando no volver en los días de mi vida al fulano cinematógrafo.

### ESCENA III

**Hilario:** (Por el foro entra mirando a todos los lados de la sala; trae un bollo de pan bajo el brazo, y en la mano un mazo de cebollas y otro de berros). - ¿Dónde está Tomasita?

**Ramona:** Allá adentro ¿por qué?

**Hilario:** Porque ahí en la esquina acabo de ver al sinvergüenza ese, del Esparragosa y de seguro que tiene intenciones de venirse a meter aquí tan temprano, y hoy estoy de a toque, cará. Si se mete aquí, a plan lo voy a sacá pa la calle.

**Ramona:** No hombre, quien sabe si no vendrá pa acá, tú sabes que él siempre se reúne en la esquina de Santa Rosa con sus amigos.

**Hilario:** Yo no sé qué le ha visto Tomasita a ese hombre tan reantipático pa enamorarse de él. Algo le ha visto esta muchacha a ese hombre; porque de otro modo yo no me explico que una muchacha de las condiciones de Tomasita, se enamore de un vagabundo como Esparragosa.

**Ramona:** Mira Hilario, por qué no te acuestas u rato.

**Hilario:** Sí; si a eso vengo, a acostarme, porque esta es mi casa, pero antes tengo que hablar contigo muy largo, porque de estos amores de Tomasita hay que ponerle término hoy mismo, o sino aquí va a habé un muerto, ¡ah sí!

**Ramona:** Sí hombre, acuéstate y más tarde hablamos.

**Hilario:** Porque tú sabes lo que me dijo la difunta antes de morirse: Hilario, tú haces con Tomasita lo que tú quieras; sin embargo yo, nada, tú que eres mi hermana lo sabe; quiero decí que nunca me he metió en sus asuntos, pero ya las cosas se están poniendo muy feas porque ese bandido se la pasa en ese botiquín de Santa Rosa alabándose de Tomasita, varios amigos me lo han dicho.

**Ramona:** Quien sabe si eso no es verdá, Hilario, tú sabes que la gente es muy calumniadora.

**Hilario:** ¿Calumniadora? No, no, no, no. Mira: eso es tan verdá... como que este es un kilo frío. (*Mostrándole el pan*) Además, el sábado en la noche, escuché yo en ese botiquín muchas cosas feas referentes a nosotros y a ese hombre.

**Ramona:** Bueno, pero eso se puede arreglar de otro modo.

**Hilario:** No, eso del único modo que se arregla es poniéndole yo a él el cuerpo con más nudos que un saco de papas. Yo sé que él tiene fama: sus amigos dicen que por la chirimoya es una enfermedá, bueno, yo le zumbo de plan y si me veo muy comprometido, lo hincó. Lo que es de hoy no pasa. Mire: por la Virgen de Coromoto que hoy le pruebo yo a ese zángano que el cambur verde mancha. (Hace mutis derecha dejando lo que ha traído en la mesa)

**Ramona:** Ay Virgen del Carmen, evítanos una desgracia, que no venga Esparragosa.

### ESCENA IV

**Esparragosa:** (Por el foro. Es un tipo de veinte y siete años, muy vivo). Buenos días misia Ramona. ¿Cómo le ha ido?

**Ramona:** (*Aparte*).- (Se presentó y dijo) Buenos días Esparragosa, ¿cómo está?

**Esparragosa:** Yo estoy como siempre, entre fuerte y dulce como el guarapo. Y Tomasita ande está.

**Ramona:** Pues por allá adentro debe está.

**Esparragosa:** ¿Y el maestro Hilario tá bueno? Ahora rato lo vi pasá por la esquina de Santa Rosa, y como que venía medio metío entre el litro.

**Ramona:** Sí; usted sabe que él se emparanda to los lunes, como buen zapatero, allá adentro debe está acostao.

**Esparragosa:** (*Sacando dos tabacos del bolsillo*).- Hombre, misia Ramona, por aquí le tengo un regalito para usted: dos tabaquitos muy buenos, los compré ayer en la Rinconada y desde ese instante dije: pa mamá Ramona; así es que quiero que se los fume en el nombre de Narciso Esparragosa.

**Ramona:** Bueno Esparragosa, muchas gracias.

**Esparragosa:** *(Pasándole el brazo).*- A vieja pa querela yo ésta, cará. ¿Por qué la querré yo a usted tanto, misia Ramona?

**Ramona:** Quien sabe.

**Esparragosa:** No, yo sí sé; como no voy a querela, cará, sería yo un malagradecido si no quisiera a esta familia; entre usted y Tomasita me han sacao a mí de esa vida de bandolero que llavaba yo antes, ¿no es verdá misia Ramona?

**Ramona:** Sí; lo hemos aconsejado mucho porque le tenemos cariño.

**Esparragosa:** Yo era un individuo que no salía de esa esquina de La Gorda: pastoreando mi gente de La Gorda a San Pablo y de San Pablo a La Gorda. Que había macán, desde la ocho estaba yo pegao, cará *(haciendo como que baila)* hasta por la mañana, yo y el Gordo éramos los últimos que salíamos siempre. Sin embargo hoy ya ve usted, otra vida completamente distinta, como del cielo a la tierra; no hago más que vení aquí, hago mi visita, salgo a las diez, me pego dos o tres palilleros en la esquina y me voy a acostá. ¿No es verdá vieja?

**Ramona:** Sí es verdá. *(Como preocupada)*

**Esparragosa:** Pero ¿qué tiene usted hoy misia Ramona? la noto... qué sé yo, toa cascorba.

**Ramona:** Usted sabe que yo todos los lunes estoy así, porque a mí no hay cosa que me disguste más que ver a Hilario mareado, yo soy enemiga acérrime del aguardiente.

**Esparragosa:** Eso es porque usted no lo ha probado, pero mire: yo le doy a usted entre once y doce del día, cuando el estómago no ha sentido todavía el peso del almuerzo, en un vasito bien limpio, una cañita doble, pero eso sí, de Ibarra legítima y... francamente... no hay ni palo floreo, yo creo que hasta el doctor se zumba.

**Ramona:** Quien sabe: se zumbará él, lo que soy yo no me zumbo.

**Esparragosa:** ¡Ah! Misia Ramona, cará. Bueno y Tomasita dónde está ¿por qué no sale?

**Ramona:** De seguro que no sabe que usted está aquí, déjeme irla a llamar. *(Aparte)* Ay Dios mío que no salga Hilario, porque es capaz de formar aquí un alboroto. *(Mutis izquierda)*.

#### ESCENA V

**Esparragosa:** Cará, pobre vieja, a veces me da hasta lástima; ella cree firmemente que yo me voy a casá con Tomasita. Casarme yo, ni a tiros; lo que es Narciso Esparragosa no se tira por ese cacho de agua, pero tengo que aparentá que me lo tiro; por eso desde que yo empecé a enamorá a Tomasita fue con una palabra de matrimonio. Mis primeras visitas fueron por la ventana, escondido de la vieja y del maestro Hilario, hasta que un día dije que me casaba, e inmediatamente me mandaron a pasá adelante. Desde ese día he ido preparando mi terreno como lo he hecho en otras partes, es decir, batiendo el melao hasta darle consistencia, y este melao de aquí ya está a punto de melcocha... ¡ay! Me amigo. Lo que es la vieja, esa está de mi parte, la tengo que comprá a fuerza de tabacos; ¡a vieja pa gustale echá humo! Chupa más que un murciélago. Mire: en dos años que hace que conozco a Tomasita, yo calculo que misia Ramona me ha costao más de treinta pesos en tabacos de a dos por puya. Al que sí no he podido catequizá nunca es al maestro Hilario, ese viejo es la lalicia andando; en lo único en que le he podido pegá el machete es en dos remontas que me ha hecho, y que no se las he pagao, ni pienso. Después de todo él tiene la culpa de lo que está pasando; o mejor dicho, de lo que pasa, porque pa nosotros, en voz baja: esto lo hago yo por llevarme un punto. El maestro Hilario dijo al principio de mis amores con Tomasita, que lo que era Narciso Esparragosa no entraba en su casa ni entrando, y yo le voy a probá, que no solamente entré, sino que voy a salí cargao.

#### ESCENA VI

**Tomasita:** *(Saliendo medio disgustada).*- ¿Qué hay, cómo te ha ido?

**Esparragosa:** Bien y turiara.

**Tomasita:** Yo, muy mal.

**Esparragosa:** Y eso ¿por cuál?

**Tomasita:** Sí, hombre, por cuál, hazte ahora el musió.

**Esparragosa:** ¿El musió? ¿Qué me quieres decí con eso? No te entiendo.

**Tomasita:** ¿De veras? Qué inocente; no salgas a la calle solo porque te van a engañá.

**Esparragosa:** Pero bueno, ¿qué es lo que es? Dale contra el suelo.

**Tomasita:** Contra el suelo; contra el suelo te diera yo a ti por embustero y sinvergüenza, muy bueno que lo has hecho, ¡ay! La has puesto de oro...

**Esparragosa:** Pero la he puesto de oro ¿con qué?

**Tomasita:** ¿Qué me dijiste tú anoche?

**Esparragosa:** *(Aparte).*- Una pila de embustes como siempre. Yo no me acuerdo.

**Tomasita:** Pues yo sí me acuerdo: me dijiste que te ibas a acostar porque te tenía loco el pestón, y el pestón fue que amaneciste bailando case las Pacheco.

**Esparragosa:** ¿Case las Pacheco yo?

**Tomasita:** Sí tú, tú; no te hagas el zoquete, yo lo sé todo, toda la noche te la pasaste bailando con la flacuchenta de Carmelita Soto y por la mañana la fuiste a acompañar hasta su casa y le brindaste arepitas en la esquina de “El Chimborazo”.

**Esparragosa:** ¿En “El Chimborazo”? tú deliras.

**Tomasita:** (*Sollozando*).- Yo no sé si deliro, pero yo lo que veo es que tú no haces más que mortificarme a mí, basta que yo te suplique una cosa pa que tú no me complazcas, y en cambio yo, siempre complaciéndote y desviviéndome por ti. (*Llora*)

**Esparragosa:** Pero ¿qué te pasa?

**Tomasita:** Que yo soy muy desgraciada.

**Esparragosa:** Pero ¿por qué?

**Tomasita:** Porque sí, dos años y medio que hacen que te conozco, dos años y medio de luchas y de martirios para mí; aguantando regaños y maltratos de mi tío Hilario, y ¿para qué? Para nada, porque el premio de tantos sufrimientos no llega nunca.

**Esparragosa:** Ya llegará, ya llegará, ten calma que las cosas no pueden ser así de golpe y porrazo; precisamente yo venía hoy con la intención de tocarte ese punto...

**Tomasita:** ¿Cuál?

**Esparragosa:** Ese, sobre lo que hablamos el otro día; sobre el depósito.

**Tomasita:** ¡Ah!

**Esparragosa:** Yo te saco de aquí si tu quieres esta misma noche, te deposito case mi madrina y... lo demás es posterior. Así es que si quieres no tienes más que decímelo.

**Tomasita:** (*Pensativa*).- ¡Ay! No, y si me descubren.

**Esparragosa:** No hombre, qué te van a descubri (*Pausa*). Mira: eso lo podemos arreglá del modo siguiente: nos hacemos los disgustados ahora; yo llamo al maestro Hilario y a misia Ramona, pa ponerlos en conocimiento que nuestro compromiso ha concluido porque tú me pones unas condiciones que yo no puedo aceptar. Que tú me has dicho que o me caso contigo entre dos meses, o todo se ha acabado entre nosotros, y que yo no pudiendo aceptar esa condición he optado por acabar. Yo me hago el serio y el resentido, tú sollozas, y lloras, en fin, todo lo que hacen las mujeres en estos casos; misia Ramona se asombra, el maestro Hilario se alegra, y yo aprovechando esta confusión me despego a la francesa ¿qué te parece?

**Tomasita:** A mí me parece bien, pero yo como que no tengo valor pa presentá esqa comedia.

**Esparragosa:** No digas eso, hombre, que tú tienes más valor que un brillante. Bueno, ahora falta la segunda parte: esta noche entre dos y tres de la madrugada me dejo yo chorrear por aquí con la guitarra después que hayan cerrado el botiquín de la esquina; al tú sentí que registran la bicha, ese soy yo, te preparas, ya yo tendré a Zorrillo el cochero con la lechuza atrás de la esquina; yo digo una letra, y al terminar, tú sales, nos montamos y como dicen en “El Puñao” a la felicidad. ¿Qué hay? ¿te decides?

**Tomasita:** (*Con indecisión*).- Hay Esparragosa, pero y si...

(*Quedan hablando en voz baja, Esparragosa en una posición descompuesta*)

## ESCENA VII

**Hilario:** (*Desde la puerta, señalando a Esparragosa*).- Ahí lo tiene usted, vea si es verdá lo que digo: ¿usted cree que esa posición es pa hablá con una niña en la sala de una casa de familia? (*Se aclara el pecho*)

**Tomasita:** (*Azorada*).- Mi tío.

**Esparragosa:** Bueno, sí o no.

**Tomasita:** Sí.

**Hilario:** (*Acercándose*).- Buenos días, joven.

**Esparragosa:** (*Sin variar de posición*).- Hola maestro Hilario, ¿cómo le va?

**Hilario:** (*Con mucha sorna*).- A mí como siempre: muy bien, ¿y a usted?

**Esparragosa:** Pues a mí, regularón.

**Hilario:** (*Con sorna*).- Yo no sé si estaré equivocado, pero... a mí me parece que no está usted bien sentao.

**Esparragosa:** (*Haciéndose el que no entiende*).- Como no, estoy firme. (*Tocando la silla*)

**Hilario:** No, si me refiero a la posicioncita esa que... francamente, no me parece propia pa sentarse en una sala: esa es una posición de cinematógrafo.

**Tomasita:** (*Aparte a Esparragosa*).- No le hagas caso.

**Esparragosa:** ¡Ah! Maestro Hilario, cará, es verdad, dispense, una distracción. (*Sentándose bien*)

**Hilario:** Pues trate de no distraerse, porque hay distracciones que perjudican.

**Esparragosa:** Caramba maestro, yo no sé qué le pasa a usted conmigo, pero siempre lo noto como preparao en contra mía, yo quisiera que usted me hablara con franqueza.

**Hilario:** (*Después de una pausa*).- Pues ya que se llegó el momento y usted lo desea, se lo voy a decir: Tomasita, váyase pa dentro.

**Esparragosa:** Por qué, déjela maestro: yo creo que ella puede oír lo que nosotros hablemos.

**Hilario:** No, señor, no quiero que ella se imbulla en nuestra habilitud. Además, puedo violentarme, y yo cuando me violento me oscenizo, es decir me pongo osceno y no quiero que ella escuche oscenidades.

**Esparragosa:** Yo no lo creo a usted capaz.

**Hilario:** Bueno, bueno no alarguemos: que se vaya.

**Tomasita:** (*Levantándose.- Aparte a Esparragosa*).- Tenle paciencia, está jumo. (*Mutis izquierda*)

#### ESCENA VIII

**Hilario:** (*Después de sentarse con mucha calma*).- Esparragosa: yo soy zapatero...

**Esparragosa:** Ya lo sé. (*Aparte*).- ¡Noticia fresca!

**Hilario:** Y lo mismo le elaboro una bota de angolá que de canguerete.

**Esparragosa:** Bueno y qué...

**Hilario:** Óigame: soy calvo, como está a la vista; y no porque me hayan tomado la cerda de la cabeza, ni por el microbio turco; sino por debilidad del cuero... cabelludo: porque yo soy de los que no se deja arrancar las hebras, ni soplándolas. Tengo cincuenta y cuatro años y medio, y en los cincuenta y cuatro no he encontrao a nadie que se burle de mí, pero en el medio, en el medio lo he encontrao a usted.

**Esparragosa:** Pero bueno maestro, explíquese mejor, porque francamente yo no sé a qué viene esto.

**Hilario:** Pues esto viene, a demostrarle a usted que yo no tengo cataratas en ninguno de los ojos, y por lo tanto veo aunque sea un jeme más allá de mis narices...

**Esparragosa:** Bueno, celebro mucho su largo alcance visual.

**Hilario:** Gracias. Usted, Esparragosa, tiene ya dos años...

**Esparragosa:** Un momento maestro, yo tengo veinte y siete.

**Hilario:** Tienes ya dos años de amores con Tomasita, y sin ningún resultado.

**Esparragosa:** Hombre, no ha sido falta de ganas, ella bien sabe que hace ya bastante tiempo que deseo tirarme al agua.

**Hilario:** Mire socio, usted no se tira al agua ni con vejiga, porque no sabe nadar, usted es de los que se van a fondo.

**Esparragosa:** Bueno, si me voy a fondo no es culpa mía, maestro.

**Hilario:** Usted ha venido a enamorá a Tomasita con intenciones perversas; usted pretende cometer una fechoría en esta casa, como las que ha cometido en otras partes, y eso no Esparragosa, eso no. (*Levantándose*).- Aquí hay un hombre varón, y le digo a usted una cosa: o se casa con Tomasita cuanto antes, o no pone más sus chancletas en esta casa. Ese soy yo.

**Esparragosa:** (*Pausa*).- Caramba maestro, ¿qué es esto? Me ha dejao usted más frío que el guarapo e' Las Matrices.

**Hilario:** (*Paseándose*).- Pues caliéntese.

**Esparragosa:** No señor, es que usted está hoy, maestro, como si se hubiera dao un pinchazo con la lezna.

**Hilario:** Es probable.

**Esparragosa:** Si usted no puede penetrar en mis intenciones para con Tomasita.

**Hilario:** Hay cosas que se adivinan.

**Esparragosa:** Si yo quiero a Tomasita como no he querido nunca a una mujer. Mire: yo he tenido amores con media parroquia de San José, pues por ninguna he sentido lo que siento por Tomasa.

**Hilario:** ¿por qué no se casa, pues?

**Esparragosa:** Hombre, porque las cosas no pueden hacerse así tan de reventón como usted quiere.

**Hilario:** Como que no, el matrimonio tiene que hacerse en caliente.

**Esparragosa:** Bueno, es verdá, pero siempre hay que pensarlo.

**Hilario:** Hombre me parece que en dos años... ni que usted fuera un pensador.

**Esparragosa:** Pero no es eso maestro.

**Hilario:** Bueno, y entonces ¿qué es?

**Esparragosa:** Nada, siéntese un momento.

**Hilario:** ¿Para qué?

**Esparragosa:** Pero siéntese maestro.

**Hilario:** *(Sentándose)*.- Vamos a ver.

**Esparragosa:** *(Pausa)*. *(Brindándole un cigarro)*.- Fúmeselo un cigarro que usted verá que nos vamos a entender.

**Hilario:** *(Tomando el cigarro de mala gana)*.- Quién sabe, puede suceder.

**Esparragosa:** *(Con mucha calma después de brindarle fuego)*.- ¿Por qué está tan bravo, maestra? Mire: yo no soy lo que usted piensa, usted tiene un criterio erróneo de mí.

**Hilario:** ¿Erróneo?

**Esparragosa:** Sí; los hombres hay que conocerlos antes de expresarse en esa forma... más que dura, tesa en que usted se ha expresado de mí.

**Hilario:** Pero si es verdad lo que le digo, amigo mío; dos años y pico calentándoles las orejas a Tomasita, diciéndomele... zoquetadas, que es lo que conversan todos los enamorados y nada, el horizonte oscuro y pendiente de que cualquier día o cualquier noche, pare usted el rabo y no se le vea la brújula; no hombre las cosas no son así.

**Esparragosa:** *(Medio disgustado)*.- Pero... hableme en otros términos maestro Hilario, yo le estoy hablando en serio y... eso de que pare el rabo, francamente no me hace gracia, empezando porque yo no tengo rabo.

**Hilario:** ¡Ah! ¿Usted es chucuto? No hombre, no diga eso, aquí todos tenemos rabo.

**Esparragosa:** Bueno, dejemos el rabo y vamos a lo que importa: *(Aparte)* *(Con audacia)*.- ¿Lo que usted pretende es que yo le fije el plazo para casarme con Tomasita?

**Hilario:** Naturalmente.

**Esparragosa:** Bueno. *(Con resolución)*.- Entre seis meses me caso.

**Hilario:** Ya eso es otra cosa; *(Levantándose)* déjeme llamar a Ramona para que se entere de esto que a ella también le interesa. Ramona, Ramoncita, Monchita; ven acá, hazme el favor. Yo creo que esta es la primera vez en su vida que usted habla en serio.

#### ESCENA IX

**Ramona:** *(Desde la puerta)*.- ¿Qué hay? ¿qué quieres? ¿todavía conversan ustedes?

**Esparragosa:** Todavía, doña Ramona, acérquese.

**Hilario:** Bueno, Esparragosa ofrece casarse con Tomasita entre seis meses ¿qué te parece?

**Ramona:** Guá, me parece muy bien, ¿hasta cuando!

**Esparragosa:** Si ninguno más que yo hace tiempo lo desea, pero es que ha habido circunstancias poderosas que lo han impedido.

**Ramona:** Es verdad, todo lo que se quiere no se puede.

**Esparragosa:** Una de ellas ha sido, que yo no quería casarme sin tener asegurado mi rancho.

**Hilario:** Muy bien pensado, porque un matrimonio sin rancho se desbarata.

**Esparragosa:** No, si no me refiero a esa clase de rancho, me refiero a una casa, donde meterme con la mujer y los hijos que de seguro se aparecen cuando uno menos lo espera.

**Hilario:** ¡Ah! No se preocupe por eso, usted métase en cualquiera, y la paga cuando pueda y si no puede, no la paga, eso lo hace hoy medio Caracas.

**Esparragosa:** Por lo demás, todo lo tengo comprado: cama, mesa, escaparate y hasta objetos de cocina.

**Ramona:** *(Con alegría)*.- ¿De veras, Esparragosa, y qué callado lo tenía?

**Esparragosa:** Sí, yo soy muy reservado, usted lo sabe.

**Ramona:** Sí es verdad, le gusta a usted reservarse para después sorprender.

**Esparragosa:** Ya lo creo, las sorpresas me seducen.

**Ramona:** ¡Ay! La pobre Tomasita, lo que se va a alegrar cuando lo sepa.

**Esparragosa:** Bueno, una idea maestro, mojemos este fausto acontecimiento con algo ¿no le parece?

**Hilario:** Usted lo hace; a usted le toca el mojarlo y remojarlo porque está duro todavía.

**Esparragosa:** *(Aparte)*.- No lo sabes tú bien.

**Ramona:** Qué felicidad Dios mío: voy a darle la noticia a Tomasita.

**Esparragosa:** Mándese a la esquina doña, por una botella de ron. *(Dándole dinero)*

**Ramona:** Por fin me oyó San Onofre. *(Mutis izquierda)*

#### ESCENA X

**Esparragosa:** Ya usted ve, maestro, que fácilmente nos hemos entendido.

**Hilario:** Ya lo veo, hablando es que se entienden los hombres, y eso es lo que usted no hacía, usted hablaba con Tomasa, pero ni a mí ni a Monchita nos decía una palabra.

**Esparragosa:** Pero es que lo que le he dicho, don Hilario, no porque yo no pensara casarme con Tomasita, sino que yo quería tener algo que ofrecerle, un modesto porvenir, no hacer lo que han hecho muchos que se casan, y al día siguiente amanecen sin el diario.

**Hilario:** En esto tiene razón; pero amigo, entonces no enamorarse, porque después que el amor ha llegado a cierto grado, hay que... caerse o arrancar la macota.

**Esparragosa:** Es verdá.

**Hilario:** Por otra parte, las murmuraciones; que la gente es muy perversa, en cuanto ven que un hombre y una mujer tienen dos años de amores, ya empiezan a murmurar; que si lo vieron salir a las cinco de la mañana, que si le lavan la ropa, que si le planchan los cuellos, que vive en la misma casa, pues le han alquilado una pieza con el pretexto de guardar los muebles del matrimonio, y así la mar de calumnias que perjudican el honor de una familia.

#### ESCENA XI

*Ramona saliendo con Braulio, sirviente como de treinta años, medio tonto; no es afeminado.*

**Ramona:** *(Desde la puerta, a Esparragosa).*- ¿Ron, fue lo que usted me dijo?

Esparragosa: Sí, señora, ron del bueno.

**Ramona:** Bueno ande lijero Braulio, al botiquín de la esquina.

**Braulio:** Sí, señor, en un saltico. *(Mutis foro)*

**Ramona:** *(Acercándose).*- Pero que niña más zoqueta es Tomasita al darle la noticia, por poco se me desmaya.

**Esparragosa:** Eso son los nervios; báñela por la mañana.

**Ramona:** ¡Niño! Si esa es un pato pa el agua, a la seis ya está en la pipa.

**Hilario:** Y toma los cinco fluidos.

**Esparragosa:** Y ¿qué es eso?

**Hilario:** Kola, Quina, Koka, Nuez vómica y Serpentaria.

**Esparragosa:** ¡Ah! Eso dicen que es muy bueno.

**Ramona:** Ya lo creo, inmejorable.

**Esparragosa:** Pues volviendo a nuestro asunto, yo creo que las calumnias, maestro, es mejor despreciarlas.

**Hilario:** Amigo, pero a veces no se puede. Mire: una de las causas que me han hecho dar este paso con usted, ha sido las calumnias y murmuraciones que escuché en ese botiquín de la esquina, el sábado en la noche referente a Tomasita y usted.

**Esparragosa:** ¿A nosotros?

**Ramona:** Sí señor, y no se crea que esta es la primera vez; esa cuerquita que se reúne en el botiquín de la esquina, tiene incendiado el vecindario.

**Esparragosa:** Pero bueno ¿qué decían?

**Hilario:** Jesucristo, una pila de disparates.

**Esparragosa:** Pero ¿a usted se lo contaron o fue que usted lo escucho?

**Hilario:** Me lo contaron, lo oí. *(Pausa).*- Supóngase usted que el sábado venía yo de entregá casa de Boccardo, por hai... a las nueve y media, y al pasar por ese botiquín de la esquina, (cosa rara en mí) me entran ganas de comé dulce, entro y pido un papeloncito, y cuando me lo estoy comiendo, oigo que en el reservado aquel, que está atrás de la armadura, nombraban a Tomasita y a usted; paro la oreja, y escucho que decían un bojote de cosas feas: que si el año pasao en las misas de aguinaldo, que si ustedes iban solos al cinematógrafo del circo, que si usted era un sinvergüenza porque comía siempre aquí, que Ramona y Tomasita le lavaban y planchaban, que yo lo calzaba a usted; y por hai un mar de horrores.

**Esparragosa:** Pero no serían amigos míos los que me descuartizaban así.

**Hilario:** Como no, amigos suyos, los mismos que se reúnen con usted ahí todas las noches.

**Esparragosa:** Caramba, se me hace duro.

**Ramona:** ¿Y usted está creyendo en amigos, Esparragosa? La amistad verdadera es ilusión; ella cambia, se aleja y desaparece con los giros que da la situación.

**Esparragosa:** Es verdá, doña Ramona.

**Hilario:** No, no, no; no vengas aquí con canciones que estamos hablando en serio.

**Ramona:** Pero si es verdad, el que nada atesora nada vale.

Hilario. Y ¿vas a seguir?

**Ramona:** *(Yendo hacia el foro).*- Guá y ese hombre no viene ¿habrá cogido para otra parte?

**Esparragosa:** Bueno, y usted ¿qué hizo maestro?

**Hilario:** Yo, venime pa mi casa, porque yo me conozco mi carácter, y si yo entro al reservado, espaturro a cuatro a cinco con la mochila de las hormas.

**Esparragosa:** Entonces más vale así.

**Ramona:** Aquí viene el hombre ya.

**Braulio:** (*Entregando la botella a Ramona*).- Aquí está señora Ramona; me dilaté porque no me quería dar mi ñapa.

**Ramona:** Bueno, dígame a Tomasa que me traiga acá los vasos, y usted friegue aquellos platos.

**Braulio:** Sí, señor, en un saltico. (*Mutis izquierda*)

**Esparragosa:** ¿Cómo que tiene sirviente, doña Ramona?

**Ramona:** Sí, tengo desde ayer a ese hombre que se presentó por ahí pidiendo servicio.

**Esparragosa:** Junn, tenga mucho cuidado.

**Hilario:** Ya se lo dije yo a ella.

**Ramona:** No, si yo lo conozco mucho, era marchante de aquí cuando vendía majarete, además ese hombre es tonto, supóngase que se fue de la casa donde estaba, porque como lo vieron así... medio azoquetado, lo iban a poner a cagar un niño.

**Esparragosa:** No embrome, doña Ramona; entonces no es tonto el hombre.

**Ramona:** Sí, niño, como lo oye.

## ESCENA XII

**Tomasita:** (*Entrando con cuatro vasos limpios*).- Aquí están los vasos, tía.

**Esparragosa:** Bueno, tomemos pues. (*Sirviendo en los vasos, alza el suyo y se dirige a Hilario*).- Por la felicidad de su familia...

**Hilario:** (*Interrumpiendo*).- Y de la suya.

**Esparragosa:** (Gracias). A la cual voy pronto a pertenecer, y particularmente por Tomasita, para quien deseo todo género de venturas.

**Ramona:** (*Después de una pausa*).- Contesta Hilario.

**Hilario:** Me extraña, tú sabes que yo no soy hombre de eso, que a mí no me gusta contestarle a nadie, y además yo tomo siempre en silencio; de casualidad se escucha el gargateo.

**Ramona:** (*Levantando su vaso*).- Porque a todos nos acompañe el ángel de la felicidad. (*Todos beben*)

**Hilario:** Bueno Tomasita: yo creo que estás en cuenta de que entre seis meses te casas.

**Tomasita:** Sí, tío, me lo ha dicho tía Ramona.

**Hilario:** Yo creo que desde ahora te debes ir acomodando. El paso que vas a dar es un paso serio, no hay que tomarlo como lo toman algunos, como un paso de comedia o un paso-doble.

**Ramona:** Sí, señor, a ser una buena esposa, a querer mucho a sus hijos.

**Tomasita:** (*Avergonzada*).- Tía, por Dios.

**Ramona:** Jesús, niña, qué tonta eres, si eso es lo más natural.

**Esparragosa:** Ya lo creo.

**Ramona:** (*A Esparragosa*).- Y a usted también se lo digo: a ser un marido bueno, a querer mucho a Tomasa, a considerarla mucho porque ella es muy delicada.

**Esparragosa:** Lo que es conmigo, vieja, eso está de más; porque usted sabe que yo a la mujer la respeto, y más aún la venero; Eva para mí es lo más grande que tiene la antigüedad.

**Hilario:** Ya lo creo, y Adán lo mismo, y hasta más, porque Adán fue como el tronco de donde salió la humanidad.

**Esparragosa:** Caramba maestro, eso es bueno, merece que lo repitamos.

**Hilario:** Eso lo hace usted.

**Esparragosa:** Con gusto. (*Llenando los vasos*)

**Tomasita:** Yo no quiero, me da dolor de cabeza.

**Ramona:** A mí me sirve muy poco.

**Hilario:** A mí me lo echa completo.

**Ramona:** (*A Tomasa*).- Hilario la va a empatar.

**Tomasita:** Eso estoy yo presintiendo.

**Esparragosa:** Bueno maestro, que se enfría.

**Ramona:** Hilario, no tomes mucho, que el licor es mal amigo.

**Hilario:** (*Después de beber*).- Tú dices eso, Monchita, porque tú no tienes penas.

**Tomasita:** Y ¿usted tiene penas, tío? Primera vez que lo oigo decir eso.

**Hilario:** ¡Ay! Mijita, muy grandes y muy hondas.  
**Ramona:** No seas embustero, Hilario, si hay algún hombre feliz, ese eres tú.  
**Hilario:** ¿Feliz yo? Ahí está el error, que lo que soy es reservado, que sufro callado de la boca porque no me gusta pregonar a los cuatro vientos mis dolores.  
**Esparragosa:** Quién sabe misia Ramona, puede que tenga sus penas.  
**Ramona:** Penas Hilario ¿de qué?  
**Esparragosa:** Alguna herida de amor.  
**Ramona:** ¿Amores en esa edad? Esos amores tardíos son ridículos.  
**Esparragosa:** Ridículos, pero existen.  
**Ramona:** Y si fue en su juventud, no tuvo una novia nunca.  
**Hilario:** ¿Tú qué sabes? (*Se queda pensativo*)  
**Tomasita:** Eso es tía, usted qué sabe.  
**Ramona:** Como no voy a saber, si este ha sido toda la vida lo mismo: un hombre seco y muy tonto.  
**Tomasita:** Hay tontos que se enamoran.  
**Ramona:** Pero éste no ha sido de esos.  
**Braulio:** (*Desde la puerta*).- Señora Ramona, ya aquello está espalliao: venga pa que vea.  
**Ramona:** Bueno espérame allá fuera.  
**Braulio:** Sí, señor, en un saltico. (*Mutis izquierda*)  
**Ramona:** Bueno amigo Esparragosa, me retiro a mis quehaceres.  
**Esparragosa:** Tómese el último trago.  
**Ramona:** No, porque me da la jaqueca. (*A Tomasa*).- ¿Te quedas niña?  
**Tomasita:** Sí, tía, dentro de un momento voy...  
**Ramona:** (*A Esparragosa*).- No me le dé más al hombre (*Mutis izquierda*)  
**Esparragosa:** No tenga cuidado, vieja.

### ESCENA XIII

**Tomasita:** Tío, por Dios, no piense tanto.  
**Esparragosa:** Déjalo que piense chica, que sus razones tendrá: quien sabe qué ha recordado.  
**Hilario:** ¡Ay! Amigo Esparragosa, usted sí que me comprende, son recuerdos del pasado que vienen a la mente en estos momentos de expansión.  
**Esparragosa:** Peguémonos otro trago que el ron ahuyenta las penas. (*Sirven y beben*)  
**Tomasita:** No seas malo Esparragosa.  
**Esparragosa:** Y esos recuerdos, maestro, de seguro ¿son de amor?  
**Hilario:** De amor, y de muchas cosas.  
**Tomasita:** Guá, míralo, nunca había oído a mi tío hablar de esa manera.  
**Hilario:** Esparragosa: yo lo quiero a usted mucho; y lo quiero porque usted es un hombre bueno, y se va a casá con mi sobrina entre seis meses, y por eso usted también es sobrino mío.  
**Esparragosa:** Como no, y a mucha honra.  
**Hilario:** Honra no, porque yo no soy doctor, general, ni sacerdote; pero sí soy un hombre que conozco mi oficio, y que gano doce reales muy completos.  
**Tomasita:** Jesús, tío, por Dios, no se ponga impertinente.  
**Hilario:** Esparragosa: yo no he querido en la vida más que a una mujer y a un hombre: la mujer me traicionó, era una mujer muy ruin, y se fue con un cochero, (*Sollozando*) y el hombre... el hombre fue el que me crió desde ocho días de nacido.  
**Esparragosa:** ¿Y a usted lo crió un hombre?  
**Hilario:** Es decir, me recogió; porque yo quedé huérfano de ocho días y con mocezuelo.  
**Esparragosa:** Ja, ja, ja, no me haga reír maestro.  
**Hilario:** De ahí en fuera, yo no he querido a más nadie, descontando a mi familia por supuesto.  
**Esparragosa:** Ya lo creo.  
**Tomasita:** (*Disgustada*).- Me retiro Esparragosa.  
**Esparragosa:** No hombre, por qué te vas, tenemos que hablar muy largo.  
**Hilario:** Largo y ancho, como quieran, el que se ausenta soy yo.  
**Tomasita:** (*A Esparragosa*).- Es que cuando tío las coge lloronas, se pone muy fastidioso.  
**Esparragosa:** Mira, aquello que te dije, no va a poder ser esta noche, luego hablaremos.  
**Hilario:** (*Aparte*).- Yo no los dejo aquí solos. Esparragosa acompáñame a mi cuarto.  
**Esparragosa:** Como no, maestro, con gusto.



**Hilario:** (*Pasándole el brazo a Esparragosa*).- Esparragosa: yo lo quiero a usted bastante, esa acción que usted ha hecho hoy, es una deuda que yo tengo con usted.  
**Esparragosa:** No hombre, maestro por Dios, yo soy el que le debe a usted mucho.  
**Hilario:** A mí, dos remontas, pero yo no se las cobro porque sería una indecencia.  
**Esparragosa:** Bueno maestro, muchas gracias.  
**Hilario:** Tomasa: dile a Ramona que me haga café cerrero y que me mande un limón. (*Mutis los dos derecha*)

#### ESCENA XIV

**Tomasita:** (*Viéndolos irse*) (*Con tristeza*).- Qué le parece, el respeto de una casa pidiendo café cerrero: demasiado Esparragosa no ha abusado conmigo, y así como mi tío hay muchos, que se quieren imponer en sus casas no sé con qué autoridad. (*Tocan a la puerta de la calle*)  
**Braulio:** (*Saliendo*).- Señor.  
**Tomasita:** Vaya a ver quien es.  
**Braulio:** Sí señor, en un saltico.  
**Tomasita:** Este hombre debe haber sido volatín, todo lo hace en un saltico. ¿Quién será? Con seguridad que es Marcelina que viene a buscar los moldes, por un tris presencia la gran película.  
**Braulio:** (*Saliendo*).- Es una mujer que pregunta por la señora Ramona.  
**Tomasita:** ¿Una mujer? ¿será una señora?  
**Braulio:** Señora no me parece, porque viene de andaluza.  
**Tomasita:** Bueno, avísele a mi tía, y dígale que dice tío, que le haga un café cerrero y que le mande un limón.  
**Braulio:** Sí señor, en un saltico. (*Mutis izquierda*)  
**Tomasita:** Yo voy a estar al cuidado, no vayan Esparragosa y mi tío a cometer una imprudencia. (*Mutis derecha. Desde adentro*).- Adelante; pase y siéntese, que ya le va a atendé.

#### ESCENA XV

*Catalina, señora como de cuarenta y cinco años, un poco arruinada, lleva andaluza y carriel muy usado: entra y se sienta escudriñando todo con la mirada.*  
**Catalina:** Guá y tienen una sala muy arregladita, como que no están tan arruinadas como me han dicho: ¡ah! Gente pa hablá mijito; en lo demás que dicen de ellas si creo que tengan razón, porque esta gente (*Refiriéndose a las de la casa*).- nunca ha sido muy bendita.

#### ESCENA XVI

**Ramona:** (*Saliendo izquierda*).- Buenos días.  
**Catalina:** Buenos días (*Levantándose*).- ¿Como que no me conoces?  
**Ramona:** (*Pausa*).- No recuerdo.  
**Catalina:** Niña, no te acuerdas ya de Catalina Mijares.  
**Ramona:** (*Abrazándola*).- ¡Catalina! Cómo no, niña; que iba a conocerte si estás muy acabada. (*Se sientan*)  
**Catalina:** Mijita, los sufrimientos.  
**Ramona:** ¡Ay! Por Dios de eso no me hables.  
**Catalina:** Pero a ti te encuentro yo lo mismo.  
**Ramona:** Qué va, si yo estoy muy flaca.  
**Catalina:** (*Pausa*).- ¡Cuántos años sin vernos, ah!  
**Ramona:** Como doce.  
**Catalina:** Qué va niña, mucho más; estaban empezando a hacer la Casa Madre, yop me acuerdo que ibas tú con Tomasa, chiquita, por la mañana a pasear, vivían ustedes entonces en San Enrique y nosotras al voltear.  
**Ramona:** Sí es verdad, hace ya bastante tiempo.  
**Catalina:** ¿Y Tomasa y Hilario?  
**Ramona:** Están bien, Tomasa si la ves no la conoces, está hecha una mujer.  
**Catalina:** ¿De veras? Me lo supongo.  
**Ramona:** Y tú ¿Dónde te la has pasado todo este tiempo?  
**Catalina:** Jesús mijita, danzando, unas veces en Caracas y otras en los alrededores, hemos vivido en todas partes: en Sarría, en El Recreo, en Caraca, en El Rincón, en El Valle, hasta en Los Lechozos, que fue donde nos fue mejor. Ahora estamos aquí mismo en Pueblo Nuevo.

**Ramona:** ¿Y cómo supiste la casa?

**Catalina:** Guá niña, preguntando: suponte que ayer estuvieron las Urquiza en casa, y hablando de amigas viejas, saliste tú en danza; les pregunté si te conocían, si vivías todavía en la parroquia San José, me dijeron que sí, me dieron las señas de tu casa y aquí me tienes.

**Ramona:** ¿Las Urquiza? (*Recordando*).- Ah, sí, ellas hace tiempo que no vienen por aquí.

**Catalina:** Pobrecitas, esa gente está muy mal, yo creo que ni comen, niña.

**Ramona:** ¡Válgame Dios! ¿Y el hermano?

**Catalina:** Jesucristo, hecho un perdido, el licor y las mujeres lo han decidido.

**Ramona:** Pero él era muy formal y muy trabajador.

**Catalina:** Sí, como no, era chofer, pero desde que estropeó el perro del ministro, se anuló; y como era un perro grande.

**Ramona:** Ya lo creo, pobre gente. Bueno y a ti ¿qué te trae por aquí? porque esto ha sido un milagro.

**Catalina:** Pues mijita, verte a ti y a los tuyos lo primero, y lo demás una simpleza, se trata de una limosna.

**Ramona:** ¿Una limosna? ¿Para quién?

**Catalina:** Para mí. Es una misa, niña, que he prometido a Nuestra Señora del Perpetuo Socorro y que se va a decir el viernes en San José y cuyo importe he ofrecido recogerlo entre mis amistades.

**Ramona:** Y esa misa mijita ¿es de salud o de qué?

**Catalina:** ¡Ay! Mijita, esa misa es por una necesidad muy grande que hay en casa y que está a punto de remediarse.

**Ramona:** Bueno, niña, como no.

**Catalina:** Gracias mijita, no sabes cuánto te lo agradezco.

**Ramona:** Hombre, por Dios, no digas eso.

**Catalina:** (*Pausa*).- Me vas a regalar un poquito de agua, Ramona, porque tengo una sed grande.

**Ramona:** Sí, hombre, cómo no: (*Llamando*).- Braulio, Braulio.

**Braulio:** (*Saliendo*).- Señor.

**Ramona:** Traiga un poco de agua.

**Braulio:** ¿Del bernegal o de la pipa?

**Ramona:** Del bernegal, no sea bruto.

**Braulio:** Como dice un poco de agua.

**Ramona:** No señor, un vaso de agua, vaya ligero.

**Braulio:** Sí, señor, en un saltico.

**Catalina:** Desde que salí de casa esta mañana, me he tomado más de ocho vasos de agua, y es el ajetreo, niña, tanto caminar pa' arriba y pa' abajo, y no es nada sino que salí sin desayuno, no lo creerás pero no tengo en mi estómago, sino una tacita de café y una arepita.

**Ramona:** Niña, y ¿por qué sales así?

**Catalina:** Ah, porque yo quería dejar arreglado hoy eso de la misa, y ya está, no me falta sino hablar con el padre, pero voy a esperar un rato, porque seguro que ahora está desayunándose.

**Ramona:** Pero despójate, niña, y así reposas un rato.

**Catalina:** (*Quitándose la andaluza*).- De veras, que hace un calor: y de un momento a otro tiembla, porque el cerro y que se la ha pasao roncando todas las noches.

**Braulio:** (*Saliendo con un vaso de agua*).- Aquí está el agua: tómesela asentaíta. (*Pausa*).- Y va a tené que comprá una piedra de destilá, señora Ramona; porque aquí en Caracas en cuanto llueve no se puede beber agua; lo que viene por esos tubos es tierra; abre usted, y sale ese chorro de pantano, cará.

**Ramona:** Sí, hombre, la compraremos: vea si aquella agua está hirviendo y cuéleme aquel café.

**Braulio:** Sí, señor, en un saltico. (*Mutis izquierda*)

**Catalina:** Bueno, y ¿dónde está Tomasita? Llámala que quiero verla.

**Ramona:** (*Levantándose y llamando por la derecha*).- Tomasita, Tomasita.

**Tomasita:** (*Dentro*).- Ya voy tía.

**Ramona:** Ven acá, niña, un momento. Está atendiendo a Hilario.

**Catalina:** Y ¿está enfermo?

**Ramona:** Enfermo, no... quebrantado; (*Indicándole que ha bebido*).- él los lunes se quebranta.

**Catalina:** No vengas, niña, con eso.

**Ramona:** ¡Ay! Esa es mi cruz Catalina.

**Tomasita:** (*Saliendo*).- ¿Qué es tía?

## ESCENA XVII

**Ramona:** (*Aparte a Tomasa*).- ¿Cómo están?

**Tomasita:** (*A Ramona*).- Dormidos están los dos.

**Ramona:** Mira, que aquí está una amiga que te quiere conocer.

**Catalina:** Niña, si es un mujerón.

**Tomasita:** (*Dándole la mano*).- Tomasa Mota, una servidora.

**Catalina:** Catalina Mijares, amiga vieja de ustedes; en Pueblo Nuevo nos tiene.

**Tomasita:** ¿Sí?

**Ramona:** Sí, niña, ella te vio a ti chiquita.

**Catalina:** (*Contemplando a Tomasa*).- Dios mío, como pasa el tiempo, ¿De seguro tendrá novio?

**Ramona:** Tiene y no tiene mijita, porque es muy sin fundamento.

**Catalina:** Así están hoy todos los hombres, pero hay que tenerles calma y llevarlos con paciencia que entren por el aro.

**Tomasita:** Ja, ja, ja, si es verdad.

**Catalina:** Ella se ríe, esa como que es su táctica.

**Tomasita:** Guá, ya lo creo.

**Catalina:** Yo sé mucho de eso, mijita, no ve que en casa tenemos un caso igual.

**Ramona:** ¿Sí?

**Catalina:** Sí, niña, la hermana mía Pilar.

**Ramona:** Pero, y ¿ella no enviudó?

**Catalina:** Pues por eso, quiere volverse a casar, mucho más que quedó con tres muchachos.

**Tomasita:** Y que además le fue en su primer matrimonio.

**Catalina:** Bien no le fue, regular, pero así somos nosotras.

**Ramona:** Sí es verdad.

**Catalina:** Y ¿eso de Tomasita es viejo, o amores que empiezan?

**Ramona:** No, niña, más de dos años.

**Catalina:** ¿De dos años? Pues ya es tiempo.

**Ramona:** precisamente, hoy lo llamó al orden Hilario, y le pidió que fijara un plazo.

**Catalina:** Y ¿lo fijó?

**Ramona:** Sí, dijo que dentro de seis meses se casaba.

**Catalina:** Muy bien hecho, así es que se hace.

**Braulio:** (*Entrando con una taza de café*).- Aquí está el café, señora Ramona, no tiene ni pizca de dulce.

**Ramona:** Así es que se necesita, pero yo no se lo mandé a traer para acá.

**Braulio:** (*Con risa de idiota*).- Bueno, pero yo lo traje, no ve que yo sé pa lo que es.

**Ramona:** Llévaselo tú, Tomasa, y usted vigílame aquello.

**Braulio:** Sí, señor, en un saltico. (*Mutis izquierda*)

**Tomasita:** Con permiso. (*Mutis derecha*)

**Catalina:** Sí, mijita, que le asiente.

## ESCENA XVIII

**Ramona:** De manera que ¿Pilar vuelve a casarse?

**Catalina:** Dios mediante, creo que sí, porque no ando jugando. Es un mozo muy bueno, pero nunca decía nada.

**Ramona:** Y tú ¿le hiciste hablar?

**Catalina:** Ya lo creo: le dije que ya era tiempo, que llevaba año y medio de amores y que por lo mismo que Pilar era una mujer ya viuda, pues se prestaba más a las murmuraciones.

**Ramona:** Así es.

**Catalina:** Me dijo que dentro de poco se casaba, que a más tardaría seis meses, que ya él todo lo tenía, cama, sillas, escaparate y hasta objetos de cocina.

**Ramona:** Y ¿es constante?

**Catalina:** Muy constante: los martes, jueves y sábados, que son los días señalados para su visita, no ha faltado nunca.

**Ramona:** ¿Tres veces a la semana?

**Catalina:** Sí, y el domingo en la tarde, que ese lo ha cogido él por su cuenta.

**Ramona:** Ese es el mejor sistema, ese gorro es una lidia; así es el de aquí, miércoles, viernes y domingo, porque el lunes es de Hilario; sin embargo, él a veces se hace el tonto y se lo coge también.

**Catalina:** Sí es que están reabusadotes y hay que pelarles el ojo, porque si una se descuida...

**Ramona:** ¿Y tiene algo? *(Refiriéndose a dinero)*

**Catalina:** No niña, es un hombre pobre, creo que no tiene ni oficio, eso sí, muy buscador: suponte que en año y medio de amores no le ha hecho a Pilar ni un regalo que merezca la pena; lo único que le lleva todos los domingos en la tarde, son tres dulces de a medio y un real de claveles.

**Ramona:** Pobrecito.

**Catalina:** Eso sí, muy amoroso y muy lleno de ilusiones, por eso creo que se case; y ya que se llegó el caso te lo voy a decir: esta es la necesidad tan grande que hay en la casa y por la cual he ofrecido la misa a la virgen del Socorro, porque se case Pilar, mijita, porque ya las calumnias y murmuraciones han llegado a un extremo que no es posible. ¡Ay Ramona si yo te contara a ti los horrores que nos han acumulado con los dichosos amores de Pilar!

**Ramona:** Me lo supongo, mijita.

**Catalina:** Suponte que han llegado a decir que Pilar... *(Le habla al oído)*

**Ramona:** *(Con asombro)*.- Jesucristo.

**Catalina:** *(Llorando)*.- Dime tú Ramona, decir eso de nosotras, que habremos tenido de todo, pero hemos sido muy honradas; lo que es la familia Mijares, mijita, muy pobres pero muy digna.

**Ramona:** Pues hija, aquí nos hallamos en un caso parecido: el novio de Tomasita lleva dos años y medio manguareando y la gente hablando; pero ahora sí creo yo que las cosas tomen otro rumbo primeramente Dios, ya Hilario le habló bien claro, le dijo que, o se casaba cuánto antes o se retiraba.

**Catalina:** *(Llorosa)*.- Ninguna necesidad tenía Pilar de eso, niña, una mujer con tres hijos que desde que murió el marido ha vivido de su trabajo; pero eso se lo debemos al cinematógrafo del circo.

**Ramona:** Mijita, no me hables de eso, que de ahí salió el de Tomasa también.

**Catalina:** Pues mijita, que se avise, porque esos novios de cine son terrible.

**Ramona:** Juum, y si son del circo más.

**Catalina:** ¡Ay! Mijita, que ese circo a dao qué hacer ¿por qué no lo cerrarán?

**Ramona:** Qué va si va a hacer otro *(Viendo a Tomasa que sale)*.- ¿Se tomó el café?

#### ESCENA XIX

**Tomasita:** No lo quiso, yo se lo dejé en la mesa.

**Ramona:** Y ¿cómo está?

**Tomasita:** Jesús, vuelto mantequilla.

**Catalina:** Qué cosa esa de Hilario, ¿tú no le has hecho remedio?

**Ramona:** Jesús, hija, a ese le he hecho cuanto hay.

**Catalina:** Dale huevos de lechuga.

**Ramona:** Se loe he dado, mijita, fritos, duros, en tortilla, eso no tiene remedio, si él mismo lo dice: que él dejará de beber el día que lo lleven a enterrar, y que si acaso es en tarima, todavía tiene esperanza.

**Catalina:** Qué desgracia: eso mismo decía el marido de Pilar.

**Tomasita:** ¿Bebía mucho?

**Catalina:** Ya lo creo, no veía el sol, y el aguardiente lo mató; murió de cirrosis hepática, una enfermedad que dicen que pone el hígado como una parapara.

**Ramona:** Pobrecito: y el novio que tiene ahora ¿no toma?

**Catalina:** Yo no lo he visto mareado, pero tomará sus copas, porque eso está generalizado, ya no hay quien no beba, niña. Lo que sí sé yo es que es un poco enamorado; precisamente en esta cuadra, o en la otra, le dijeron a Pilar que tenía unos amores.

**Ramona:** ¿En esta cuadra?

**Catalina:** Sí, en esta, o en la otra; alguna pobre muchacha que estará perdiendo el tiempo, porque mixta, está loco por Pilar.

**Ramona:** En esta quizás no sea, porque por aquí son muy contadas las casas donde se reciben visitas, no ve que hay pocas muchachas; creo que son tres las casas ¿no Tomasita?

**Tomasita:** Creo que sí e' pa ve: *(Acordándose)*.- las Longa, las Morgado, y aquí; sí, tres son; y los novios Barroso, el turco y Esparragosa.

**Catalina:** *(Con extrañeza)*.- ¿Esparragosa? ¿qué Esparragosa?

**Tomasita:** Guá, Narciso Esparragosa, mi novio.

**Catalina:** *(Con asombro)*.- ¿Narciso Esparragosa? No niña, no puede ser.

**Tomasita:** ¿Qué no puede ser? ¿por qué?

**Catalina:** Si Narciso Esparragosa es el novio de mi hermana.

**Ramona:** No, hija, ése será otro.

**Catalina:** ¿Cómo otro? No, Narciso Esparragosa, de los Esparragosa del sombrero, un mozo alto, no mal parecido.

**Tomasita:** Ay, tía, lo que sospecho.

**Ramona:** Pero será posible, Dios mío, ¿ese hombre será capaz!

**Tomasita:** Ya lo vamos a saber.

**Catalina:** ¿Cómo?

**Tomasita:** *(Fuera de sí).*- Llamándole.

**Catalina:** Y ¿está aquí? *(Con asombro)*

**Tomasita:** Sí, pero déjenme sola con él, quiero verle la intención: usted y tía ocúltense en ese cuarto. *(Indicando a la izquierda)*

**Ramona:** Pero, niña, si no se sabe si es él.

**Tomasita:** Sí, es él, me lo dice el corazón.

**Catalina:** *(Haciendo mutis izquierda).*- ¡Ay! Dios mío, qué golpe para Pilar.

**Ramona:** *(Haciendo mutis izquierda).*- Señor esto es fin de mundo.

**Tomasita:** Esparragosa, Esparragosa.

**Esparragosa:** *(Dentro).*- Voy, mijita.

**Tomasita:** Hágame el favor un momento. *(Viniendo hacia la mesa).*- Qué bandido. *(Se pasa la mano por la frente).*- ¡Ay! A mí me va a dar algo. *(Se sienta, apoya los codos en la mesa y llora con la cara entre las manos).*- Dios mío, quiera usted un hombre, para esto.

## ESCENA XX

**Esparragosa:** *(Saliendo).*- ¿Qué hay? ¿qué quieres Tomasita?

**Catalina:** *(Aparte. Desde la puerta).*- Él es, Dios mío.

**Esparragosa:** ¿Cómo que te duele la cabeza?

**Tomasita:** Sí.

**Esparragosa:** Ese fue el poquito de ron.

**Tomasita:** *(Levantando la cabeza con dignidad).*- Es probable.

**Esparragosa:** *(Reparando que ha llorado).*- ¿Qué tienes tú? ¿por qué lloras?

**Tomasita:** *(Disimulando).*- No, es el humo, que me metí en la cocina y el humo me hizo llorar. Siéntese.

**Esparragosa:** *(Aparte. Sentándose).*- Juún, aquí hay gato enmochilado.

**Tomasita:** *(Pausa. Mirándolo fijamente).*- Dígame una cosa: ¿desde cuando no va usted por Pueblo Nuevo?

**Esparragosa:** *(Disimulando).*- ¿Yo? ¿hablas conmigo?

**Tomasita:** No sé con quién voy a hablar.

**Esparragosa:** Pues hablándote con franqueza, no sé ni dónde me queda; sé que eso es por allá abajo; pero nunca voy por ahí.

**Tomasita:** ¿De veras?

**Esparragosa:** Sí, con franqueza.

**Tomasita:** Sí, yo sé que usted es muy franco.

**Esparragosa:** Hombre, contigo lo he sido.

**Tomasita:** Sí, cómo no. *(Pausa).*- Y ahora dígame otra cosa: ¿qué le gustaría a usted más para casarse, una soltera o una viuda?

**Esparragosa:** *(Escamado).*- Y ¿a qué viene esa pregunta?

**Tomasita:** No haga caso a lo que viene y conteste.

**Esparragosa:** Pues... la viuda si está fondeada me agrada, pero si no, la soltera: además esto no es más que un decir, porque tú debes estar convencida de que para mí en el mundo no existe más sino tú.

**Tomasita:** *(Con sorna).*- Cómo no, convencidísima.

**Esparragosa:** No, no lo digas así, yo creo que te lo he probado.

**Tomasita:** Sí, cómo no, muchas veces: si yo estoy satisfecha. *(Pausa).*- Y dígame: ¿desde cuándo no ve usted a Pilar Mijares?

**Esparragosa:** *(Cínicamente).*- ¿Pilar Mijares? No conozco a esa señora.

**Catalina:** *(Aparte. Que ha estado oyendo).*- Esto no lo aguanto yo.

**Tomasita:** Esparragosa: no lo creí a usted tan cínico. *(Llora abatida)*

**Esparragosa:** Cínico ¿por qué Tomasa?

#### ESCENA XXI

**Catalina:** *(Saliendo)*.- Con que no conoce usted a Pilar, so bandido.

**Esparragosa:** Se hundió Coro y parte de Paraguaná.

**Ramona:** *(Saliendo)*.- Qué bandido va a ser ése, los bandidos son personas delante de este condenaio.

**Esparragosa:** *(Aparte)*.- Qué aguacero de improperios.

**Ramona:** Esparragosa: usted es bien sinvergüenza.

**Esparragosa:** *(Aparte)* *(Con audacia)*.- Señora, no sé por qué se permiten ustedes ese lenguaje conmigo.

**Catalina:** *(Amenazándole)*.- Usted es un bicho, un cualquiera. Pero qué pretendía usted, desgraciado, enamorando a mi hermana y a esta niña: ¿se iba a casar con las dos?

**Esparragosa:** Hombre a mí me gustaría, pero sé que no me dejan.

**Ramona:** *(Fuera de sí)*.- Usted se burla, caray, porque somos tres mujeres *(Yendósele a las barbas)* grosero, fresco, atrevido, masl hombre, barriga verde. *(En ese momento aparece Braulio en el dintel de la puerta)*

**Catalina:** Mírenle el arte, canalla *(Se sienta)*.- Ay cuando Pilar lo sepa.

**Esparragosa:** Pero un momento, señoras.

**Tomasita:** Ya basta tía, ya basta, deja a ese hombre que se vaya, eso no es más que un andrajo; usted no es hombre, usted es cosa.

**Esparragosa:** Qué cosas tiene esta niña.

**Ramona:** Salga ahora mismo de aquí, desocúpeme mi casa, o llamo a Hilario pa que lo eche a empujones para la calle: Hilario, Hilario. *(Llamando)*

#### ESCENA XXII

**Hilario:** *(Saliendo)*.- ¿Qué es esto? ¿qué pasa aquí?

**Ramona:** Que este bandido engañaba a Tomasita.

**Hilario:** Pero ¿Cómo la engañaba?

**Ramona:** Con una hermana de la pobre Catalina, a quien había dado palabra como aquí de matrimonio.

**Hilario:** *(A Esparragosa)*.- Es posible, Esparragosa: ¿conque asando dos conejos?

**Braulio:** *(Acercándose)*.- Dos conejos no, son tres, ahora lo estoy conociendo; ése es el novio de mi hermana.

**Hilario:** ¿De tu hermana? ¿quién es esa?

**Braulio:** Una que está de sirvienta en la esquina de las Peláez.

**Esparragosa:** deslices, maestro, deslices.

**Tomasita:** Qué le parece, Dios mío.

**Catalina:** Qué canalla.

**Ramona:** Sinvergüenza.

**Hilario:** Con que deslices, pues deslícese ahora mismo pa la calle.

**Esparragosa:** Pero, escúcheme, maestro.

**Hilario:** No me diga una palabra.

**Esparragosa:** *(A Catalina)*.- Yo pensé romper aquí y después casarme allá.

**Hilario:** Con que romper, so canalla, apártese de mi vista, usted no tiene familia, malaya sea hasta su estampa.

**Esparragosa:** *(Desde el foro)*.- Bien maestro, muchas gracias. *(Aparte)*.- Te salvaste, Esparragosa. *(Mutis foro)*

**Hilario:** Qué hombrecito tan terrible, si me horroriza pensar que echamos un sueño juntos; pero él no tiene la culpa; las culpables de todo esto son ustedes.

**Ramona:** Nosotras, la culpa es tuya, por tu maldito aguardiente que no hay respeto en la casa.

**Hilario:** También te cabe derecho; no bebo más: pero ustedes háganme la caridad de no volver al maldito cinematógrafo.

TELÓN

## YO TAMBIÉN SOY CANDIDATO

Rafael Guinand

*Sainete en un acto y tres cuadros*

### **Personajes:**

*Gorgonia*

*Ramona*

*Berruga*

*Celedonio*

*Don Eligio*

*El Padre Aniceto*

*Heraclio*

*Carlos*

*Un detective*

### CUADRO PRIMERO

*La escena representa una sala modestamente amueblada. Sillas, una poltrona, una mesa a la derecha y otra a la izquierda; en la de la izquierda, papeles, periódicos, tres telegramas en sus sobres cerrados, una carta cerrada y un gancho de guindar papeles en la pared.*

*Al levantarse el telón BERRUGA, (el negro), aparece dormido en un sillón con los pies en una silla. Viste pantalón negro y saco de pijama. Despertándose, se sopla con las manos.*

### ESCENA I

*Berruga, solo*

**Berruga:** *Cónfiro, qué calor! (Limpiándose el sudor) Estoy sudando más que un maracucho. (Tocándose con el respaldo, de la mano) Caray! y estoy más caliente que un concejal. (Llamando) Gorgonia, Gorgonia!*

**Gorgonia:** *(Dentro) Un momento, que ahora estoy ocupada.*

**Berruga:** *Pues desocúpese rápidamente y venga a atenderme incontinenti. (Pausa) Esta Gorgonia que estoy llamando es mi esposa, es decir, mi esposa no, mi... mi compañera, mi... mi... mi adjunta. Yo la quiero mucho, pero he resuelto tratarla con carácter, porque desde que llegó la democracia he notado que me está perdiendo el respeto.*

ESCENA II

*Berruga, Gorgonia, saliendo*

**Gorgonia:** ¿Qué quieres?

**Berruga:** (*Señalándole el abanico que habrá en la mesa*) Coja el abanico, y cumpla con su obligación. Déme aire. Empiece por las extremidades inferiores; deténgase muy brevemente en las rodillas, describa un corto rodeo antes de entrar en la caja torácica; luego elévese a la región del pensamiento y allí déme aire indefinidamente hasta que se me refresque el vulbo capilar.

**Gorgonia:** Pero si es que...

**Berruga:** No hay pero que valga, proceda incontinenti; mis decisiones no se discuten. (*Gorgonia empieza a darle aire en los pies*) Yo le iré indicando el camino que debe recorrer según las sinuosidades de mi cuerpo. (*Pausa*) Pierna derecha y pierna izquierda, pero dele más a la izquierda que a la derecha. Espinilla. Batata. Centro, pase de largo. Barriga, poca cosa, no me meta mucho aire en la barriga que es peligroso. Pecho... cara... cabeza. Deténgase ahí hasta que yo le avise. (*Pausa*) ¿No ha venido nadie buscándome?

**Gorgonia:** Nadie. El que vino fue el repartidor del telégrafo y el cartero, y te dejaron tres telegramas y una carta que ahí están sobre la mesa. (*Señalándole la mesa de la izquierda*)

**Berruga:** Luego me enteraré. (*Pausa*) Qué silencio! Ah! ni un grito, ni un triquitraque. Parece mentira que estemos en plenas elecciones; qué orden, qué disciplina, qué moralidad, y todavía hay vagabundos que dicen que no estamos preparados.

ESCENA III

*Gorgonia. Ramona, entrando y Berruga*

**Ramona:** Buenos días.

**Gorgonia:** Qué hay, Ramona.

**Ramona:** Qué haces, mujer?

**Gorgonia:** Aquí, mijita, soplando este carbón a ver si prende.

**Ramona:** Caray, Gorgonia, parece mentira que una mujer como tú, que todavía sopla, te hayas, entregado en cuerpo y alma a ese negro. Parece cosa de brujería.

**Berruga:** No señor, nada de eso, simpatía y nada más que simpatía; corrientes magnéticas, atractivos invisibles que subyugan. Todos los de mi casa somos así. Bueno, basta, Gorgonia, que ya estoy frío. (*Tocándose la cabeza*) Caray! me has dejao la cabeza como un popsicle.

**Gorgonia:** Será un popsicle de caraotas negras.

**Berruga:** (*A Ramona*) Bueno, y ya tú sabrás que soy candidato a diputado?

**Ramona:** Sí, ya lo sé.

**Berruga:** Y con muchas probabilidades de salir, pa que te enteres, me apoyan los partidos más enteros: El J.Q.S.L. Juventud que se levanta; el M. del M. Mujeres del Mercado; y el J. de M., jaladores de mecate, que me dicen que son numerosos. Yo creo que con estas agrupaciones mi triunfo es seguro.

**Ramona:** Ya lo creo.

**Berruga:** Así es que el año que viene, si Dios quiere, me tienes en el Congreso, luchando denodadamente por los intereses del pueblo y, cogiendo ochenta bolos diarios... y lo que chorrea.

**Gorgonia:** Qué te parece, chica, si tendrá suerte este hombre!

**Ramona:** (*Sentándose*) Ya lo creo que la tiene: con tal que se acuerde de nosotras cuando esté arriba, que Dios se la conserve y se la aumente.

**Berruga:** Gracias. Ya lo creo que me acordaré. Ustedes vivirán en mi pensamiento, o como dice el vulgo: las tendré siempre en la cabeza.

**Gorgonia:** Acuérdate de lo que me tienes ofrecido si sales diputado.

**Berruga:** ¿Qué cosa?

**Gorgonia:** Guá, chico legitimar nuestra unión.

**Berruga:** ¡Ah! ya lo creo. Ese será uno de mis primeros actos, porque un diputado, entreverado, no conviene.

**Ramona:** Yo, conque me consigas la pensión a que tengo legítimo derecho, por los sacrificios de mi padre, me conformo.

**Berruga:** La tendrás. Y como pienso ocuparme de eso, sería bueno que me dieras algunos datos.

**Gorgonia:** Qué datos te va a dar Berruga, si la vida de ese hombre la conoce todo el mundo. Veinticuatro años lidiando con fardos, pasajeros y equipajes.

**Berruga:** ¿Tenía hotel?



**Gorgonia:** No, hombre, qué hotel de mis tormentos, Administrador de Aduana.

**Berruga:** (*Asombrado*) ¡Veinticuatro años de Administrador de Aduana? ¡Un mártir!

**Ramona:** (*Sollozando*) No, catorce nada más, porque los últimos diez fue Presidente de Estado.

**Berruga:** ¿Y murió en la Presidencia?

**Ramona:** No; murió en la calle, de una angina de pecho. (*Llora*)

**Berruga:** (*Compadecido. Con ironía*) ¡Pobre hombre; un apóstol; veinticuatro años entré la Aduana y el Estado. (*A Gorgonia*) De seguro que cuando murió dejó la Aduana en mal estado.

**Gorgonia:** No lo tomes a guasa, chico, que la vida de ese hombre fue un calvario.

**Berruga:** (*Con sorna*) Esa es la palabra: Un calvario: escalinatas... pa que otros suban. El aserradero, donde se tronchan las energías. El silencio es lo mejor, la calle de la amargura.

**Gorgonia:** (*Consolándola*) No llores más, mujer, y ámate, que pronto saldremos de abajo.

**Ramona:** ¡Ay, Berruga! (*Levantándose, intenta abrazar a Berruga*)

**Berruga:** (*Conteniéndola*) Efusividades no. Suénate la nariz y sécate esas lágrimas. Acuérdate de aquello de la Marina que dice: "Seca tus lágrimas, cese la causa de tu aflicción". (*Tocan a la puerta*)

**Gorgonia:** ¿Quién es?

**Celedonio:** (*Dentro*) Gente de paz.

**Berruga:** (*A Gorgonia*) Ve quién es, y si es algún diplomático, le dices que no estoy visible. (*Vase Gorgonia. A Ramona*) Esto es lo que me desagrada a mí de la política. En cuanto le huelen a uno que esta abocado a figurar, ya empiezan a visitarlo.

**Gorgonia:** (*Saliendo*) Es un hombre que pregunta por el doctor Berruga.

**Berruga:** Ese soy yo; dile que pase.

**Gorgonia:** (*Desde la puerta*) Que pase, caballero.

**Berruga:** Bueno, y ustedes dos, elimínense.

**Gorgonia:** Vámonos chica, que tiene visita el soberano de Etiopía.

#### ESCENA IV

*Berruga y Celedonio*

**Celedonio:** (*Desde la puerta, abriendo los brazos*) ¡Compadre Berruga!

**Berruga:** ¡Celedonio, viejo! eres tú, pasa, pasa.

**Celedonio:** (*Abrazándolo*) ¡Caray, chico, estás gordísimo; (*Oliéndolo*) pero qué sé yo, te noto un olor chiqui chiqui, muy penetrante.

**Berruga:** ¡Ah! sí, eso debe ser un baño que me dio mi mujer esta mañana para enderezarme. Pero siéntate. (*Se sientan*)

**Celedonio:** Tu mujer has dicho? Pero te casaste?

**Berruga:** Casi, casi; estoy como dicen, al borde del precipicio.

**Celedonio:** Bueno; ¿pero has conseguido plata? Porque veo que vives con cierta comodidad.

**Berruga:** Qué va, viejo; todo esto es ajeno, en cualquier momento se lo llevan. Ahora te digo una cosa y es, que no pasan seis meses sin que yo esté nadando en la opulencia, porque ahora sí es verdad que he descubierto el gran negocio, (*Con misterio*) La política.

**Celedonio:** ¡Ah! Tú estás conmigo, viejo; el otro día se lo juré a la Coromoto en Naiguatá: que en lo que le ponga la mano a un puesto público, aunque haya contraloría, me llevo hasta el perol de la basura.

**Berruga:** Bueno, y tú, ¿qué has hecho? ¿Dónde has estado?

Celedonio: He estado tres veces en la Isla del Burro.

**Berruga:** Sí, y ¿por qué?

**Celedonio:** Porque aquí no se puede vivir, compañero. Si uno no trabaja, es vago, y si trabaja y consigue un negocio fácil y productivo, le desbaratan el nido. El otro día falsifiqué unos quintos de lotería y dijeron que ya era ladrón.

**Berruga:** Pues compadre, usted ha llegado oportunamente porque yo estoy necesitando un hombre de mi confianza que se haga cargo de todos mis asuntos: políticos, sociales, económicos y amorosos; una especie de secretario, mucho más hoy, que como usted sabrá, estoy abocado a figurar en la política, a ser un hombre público y usted sabe que un hombre público sin secretario, es como un ciego sin bastón.

**Celedonio:** ¡Caray! me gusta la comparación; quiere decir que tú serás el ciego y yo seré tu bastón.

**Berruga:** Ni más, ni menos; y que usted debe ser competente para eso, compadre, porque reúne las tres condiciones que se necesitan para ser un buen secretario: adulante, chismoso y sinvergüenza.

**Celedonio:** Favor que usted me dispensa, doctor.

**Berruga:** Bueno, manos a la obra, instálese en aquella mesa. (*Señalándose la mesa de la izquierda*) Hágase cargo de un puesto ahora mismo, y ya lo sabe, no lo afloje ni que yo le pida la renuncia.

**Celedonio:** (*Dirigiéndose a la mesa*) Muy bien, doctor, seré su secretario vitalicio. ¡Ah! doctor, me va a permitir que me quite el paltó porque hace mucho calor.

**Berruga:** Quítese lo que quiera, hoy hay mucho secretario que anda en mangas de camisa (*Se sienta en la poltrona*) Vea qué correspondencia hay sobre la mesa y deme cuenta.

**Celedonio:** Aquí hay tres telegramas. (Rompe los sobres y los coloca uno sobre otro. Leyendo) Uno es de El Baúl

**Berruga:** Del Baúl Cíerrello. (*Celedonio lo dobla y lo guarda y en el sobre*)

**Celedonio:** (*Leyendo*) Otro del Sombrero.

**Berruga:** ¿Del Sombrero? Cuélguelo. (*Celedonio lo cuelga en un gancho*)

**Celedonio:** (*Leyendo*) y este último que es de La Horqueta.

**Berruga:** Léame ese.

**Celedonio:** (*Leyendo*) La Horqueta, 7 de noviembre, 8 a.m. Río desbordado, pueblo inundado, jefe civil asustado, todo el mundo enjorquetado. Esperamos resultado, su ahijado, Éstanislado.

**Berruga:** Ese es un telegrama muy aguado, no me interesa.

**Celedonio:** Aquí hay también una carta, y el sello dice: (*Leyendo*) "La Puerta".

**Berruga:** ¡Ah! de La Puerta? No la abra. Tengo que irme poniendo en los palitos en todas estas cosas porque lo que soy yo, llego a presidente de estado, y si yo agarro una presidencia de estado, entonces sí que me acomodo.

**Celedonio:** Nos acomodamos, compadre, porque ahí voy yo pegado.

**Berruga:** Ya lo creo. Hombre, y a propósito, porque todo es bueno preverlo. Si llega el caso, qué estado crees tú que me convendría?

**Celedonio:** Pues compadre, yo le voy a hablar con franqueza: por su aspecto, por sus ademanes y hasta por su color, usted es candidato por Monagas.

## ESCENA V

*Los mismos y Gorgonia, saliendo con un periódico*

**Gorgonia:** Oye, Berruga, lo que dice este periódico. (*Reparando en Celedonio*) Ah, caballero.

**Celedonio:** Señora, mis respetos. (*Haciendo una reverencia*)

**Berruga:** Es mi secretario, desde hace unos minutos.

**Celedonio:** Celedonio Espinosa, hombre íntegro, demócrata hasta la cacha. (*Acercándose y dándole la mano*)

**Gorgonia:** Gorgonia de Berruga.

**Berruga:** (*Aparte*) ¡Barajo!

**Celedonio:** Para todo cuanto me crea útil, estoy a sus órdenes: Una correspondencia, un telegrama, un discurso, un mandado, un chisme, una calumnia, en fin, un secretario completo.

**Gorgonia:** Muchas gracias.

**Berruga:** Bueno, a ver, ¿qué es lo que dice el papel ese?

**Gorgonia:** Es un artículo muy largo, todo referente a ti, donde después de decir el muy grosero hablando de tu cabeza "Que qué puede producir una tapara cubierta de chicharrones" termina con estas palabras que son casi una invitación al hospital: (leyendo) "Ese Berruga debe retirarse del palenque electoral, pues de lo contrario le administraremos unas cucharadas de jarabe de araguaney con lo cual le convertiremos la berruga en lobanillo y quien sabe si hasta en un acceso hepático. ¡Jamás! debemos consentir que el doctor Berruga se siente en el hemicíclo.

**Berruga:** ¿En el hemicíclo? Y ¿qué es eso, Espinosa?

**Celedonio:** ¿Hemiciclo? Pues... hemicíclo viene a ser una cosa así como... hemostático, como... hermenéutico, como... hemorróidico.

**Berruga:** (*Asustado*) Ya ve, eso si está malo.

**Gorgonia:** Ya lo creo, y tan malo: como que ya me está sonando en los oídos la sirena de la ambulancia pidiendo paso, contigo dentro en estado comatoso.

**Berruga:** (*Asustado*) Caray, Gorgonia, tienes una manera tan clara de decir las cosas que el aire me huele a yodo, siento el frío de la mesa operatoria y tú me pareces una enfermera y Celedonio un Bachiller.

**Celedonio:** No se aflija, compañero, esos son altibajos que tiene la política; además, esa es prensa asalariada, y conviene que lo ataquen, porque su nombre cobra importancia y usted va ganando puntos.

**Berruga:** Sí, como no; puntos de sutura.

**Gorgonia:** ¡Ay! Berruga, quiera Dios que la fulana política no te deje un mal recuerdo.

**Celedonio:** ¡Ah!, eso sí, algo le deja, (*Aparte*) aunque sea un chichón en la cabeza.

**Gorgonia:** Apártate de eso, chico; deja esa maldita chifladura, quítate esa venda que tienes en los ojos.

**Berruga:** La venda ya no me la quito de encima, Gorgonia, lo que hará será cambiar de sitio: hoy la tengo en los ojos, mañana la tendré en un parietal.

**Celedonio:** Compadre, noto con tristeza que a usted se le está enfriando el guarapo.

**Berruga:** Se me está enfriando no, Celedonio, ya lo tengo completamente frío.

**Celedonio:** Eso es fatal.

**Gorgonia:** Si este hombre no sirve para político.

**Celedonio:** ¿Que no sirve? no diga eso: si este hombre se propone, llega; tiene la gran condición para ser un gran político: que es muy embustero.

**Berruga:** (*Acobardado*) Celedonio, yo creo que debo retirarme.

Celedonio: Me parece lo mejor: descanse un rato y tómese unas gotas de serpentaria.

**Berruga:** No; si digo, retirarme del palenque, como dice el papel ese.

**Celedonio:** Eso nunca. Un hombre de los quilates de usted debe conservarse fuerte; no se doblegue, aprenda de mí que aún en los trances más apurados he conservado siempre mi verticalidad.

**Berruga:** Yo creo que eso de la verticalidad entre nosotros, Celedonio, son cuentos de camino. Aquí el político que conserva la verticalidad, es porque tiene la bisagra oxidada; en cuanto le untan grasa (*Haciendo además de dinero*) se doblega.

**Gorgonia:** Eso que dice Berruga, es verdad.

**Celedonio:** Sí se han dado casos, pero el doctor es de otra cepa. Berruga es un hombre íntegro.

**Berruga:** (*Viéndose el cuerpo*) Hasta el momento, sí; ahora que como están las cosas, no sabemos si mañana estaré descalabrado!

**Celedonio:** Descalabrado, jamás, doctor; mi pecho será un baluarte para escudarlo, cualquiera que sean las armas que esgriman sus enemigos: Desde la pluma del escritor culto y decente, hasta el vulgar pellejo de indio, conque quieren algunas imponer su ideología.

**Berruga:** Gracias, Celedonio.

**Gorgonia:** Caballero, ¿usted ha sido campanero alguna vez?

**Celedonio:** Señora, no comprendo a que viene esa pregunta.

**Gorgonia:** A que, mi amigo, jala usted el mecate, de una manera admirable.

**Celedonio:** ¿Quiere decir que no ve usted sinceridad en mis palabras?

**Gorgonia:** Lo que veo es que usted con sus ideas, está poniendo a mi esposo a bailar en un tusero, y quiera Dios que no se resbale y caiga.

**Celedonio:** No, señora, no lo crea, Berruga triunfará, porque lo acompaña el voto popular.

**Berruga:** Celedonio, tus palabras son para mí, como el aceite alcanforado; me reaniman. (*En ese momento se oye rumor de voces en la calle: silbidos y gritos de Viva el doctor Berruga*)

**Gorgonia:** ¿Y qué es eso?

**Celedonio:** Esas son las masas.

**Gorgonia:** ¿Y qué quieren?

**Celedonio:** Eso es difícil averiguarlo; nunca saben lo que quieren.

**Berruga:** ¿Qué hago Celedonio? (*Se mueve frotándose las manos nerviosamente*)

**Celedonio:** Calma, calma y cordura.

## ESCENA VI

*Los mismos y Ramona*

**Ramona:** ¡Gorgonia! ¡Gorgonia! (*Saliendo agitadísima*)

**Gorgonia:** ¿Qué pasa?

**Ramona:** Que en la calle hay un gentío, y discuten acaloradamente.

**Berruga:** Y qué dicen?

**Ramona:** No pude enterarme de nada, porque al asomarme a la ventana un muchacho me ha dado con esta pepa en la cabeza. (*Mostrando una pepa de aguacate*)

**Celedonio:** A ver, de que es la pepa?

**Ramona:** De aguacate. (*Mostrándosela*)

**Celedonio:** No tiene importancia. (*Arrecia el escándalo en la calle*)

**Gorgonia:** Yo creo que debes ocultarte, Berruga.

**Berruga:** Qué te parece, Celedonio?

**Berruga:** Ocultarse, nunca. Yo creo que ha sonado la hora de que usted muestre lo que vale. Yo creo que ha sonado, (*suenan un tiro en la calle*) yo creo que ha sonado un tiro.

**Gorgonia:** ¡Jesucristo! (*Angustiada*)

**Ramona:** ¡Virgen María! (*Angustiada*)

**Celedonio:** Calma, calma (*Decrece el escándalo. Pausa*)

**Berruga:** (*Prestando atención*) Como que se alejan, Celedonio.

**Celedonio:** Seréense doctor, seréense.

**Berruga:** (*Con voz trémula, fingiendo serenidad*) No, si yo estoy sereno. Otro que no fuera yo, quien sabe como estaría, otro... (*Suenan otro tiro distante*) Otro tiro. (*Pausa*)

**Celedonio:** Yo creo que el peligro ha pasado, la autoridad debe haberlos dispersado.

**Gorgonia:** Ojalá.

**Ramona:** Qué desastre. La fortuna que yo no tengo hombres en la calle. (*A Gorgonia*) Ay, mijita, cuando veo estas cosas me contento de no haber tenido hijos.

## ESCENA VII

*Dichos y un detective*

*(Detective viste de paisano, sombrero de fieltro, ala ancha. Desde la puerta sin quitarse el sombrero, dice:)*

**Detective:** Buenas tardes. (Todos lo miran con asombro)

**Berruga:** Buenas tardes. Qué se le ofrece?

**Detective:** El doctor Berruga?

**Berruga:** Yo soy. (El detective interroga con la mirada a Celedonio)

**Celedonio:** El señor es el doctor Berruga. (Señalando a Berruga)

**Detective:** (A Berruga) Tenga la bondad de acompañarme.

**Berruga:** ¿A dónde?

**Detective:** No tengo que darle explicaciones: póngase el saco y el sombrero.

**Gorgonia:** ¿Pero, qué es esto? (Asombrada)

**Berruga:** Esto es un atropello, yo estoy en mi hogar doméstico.

**Detective:** Lo siento mucho, pero es orden superior.

**Berruga:** Es cuestión política?

**Detective:** creo que sí.

**Berruga:** ¡Ah! eso es asunto de secretaría. (Señalando a Celedonio)

**Celedonio:** Qué va, doctor, eso no entra en mis atribuciones.

**Detective:** Bueno, estamos perdiendo el tiempo, póngase el saco y el sombrero.

**Berruga:** Tráeme el saco y el sombrero. (A Gorgonia)

**Gorgonia:** Ay, Dios mío, en qué irá a parar todo esto. (Mutis derecha)

**Ramona:** Pobre Gorgonia, las angustias que está pasando.

**Berruga:** El señor es mi secretario y si pudiera acompañarme, me agradecería. (Señalando a Celedonio)

**Detective:** No me es posible complacerlo.

**Gorgonia:** (Saliendo) Aquí tienes el saco y el sombrero.

**Berruga:** Búsqueme un carro, Celedonio. (Poniéndose el saco y el sombrero)

**Detective:** No es preciso, en la puerta está la jaula.

**Gorgonia:** ¿Cómo? ¿Mi marido en jaula? Eso nunca. Qué dice usted a esto, Celedonio?

**Celedonio:** Señora, cuestiones de la política; pisó el peine, entró en la jaula.

**Berruga:** ¡Qué desastre! yo enjaulado.

**Celedonio:** No se aflija, doctor, acuñe y suba el cerro.

**Berruga:** Sí, el Cerro... del obispo. (Abrazando a Gorgonia) Hasta la vista Gorgonia. (Abrazando a Celedonio) Celedonio, quedas en tu casa.

**Celedonio:** Gracias, doctor, muchas gracias.

**Berruga:** Adiós Ramona. (Abrazando a Ramona)

**Ramona:** Adiós, Berruga.

**Detective:** (Disgustado) Bueno, que hubo, pues, sale o no sale?

**Berruga:** No se altere, amigo, no se altere.

**Detective:** Que cuento de que no me altere, vámonos, vámonos. (Con carácter)

**Ramona:** No te aflijas, mujer. (Consolando a Gorgonia que llora)

**Celedonio:** (Consolándola) No se aflija misia, no se aflija. (Señalando hacia la puerta del foro) Tenga fe en Venezuela y en sus productos.

## TELÓN

### CUADRO SEGUNDO

*Decoración de calle. Al levantarse el telón se oye hacia la izquierda un rumor sordo, de voces como el que produce un gentío aglomerado. ELIGIO, saliendo por la izquierda; es un viejo como de 60 años, pero entero y fuerte.*

### ESCENA I

*Don Eligio y Carlos*

**Eligio:** Pues señor, ahora sí que la hemos puesto de oro con la fulana democracia. Todos los días hay un miriñaque nuevo: Que sí la demanda, que sí el juicio, que los bienes de la nación, que los bonos, que el plan trienal, que la contraloría, ¡Jesucristo! un verdadero zaperoco donde ya nadie sabe de donde viene, ni pa donde va, ni como se llama ni como está. (*Mirando hacia la puerta*) La guachafita de hoy son las elecciones. Míreme eso: una porción de hombres hechos y derechos, ahora que y que votando; y pa na, porque al paso que vamos, eso de las elecciones va a queda pa los muchachos. (*Se queda mirando y moviendo la cabeza con desencanto*)

(*Sale CARLOS por la derecha*)

**Carlos:** Hola, don Eligio.

**Eligio:** Guá Carlitos, qué hay?

Carlos: Está usted recriándose en los torneos de la democracia?

**Eligio:** Uumú; sí oh, chico; muy bonito para una película.

**Carlos:** ¿Cómo, para una película?

**Eligio:** Bueno, para un trailer, como dicen por acá, los ingleses de alpargata.

**Carlos:** Caramba, don Eligio, veo con tristeza que usted no es republicano.

**Eligio:** Yo no soy nada, mi amigo: yo he sido toda la vida un hombre trabajador, que no he tenido nada que hacer con política, y se me han dado tres pitos que mande Pedro o que mande Juan, que se vaya o que se quede, con tal de que no me toquen lo mío, lo demás me tiene sin cuidado.

**Carlos:** Me aflige, don Eligio, oírlo hablar de ese modo. Hoy los tiempos han cambiado, y todos debemos hacer algo por la patria y por los pueblos.

**Eligio:** Lirismo.

**Carlos:** No, no es lirismo, es convicción, don Eligio. Todos debemos votar, porque de ese modo llevaremos al congreso los hombres que pueden hacer la felicidad de la patria.

**Eligio:** Qué inocente.

**Carlos:** De manera que usted cree que el voto no vale nada?

**Eligio:** Yo no sé si valdrá, mi amigo; pero yo estoy convencido de que con votar no se consigue nada. Y si no, fíjese: los hombres que han votado más en Venezuela, son los del aseo urbano, y ¿qué han conseguido? Basura.

**Carlos:** (*Disgustado, con tristeza*) Ya veo don Eligio que usted me quiere mamar el gallo, pero yo se lo perdono porque usted es viejo y decrepito.

**Eligio:** (*Disgustado*) Decrépito yo?

**Carlos:** Sí usted. (*Con carácter, encarándosele*) Usted es un viejo decrepito que representa el pasado. (*Eligio empieza a retroceder de espaldas hacia la derecha*)

Yo represento el presente; soy la juventud que avanza. (*En tono de oratoria*) Usted, don Eligio, es un mueble viejo, que sólo guarda en su seno, las trazas del interés, el comején de la intolerancia y la polilla de la incompreensión. Retírese.

**Eligio:** (*Con sorna*) Bueno pues. Adiós líder. *Mutis derecha.*

(*Carlos mirando hacia donde se ha ido Eligio y moviendo la cabeza con tristeza*)

**Carlos:** Yo, yo voy a votar. *Mutis izquierda.*

## ESCENA II

*Heraclio y Gorgonia*

*(HERACLIO, por la derecha; tipo de campesino inocente; lleva alpargatas y sombrero de cogoyo, habla con mucha calma viendo hacia la izquierda)*

**Heraclio:** Anjá, ahora si como que di en el clavo; allá como que es la cosa. Caray, pero que gentío. *(Haciendo un mohín de desagrado)* Eso sí que no me gusta: yo le tengo más miedo a la gente que a los tigres de la montaña. Yo vengo a esto a la, juerza, casi obligao, porque me han dicho que en el voto que y que está la salvación, pero yo no lo creo. Son muchas las promesas que le han hecho a uno y nada se cumple, todos son ofrecimientos. Magínese que allá en el pueblo no tenemos ni agua. Un día dijeron, que iban a poné unos pozos: y llegó un médico, y llegó un abogao, y llegó un alginiero, y llegó un musiu y llegaron unos hierros; todo llegó, lo que no llegó fue el agua. Por eso es que ya yo estoy desengañao. Mire, ya yo no creo, ni en la creolina. Bueno, vamos a ve si Dios quiere que de esto salga algo bueno. *(Inicia el mutis hacia la izquierda deteniéndose al oír la voz de Gorgonia).*

*(Gorgonia por la derecha con sombrero ridículo y llevando una almohada, una cobija, un pan largo y una cafetera. Poniéndolo todo en el suelo y fijándose en Heraclio)*

**Gorgonia:** Ay, gracias a Dios, que encuentro quien me ayude a llevar la cruz, porque este hombre tiene aspecto de Cirineo. *(Llamando)* Mire, amigo.

**Heraclio:** Señor.

**Gorgonia:** Acérquese, no tenga miedo. Es una mujer completa quien lo llama.

**Heraclio:** Aquí, estoy; que se le ofrece? *(Acercándose y quitándose el sombrero)*

**Gorgonia:** ¿Cómo se llama usted?

**Heraclio:** Heraclio Cordero, pa servirle.

**Gorgonia:** *(Aparte)* ¿Cordero?, me conviene. ¿Usted es de Caracas?

**Heraclio:** No señor, yo soy de Corozopando, pero tengo tres meses aquí en Caracas; vine a da mi voto porque me han dicho que en el voto y que está la salvación.

**Gorgonia:** Algunas veces. Y usted sabe leer y escribir?

**Heraclio:** Sí, señor, aprendí el año pasao, y más vale que no hubiera aprendió porque me he enterao de una pila e cosas desagradables.

## ESCENA III

*Dichos y Carlos que sale por izquierda*

**Carlos:** Hola, doña, qué se sabe del doctor Berruga?

**Gorgonia:** Guá, que le van a seguí un juicio. *(Muy secamente)*

**Carlos:** ¿Y por qué?

**Gorgonia:** Por perturbador del orden. *(Con ironía)*

**Heraclio:** No ve, los dotores siempre están perturbando el orden.

**Carlos:** ¿Y este amigo? *(A Gorgonia)*

**Gorgonia:** El señor es un votante, que viene a votar desde Corozo Pando.

**Heraclio:** Sí señor; porque en el voto es que está la salvación.

**Carlos:** Y en su pueblo no hay elecciones?

**Heraclio:** No señor, iba a haber, pero se presentaron una pila e dificultades y no hubo; aunque si hubo, pa algunos, bueno pa mejor decir, no hubo.

**Carlos:** Bueno. ¿En qué quedamos? ¿En su pueblo hay o no hay?

**Heraclio:** En mi pueblo, hay, y no hay. Por ejemplo: no hay agua, no hay luz, ni hay higiene, ni hay escuelas; eso es lo que no hay; y lo que sí hay es: paludismo, anquilostomo, viruela y jefe civil.

**Carlos:** *(Dándole golpecitos en el hombro)* No jorobe, compañero. *(Viendo lo que está en el suelo)* Bueno doña, ¿y esto qué es?

**Gorgonia:** Guá, los peroles de Berruga que me los mandó a pedir.

**Carlos:** *(Carlos fingiendo compasión)* Pobrecito, cara. Bueno, dígame que no se aflija, que tenga fe y que espere. *(Mutis, derecha)*

**Gorgonia:** Sí, que espere: Ustedes son, condenaos, los que tienen la culpa de que Berruga esté preso. *(Viendo por donde se ha ido)*

**Heraclio:** Bueno y ¿quién es, Berruga?

**Gorgonia:** Mi marido.

**Heraclio:** Caray, que apellido tan raro.

**Gorgonia:** Bueno, coja eso. *(Señalando lo que está en el suelo)*

**Heraclio:** *(Extrañado)* ¿Quién, yo? No señor, ¿por qué razón? Si yo he venido a votar, porque en el voto es que está la salvación.

**Gorgonia:** Eso será en el voto de castidad, mi amigo.

**Heraclio:** ¿Entonces hay otros votos?

**Gorgonia:** ¡Ay! mijito, hay una pila. Mire: *(Tomando del suelo los peroles y poniéndolos en los brazos de Heraclio, que va recibiendo todo como alelado. Dándole la almohada)* Voto de aplauso, *(Dándole el pan)* Voto de gracia, *(Dándole la cafetera)* Voto de censura, *(Dándole la cobija)* Voto de confianza, y el mío, que es voto de agradecimiento. Sígame. *(Mutis izquierda)*

*(Heraclio se ha quedado como atontado en el centro de la escena iniciando el mutis hacia la izquierda)*

**Heraclio:** Bendito sea Dios, donde, quiera me encuentre con lo mismo. Nada, está visto; la carga siempre quien la soporta es Juan Bimba. *(Mutis izquierda)*

### CUADRO TERCERO

*La misma decoración del primero. Al levantarse aparece Celedonio sentado en el sillón, dormido, en la misma postura en que apareció Berruga en el cuadro primero y con la pijama de éste puesta. Es de mañana.*

### ESCENA I

*Celedonio y luego Gorgonia*

**Celedonio:** *(Desperzándose)* Caray, qué horas serán? *(Llamando)* Gorgonia, Gorgonia; misia Gorgonia.

**Gorgonia:** Qué hay. *(Dentro, con acritud)*

**Celedonio:** Qué horas marca su cronómetro?

**Gorgonia:** Son las 9, por qué? *(Dentro, con aspereza)*

**Celedonio:** Hombre, porque no veo movimiento de desayuno; y ya se lo he dicho en varias ocasiones; que no me gusta esperar. Además usted sabe que soy demócrata, y los demócratas nos desayunamos temprano. Así, es que, muévase, y en cuanto lo tenga listo, deme un aviso para pasar al comedor a alimentarme. *(Pausa suspirando)*

¡Ay! que comida tan amarga la que me gano yo en esta casa. Pero en fin, todo sea por Berruga, y por la democracia. Lo que me aflige es que esto voy a tener que soportarlo por algún tiempo, porque lo que es Berruga, lo menos que está de Obispo, son tres meses.

*(Gorgonia saliendo por la derecha y señalando hacia el interior)*

**Gorgonia:** Está servida, su Excelencia.

**Celedonio:** *(Levantándose)* Gracias. ¿Pusiste un huevo?

**Gorgonia:** *(Con ironía)* No señor, estoy clueca.

**Celedonio:** No, digo, ¿que si pusiste un huevo en el menú?

**Gorgonia:** *(Irónica)* Sí señor. Tiene usted allí un huevo frito, caraoatas ídem, pan, queso, mantequilla y café con leche.

**Celedonio:** Está bien; un desayuno sacerdotal. *(Mutis derecha. Gorgonia viendo hacia donde se ha ido Celedonio)*

**Gorgonia:** Bendito sea Dios; adonde nos han llevado las chifladuras políticas de Berruga. Quince días tiene hoy el pobre hombre privado de su libertad, quince días que tiene este zángano metido aquí, dándose vida de cónsul venezolano. No asoma las narices ni a la puerta, porque dice que está en lista y que lo mejor es no cometer imprudencias. Gracias a que me están ayudando algunos partidarios de Berruga, que si no, me hubiera quedado anémica con esta sanguijuela. Y no es nada, sino que no puedo, proceder contra él, me tiene chiquitica, con el alma en un hilo, porque dice que tiene unos secretos políticos de Berruga, y que a la menor amenaza, lo denuncia. Pero ya, primeramente Dios, muy pronto se le va a acabar la manteca, porque según me ha dicho el abogado, el doctor Zancadilla, Berruga, sale hoy.

### ESCENA II

*Gorgonia y Ramona por el foro muy alegre*

**Ramona:** Buenos días, Gorgonia.

**Gorgonia:** Guá, ¿y ese milagro, tan temprano?

- Ramona:** Que supe anoche una noticia, y he querido venir a saber si es cierta. ¿Es verdad que Berruga sale hoy?
- Gorgonia:** *(En voz baja)* Es muy probable, mijita, pero no te des por entendida porque no quiero que el sinvergüenza del Celedonio se entere.
- Ramona:** ¿Y dónde está?
- Gorgonia:** Donde va a estar, en el comedor, comiendo.
- Ramona:** Y, ¿quién ha conseguido la libertad de Berruga? ¿El abogado?
- Gorgonia:** No, niña, que abogado de mis tormentos: ese doctor Zancadilla, no ha hecho más que pedir para papel sellado y estampillas y no ha hecho nada. Pero siéntate.
- Ramona:** *(Sentándose)* Bueno, ¿y entonces cómo has conseguido que lo suelten, cuando decían que le iban a seguir un juicio?
- Gorgonia:** *(Sentándose)* Mira, Ramona, la libertad de Berruga, si es que se consigue, se le debe a un tío.
- Ramona:** ¿A un tío de quién?
- Gorgonia:** De Berruga.
- Ramona:** ¿Y Berruga tiene un tío?
- Gorgonia:** Guá, niña, como no; Berruga es sobrino del Presbítero Aniceto Berruga que está hace años de cura en El Manteco.
- Ramona:** *(Extrañada)* Niña, y yo no lo sabía.
- Gorgonia:** Pues bueno, yo le telegrafíe, hará cosa de diez días, diciéndole lo que pasaba, y me contestó inmediatamente un telegrama diciéndome que no me preocupara, que ese mismo día iba a gestionar la libertad de Berruga desde allá, y que si acaso no tenían resultado sus gestiones, él tenía que venir a Caracas muy pronto y aquí se ocuparía del asunto.
- Ramona:** ¿Y tú crees que venga?
- Gorgonia:** Yo si lo creo, mijita, porque él quiere mucho a Berruga.
- Ramona:** Qué va, chica, *(Con intención)* cura, y en El Manteco, ese no se mueve de allá.
- Gorgonia:** Quien sabe.
- Ramona:** Bueno, chica, y la prisión de Berruga ¿por qué es?
- Gorgonia:** Pues, mijita, nadie sabe: unos dicen que si es esto, otros que si es aquello, para mí tengo que son chismes, porque han llegado hasta decir que Berruga es..... *(Le habla al oído)*
- Ramona:** Qué va, niña, pobrecito.
- Gorgonia:** Lo cierto es que el hombre lleva ya quince días de Obispo y no hay poder humano que le quite la mitra de la cabeza. Y mientras tanto, yo aquí sufriendo esa garrapata *(Señalando hacia donde está Celedonio)* que se me ha pegado y no logro arrancármela ni con kerosén.
- Ramona:** Pero ¿por qué no lo echas de tu casa? Mira que ese hombre aquí metido, no te conviene por ningún respecto; la gente es muy perversa, y en cualquier momento van a empezar a murmurar.
- Gorgonia:** Si es que no puedo. Ramona.
- Ramona:** *(Extrañada)* Que no puedes, y ¿por qué?
- Gorgonia:** Pero tú no sabes lo que ha hecho ese bandido? Imagínate que a cuenta de secretario, se ha puesto a registrar los papeles de Berruga, y como Berruga es tan bregador, pues encontró una carta firmada por una tal Olga Tatiana donde le habla de unos zapatos de piel de Rusia, y eso ha bastado para que este bandolero, diga que Berruga lleva relaciones con la gente aquella, amenazándome conque si yo lo abandono, el canta la bicha, así mismo dice.
- Ramona:** Qué canalla. Total que a cuenta de miedo, se está dando la gran vida.
- Gorgonia:** Ya lo creo. Y yo me veo a vapores, porque imagínate que no le gustan sino huevos fritos, pargo a la vinagreta, bacalao a la vizcaína, y en tocante a carnes: lomo encebollado, punta de atrás, a la parrilla y muchacho sudado. *(Pausa)*
- Ramona:** Caray, chica, Berruga no te paga con nada, las angustias que estás pasando.
- Gorgonia:** Que va a pagarme, en cualquier momento me da la gran patada y cuidado si es pronto, porque a mí me han dicho que piensa casarse con una tal Adolfiná, una rubia de Berlín, porque ahora se le ha metido en la cabeza, que él y que ario.
- Ramona:** Niña, y ¿qué es eso? *(Extrañada)*
- Gorgonia:** Yo que sé mijita, locuras que viven inventando ahora. *(En ese momento tocan a la puerta)* ¿Quién? *(Eligio dentro con voz meliflua)*
- Eligio:** Gente de paz.
- Gorgonia:** Adelante.



## ESCENA III

*Dichos y Eligio*

*(Eligio saliendo con paraguas desde la puerta foro)*

**Eligio:** Muy buenos días.

**Gorgonia:** *(Secamente)* Buenos días. *(Aparte, a Ramona)* El casero. Pase y siéntese.

**Eligio:** *(Sentándose)* No está Berruga, no es verdad?

**Gorgonia:** No señor, no está.

**Eligio:** Como siempre.

**Gorgonia:** Pero está su secretario, con quien va usted a entenderse ahora mismo.

**Eligio:** ¿Cómo su secretario? Y Berruga tiene secretario?

**Gorgonia:** Sí señor, ¿le extraña a usted?

**Eligio:** No mijita: a mí ya no me extraña nada; cosas peores se están viendo en esta democracia.

**Ramona:** ¿Qué vas a hacer? *(Aparte, a Gorgonia)*

**Gorgonia:** *(Aparte, a Ramona)* Voy a llamar al sinvergüenza ese *(Por Celedonio)* a ver si este viejo le indigesta el desayuno. *(Llamando)* Espinosa... Espinosa.

**Celedonio:** *(Dentro)* Anjá.

**Gorgonia:** Haga el favor un momento.

**Celedonio:** *(Dentro)* Allá voy.

**Eligio:** Bueno y de mudanza, ¿qué? Ya son tres meses y no resolvemos nada.

**Gorgonia:** El señor Espinosa le dirá.

## ESCENA IV

*Dichos y Celedonio*

*(Saliendo con un tabaco encendido)*

**Celedonio:** ¿Qué le duele, misia? *(Reparando en Ramona)* Hola, doña, cómo está usted? *(Dándole la mano)*

**Ramona:** Yo estoy bien, muchas gracias.

**Gorgonia:** Aquí el señor *(Señalando a Eligio que se levanta)* que viene a tratar un asunto con Berruga, y como no está.

**Celedonio:** ¿Un asunto? ¿Será algo del proceso? *(Gorgonia le hace señas de callar)* *(Disimulando)* del proceso... electoral.

**Eligio:** *(Que se ha dado cuenta)* No, del proceso trimestral.

**Gorgonia:** El señor es el dueño de esta casa y viene a hablar sobre un pico que hay atrasado.

**Eligio:** Sí, un piquito de tres meses.

**Celedonio:** ¿Tres meses? Siéntese.

**Eligio:** Gracias. *(Sentándose)*

**Gorgonia:** *(Desde la izquierda)* Vente Ramona *(Aparte)* que van a conversar dos almas cándidas.

**Celedonio:** Sí, déjenme solo con este caballero, a ver como arreglamos este asunto.

**Ramona:** *(Aparte)* Lo que es éste, mijita, no se indigesta ni con tasajo. *(Mutis las dos izquierda)*

## ESCENA V

*Celedonio y Eligio*

**Celedonio:** *(Sentándose)* Conque usted es el casero; el amable casero.

**Eligio:** Sí señor. *(Con sonrisa fingida)*

**Celedonio:** Caramba, cuánto me alegra el haberme tropezado con usted, que indudablemente podrá darme informes sobre algo que me interesa.

**Eligio:** Con mucho gusto: usted dirá.

**Celedonio:** ¿Qué se ha hecho la ley de inquilinato?

**Eligio:** ¿La ley de inquilinato? Pues no sé. *(Enseriando la cara)*

**Celedonio:** Porque me han dicho que ahora, el congreso del año 39 va a darle la segunda discusión, el del año 40 la tercera y que quien sabe si hasta le darán la cuarta.

**Eligio:** Es probable *(Estornuda)* Caramba, como que me he resfriado *(Poniéndose el sombrero)* Con su permiso voy a cubrirme, porque este frío que está haciendo en estos días, me tiene acogotado.

**Celedonio:** Lo embroma mucho el frío?

**Eligio:** ¡Oh! Muchísimo: yo soy muy friolento.

**Celedonio:** Y usted viene a cobrar?

**Eligio:** Eso pienso.

**Celedonio:** Usted está helado. (*Agarrándole la mano*)

**Eligio:** Sí, no le digo, el frío me pone como un popsicle.

**Celedonio:** Pues voy a hablarle con franqueza, don Clemente.

**Eligio:** No, Clemente, no, Eligio; Eligio Campomanes, para servirle.

**Celedonio:** Muchas gracias; Celedonio Espinosa, (*Pausa*) Pues bueno, Campomanes, yo le voy a hablar con franqueza: Berruga no tiene un centavo; está en la inopia más absoluta; o como dice el vulgo: en la carraplana. Pero como el está al coger una herencia, usted no debe preocuparse.

**Eligio:** ¿Una herencia? Y de quién? (*Con interés y sorpresa*)

**Celedonio:** Del padre. Mejor dicho, no es propiamente una herencia; es una demanda que ha intentado el padre contra los herederos del hombre aquel, de los 27 años, y de cuyo producto el padre ha ofrecido darle la mitad a Berruga.

**Eligio:** Pero eso es cierto? (*Con duda*)

**Celedonio:** Señor Campomanes, no dude nunca de la veracidad de mis palabras, yo soy un hombre íntegro. (*Fingiéndole dignidad*)

**Eligio:** No, si no dudo, pero la verdad me sorprende, porque conozco a Berruga hace algún tiempo, y nunca he oído hablar de eso.

**Celedonio:** Pues es cierto.

**Eligio:** Bueno y ¿por qué demanda?

**Celedonio:** Pues a derechas, por nada, pero usted sabe que así ha habido muchas reclamaciones. Es más, dicen que el padre, figuró en el viejo régimen, y que cogió bastante, porque el jefe lo distinguía mucho, porque decía que era un apóstol de la lealtad y un sacerdote del deber.

**Eligio:** Y entonces ¿por qué reclama?

**Celedonio:** Yo creo que será, porque no lo dejaron coger más.

**Eligio:** ¿Y eso será para pronto? (*Con interés*)

**Celedonio:** Ya lo creo; eso es ya. Y la pelota es gorda, creo que pasa de cincuenta mil. En estos días sale la sentencia favorable. Eso no se ha solucionado más pronto por la limpieza de Berruga. Supóngase que tenemos 3 días consiguiendo cien bolívares que ha pedido el abogado, y no hemos encontrado quien nos los preste, y eso que hemos ofrecido darle doscientos, a los ocho días.

**Eligio:** Caramba... si yo supiera que es una cosa segura.

**Celedonio:** Don Eligio, eso es tan seguro, como una Agua de Carabaña. (*Pausa*)

**Eligio:** Bueno, y ¿en las elecciones, por fin? ¿no salió Berruga?

**Celedonio:** Sí, salió a ochenta.

**Eligio:** ¿Cómo a ochenta? ¿No consiguió nada?

**Celedonio:** Sí, consiguió que lo guardaran, es decir, que lo reservaran para otra ocasión. (*Pausa*)

**Eligio:** Pobre negro (*Compadeciéndolo*)

**Celedonio:** Esa es una novela de Rómulo Gallegos.

**Eligio:** ¿Cómo dice?

**Celedonio:** No, creí que estaba usted recordando.

**Eligio:** Bueno, entonces ¿usted cree que al coger, me abonará?

**Celedonio:** Incontinenti.

**Eligio:** ¿Y lo que hace falta, son cien bolívares?

**Celedonio:** Sí, señor.

**Eligio:** ¿Para dar cuanto?

**Celedonio:** Doscientos.

**Eligio:** Bueno, yo los voy a prestar. Tome (*Sacando la cartera, dándole un billete*) Hago este sacrificio por el pobre Berruga.

**Celedonio:** Y se lo agradecerá. (*Guardándose el billete*)

**Eligio:** (*Levantándose*) Bueno, y me retiro, porque tengo otros cobritos que hacer. Yo puede que vuelva por aquí más tarde, porque me agrada hablar con él.

**Celedonio:** Más tarde, me parece que no estará, pero si usted quiere volver, vuelva, ésta es su casa. (*Acompañándolo hasta la puerta*)

**Eligio:** Ya lo creo. Bueno, hasta otro día. (*Mutis foro*)

**Celedonio:** Adiós, don Eligio (*Viendo el billete*) Caray, qué fácil se gana la vida en Caracas. (*Siente ruido y guarda el billete rápidamente. Gorgonia sale con sombrero dirigiéndose al foro*) Como que va usted a salir, doña?

#### ESCENA VI

*Celedonio y Gorgonia*

**Gorgonia:** (*Groseramente*) Sí señor, voy a salir. ¿Y qué? No sacó usted nada de la entrevista?

**Celedonio:** Nada: ese viejo es implacable. Dijo que si de aquí al domingo no paramos el rabo, el lunes le pega un candado a la puerta y desentecha.

**Gorgonia:** Bueno, ya lo sabe.

**Celedonio:** Y cuánto tiempo estaré solo? (*Insinuante*)

**Gorgonia:** Poco tiempo, yo estoy de vuelta en seguida. Además no queda solo, allá adentro está Ramona remendándole unos interiores a Berruga.

**Celedonio:** Hombre, a propósito de interiores, yo también tengo unos allá dentro que quisiera que me le pegaran un parcho.

**Gorgonia:** (*Amenazante midiéndolo con la mirada*) Ese parcho se lo pegaré yo a usted cuando regrese. (*Mutis foro*)

(*Celedonio, que se ha quedado pensativo*)

**Celedonio:** Caramba, eso de pegarme el parcho, como que lo ha dicho con intención. En fin, si así fuere, soportaré lo que venga sin que de mis labios salga ni la más pequeña ofensa, porque ya lo dijo el poeta: "ofender a una mujer, ni con un pétalo de rosa". (*Mutis derecha*)

#### ESCENA VII

*Ramona, luego el Padre Aniceto*

(*Ramona, saliendo izquierda, cocinando una malla de color rojo que simula ser unos interiores largos*)

**Ramona:** Caray, parece mentira que todavía haya seres humanos que usan estas cosas. Yo tenía a Berruga por un hombre más moderno, pero ya veo que no lo es, mijita. Ahora me explico por qué no triunfó en las elecciones; claro, que iba a triunfar. Los pueblos quieren hombres que tengan ideas avanzadas, y un hombre que use esta guarandinga tiene que ser por fuerza cavernícola, retardatario y quien sabe si hasta troglodita. Yo te hablo con franqueza: a mí me sale ese negro a media noche con estos bichos, y me privo: ¡ah, sí! Porque no puede ser otro, sino el espíritu malo en calzoncillos (*Se santigua*) Ave María purísima. Va de retro satanás.

*En este momento aparece en la puerta del foro el padre Aniceto. Es un cura de pueblo, negro o zambo, de edad indefinida. Lleva una maleta y habla con reposo.*

#### ESCENA VIII

*Ramona y Aniceto*

**Aniceto:** (*Desde la puerta*) Muy buenos días.

**Ramona:** (*Levantándose asustada*) Quién?

**Aniceto:** (*Desde la puerta*) Soy yo, hija mía.

**Ramona:** ¿Qué desea?

**Aniceto:** Saber si es aquí donde vive el doctor Pradelio Berruga.

**Ramona:** Sí, señor, aquí es, pase adelante.

**Aniceto:** (*Entrando*) Ay, gracias a Dios, que por fin he llegado. (*Quitándose la teja*) Yo soy el tío de Pradelio.

**Ramona:** (*Con alegría*) Ah! ¿Usted es el tío de Berruga?

**Aniceto:** Sí señor.

**Ramona:** Caramba, siéntese, siéntese.

**Aniceto:** (*Sentándose*) Gracias, hija, muchas gracias, (*pausa*) Y qué, ¿tú eres la esposa de mi sobrino? Y no te extraña la pregunta, porque hace más de catorce años que no nos vemos.

**Ramona:** No señor. La esposa de él ha salido, es Gorgonia.

**Aniceto:** Anjá. Gorgonia ¿qué?

**Ramona:** Gorgonia Monteagudo (*Pausa*)

**Aniceto:** Tú sabes si ella recibiría un telegrama mío?

**Ramona:** Creo que sí lo recibió.

**Aniceto:** Te pregunto, porque yo recibí en días pasados un telegrama de ella, y como ahora hay tanto empleado de telégrafos que no saben ni escribir, en vez de Agudo, puso Aguado, y yo naturalmente le contesté, a Gorgonia Monteaguado.

**Ramona:** Sí, ella lo recibió.

**Aniceto:** Bueno y de mi sobrino ¿qué se sabe? Todavía nada?

**Ramona:** Nada. Precisamente hoy, espera ella que lo suelten, porque así se lo ofreció el abogado, el doctor Zancadilla.

**Aniceto:** ¿Zancadilla? ¿Qué Zancadilla será ese? porque yo conocí ahora años, aquí en Caracas a un doctorcito muy pícaro, llamado, Mamerto Zancadilla, que vivía tumbando gente.

**Ramona:** No sé si será ese, porque yo no lo conozco. *(Pausa)*

**Aniceto:** Bueno, ¿y se demorará mucho Gorgonia?

**Ramona:** Yo creo que no, ella me dijo que volvía pronto.

**Aniceto:** Y tú vives aquí con ella?

**Ramona:** No señor; vengo con mucha frecuencia a ayudarla en los quehaceres de la casa; mucho más ahora que con la prisión de Berruga, está pasando unos días la pobre.

**Aniceto:** ¿Y eso qué es? *(Reparando en los interiores)*

**Ramona:** Esto es de Berruga, que Gorgonia me encargó que se los remendara. *(Aniceto tomando los interiores y levantándolos en alto)*

**Aniceto:** ¡Cómo! Y mi sobrino es volatín?

**Ramona:** *(Sonriendo)* No señor, es que los usa largos, según me ha dicho ella, porque sufre de artrismo.

**Aniceto:** Caramba, y tan joven. Aunque bien mirado, Pradelio ya va sobre los 40; lo que pasa es que a los negros nunca se nos ve la edad. Ya vea, yo mismo: tengo 68 y aparento mucho menos.

**Ramona:** Ya lo creo.

**Aniceto:** Y me siento ágil y fuerte. Allá en El Manteco a las cinco estoy en pie: ordeño, siembro, subo un palo, monto a caballo, en fin, todo lo que hacen hombres más jóvenes. Por eso me molesté mucho ahora días cuando un periodiquito, de esos vulgares que se publican ahora, con objeto de hacerme daño, salió diciendo que ya yo no soplo. *(En este momento se oye la voz de Celedonio dentro)*

**Celedonio:** *(Dentro)* Misia, ¿no ha llegado aún Gorgonia?

**Ramona:** No señor, todavía no ha regresado.

**Aniceto:** *(Extrañado)* Esa es una voz masculina.

**Ramona:** Sí señor, es la voz de Espinosa.

**Aniceto:** Caramba, a mí se me pareció a la voz de Lara; un compadre que tengo allá en El Manteco.

**Ramona:** Es la voz de Celedonio Espinosa, el secretario de Berruga. Voy a llamarlo para que lo conozca.

**Aniceto:** Como no, con mucho gusto.

**Ramona:** *(Acercándose a la derecha y llamando)* Espinosa, Espinosa.

**Celedonio:** *(Dentro)* Diga lo demás.

**Ramona:** Hágame el favor, un momento.

**Celedonio:** *(Dentro)* Ahora voy.

**Ramona:** *(Volviendo al lado de Aniceto)* Este hombre acompaña a Berruga desde hace unos quince días.

**Aniceto:** Tiene voz, como de pagador de ruleta.

**Ramona:** Quien sabe, porque ese hombre parece que ha hecho de todo.

**Aniceto:** ¿Y vive en la casa?

**Ramona:** Sí señor, porque Berruga tiene mucha confianza en él, y el día que se lo llevaron lo dejó encargado de todos sus asuntos.

**Aniceto:** Debe ser buena persona.

**Ramona:** Así parece.

**Aniceto:** Sin embargo, en estos tiempos, mijita, hay que vivir, corno dicen, con un ojo cerrado y el otro abierto porque hay mucho espía. Imagínate que en El Manteco, el año pasado, me denunció un monaguillo.

**Ramona:** *(Asombrada)* ¿De veras?

**Aniceto:** Como lo oyes, mijita: Un monaguillo, y ahijado mío para colmo. Imagínate qué fue y le dijo al Jefe Civil, que yo debía ser..... *(Le habla al oído)* y todo porque le mandé a dar una mano de bermellón a San Roque. *(Quedan hablando en voz baja)*

## ESCENA IX

*Dichos y Celedonio*

*(Por la derecha deteniéndose en la puerta)*

**Celedonio:** *(Aparte)* Caracoles, un Presbítero. Se habrá muerto Berruga. *(Acercándose y haciendo una reverencia)* Se saluda.

**Aniceto:** Muy buenos días, amigo.

**Ramona:** El señor es el tío de Berruga, el Padre Aniceto.

**Celedonio:** *(Dándole la mano)* Tanto gusto; Celedonio Espinosa, católico, apostólico y romano.

**Aniceto:** *(Levantándose y dándole la mano)* Me gusta, me gusta. Aniceto Berruga para lo que se te ofrezca.

**Celedonio:** Muchas gracias. Siéntese padre, siéntese *(Ambos se sientan)*

**Aniceto:** Pues aquí, me tienes, hijo, en Caracas después de catorce años de ausencia, metido en El Manteco, sin poder desprenderme.

**Celedonio:** Sí, yo siempre lo he dicho: que ese debe ser un pueblo muy sabroso, porque de El Manteco, son pocos los que se desprenden.

**Aniceto:** Así es. Yo mismo no hubiera hecho este viaje, a no ser por la prisión de mi sobrino.

**Ramona:** *(Levantándose)* Bueno, con permiso Padre.

**Aniceto:** Lo tienes hija, lo tienes.

**Ramona:** Ya Gorgonia no debe dilatar.

**Aniceto:** No te preocupes, mijita.

**Ramona:** Bueno, hasta ahora. *(Mutis izquierda)*

**Aniceto:** Que Dios te acompañe hija, *(Pausa)* Bueno, y de mi sobrino ¿qué se sabe? Usted que es su secretario debe estar enterado. ¿No hay esperanzas de que salga?

**Celedonio:** Ninguna. Berruga a muy bien salir se pega sus tres meses.

**Aniceto:** ¿Y de dónde le saldría a mi sobrino esa idea de meterse en la política?

**Celedonio:** Esa es una idea muy noble, padre, que anida en todo pecho venezolano: servirle a la patria... y conseguir. Porque usted sabe que la política es un negocio, que si usted es meneao y habilidoso, a los seis meses, ya está del otro lao. *(Ramona saliendo con sombrero y una carta, se dirige al foro)*

**Ramona:** Bueno, hasta luego. Voy un momento al correo a poner esta carta de Gorgonia. *(Mutis foro)*

**Celedonio:** Adiós, misia.

**Aniceto:** Hasta luego hija. *(Pausa)*

**Celedonio:** Bueno, padre, ¿y usted no piensa despojarse y descansar?

**Aniceto:** Sí, pero luego, quiero esperar a Gorgonia.

**Celedonio:** Ya no debe dilatar. *(Pausa)*

**Aniceto:** Pues yo, a pesar de lo que me dices, pienso hacer gestiones mañana mismo a ver si consigo la libertad de mi sobrino.

**Celedonio:** Idea muy noble, padre.

**Aniceto:** Pero quisiera saber con exactitud, cual fue la causa inmediata de su arresto.

**Celedonio:** La causa inmediata de su arresto, fue... ¿Usted conoce a Francisco del Otro Lao?

**Aniceto:** No. ¿Quién es ese señor?

**Celedonio:** Ese es un Son que está ahora muy en boga.

**Aniceto:** Bueno y ¿qué?

**Celedonio:** Pues que varios enemigos políticos de Berruga, esto se ha sabido después, pagaron a unos cantadores del radio, para que vinieran, en son de mamadera e gallo, a cantarle ese Son a Berruga en el zaguán de

**Aniceto:** Anjá.

**Celedonio:** Y sucedió, que cuando los tercios estaban más entusiasmados en aquello de *(Cantando)*

Ay Francisco ¡ay! Francisco

Quien me dará los besitos,

Quien me sacará la yuca.

...llegaron varios partidarios de Berruga, y se formó la gran paliza; sonaron dos tiros, y a poco se presentó un detective que cargó con su sobrino, por perturbador del orden. Eso es todo.

**Aniceto:** Bueno, bueno, ahora sí estoy enterado; eso era lo que yo quería saber, *(Pausa)* Bueno, y ¿qué filiación política es la de mi sobrino?

**Celedonio:** El es zurdo y es zurdo por testarudo, porque yo bastante se lo dije: doctor, no se defina, porque eso no le conviene, acostúmbrese al vaivén. Acuérdense de aquello de: un tiritito al gobierno y otro a la revolución.

**Aniceto:** No, no, no, eso es indigno de un Berruga.

## ESCENA X

*Dichos y Gorgonia*

*Aparece foro*

**Celedonio:** Aquí está ya doña Gorgonia. *(Ambos se levantan)*

*(Gorgonia yendo hacia el padre y abrazándole emocionada)*

**Gorgonia:** Padre Aniceto. Por fin se resolvió usted a venir. *(Llora)*

**Aniceto:** *(Emocionado)* Por fin, hija, por fin. *(Quedan abrazados. Celedonio enjugándose una lágrima fingida)*

**Celedonio:** Qué cuadro tan conmovedor.

**Aniceto:** *(Consolándola)* Bueno, bueno, ya pasó. Ahora vamos a ver mañana que se hace. *(Se sientan)*

**Gorgonia:** Ramona fue la que me dio en la calle, la noticia de su llegada.

**Aniceto:** Sí, yo llegué hace como media hora *(Pausa)* Bueno, y según me dice aquí el amigo, *(Por Celedonio)*

¿no hay trazas de que lo suelten?

Gorgonia: Yo no sé Padre, pero yo tengo idea de que Berruga sale hoy.

**Aniceto:** Ojalá.

**Gorgonia:** A mí me dijo ahora un policía, que lo había visto en la lista.

**Aniceto:** ¿En qué lista?

Gorgonia: No sé, pero debe ser en la de los que van a poner en libertad.

**Celedonio:** *(Aparte)* Pobrecita: a lo mejor es una lista para la Isla del Burro.

**Gorgonia:** Bueno, Padre, usted necesitará lavarse y descansar.

**Aniceto:** Sí, hijita, sobre todo descansar. Tengo dos noches que no sé lo que es pegar los ojos. Salí de El Manteco para Bolívar ayer a las tres de la mañana, en un condenado burro que no hacía sino rebuznar y que me sacó tres veces.

**Celedonio:** *(Aparte)* Ese burro es izquierdista.

**Aniceto:** Luego el viaje en el avión que me ha dejado molido.

**Gorgonia:** Bueno, por lo pronto se acomodará en la cama de Berruga, y usted, Espinosa se irá a dormir allá afuera. *(Indicándole hacia la izquierda)*

**Celedonio:** Como no misia, donde usted diga.

**Aniceto:** No, hija, por mí no molestes al señor, yo en cualquier parte me acomodo.

**Gorgonia:** No señor, usted en la cama de su sobrino, no faltaba más.

**Celedonio:** Así es, padre, usted lo merece todo.

**Aniceto:** Gracias, hijo, muchas gracias.

**Gorgonia:** Que sorpresa tan grande la que va a recibir Berruga cuando lo vea. Ayer no más convinimos yo y Ramona, en que si usted venía, no decirle nada a Berruga hasta que se encontraran frente a frente.

**Aniceto:** Ya ni nos conoceremos; son catorce años de ausencia.

**Gorgonia:** Bueno Padre, cuando quiera puede irse a descansar.

**Aniceto:** *(Levantándose)* Bueno, manos a la obra. ¿Por dónde?

**Celedonio:** Por aquí. *(Señalándole hacia la derecha)*

**Gorgonia:** ¿Esta es su maleta?

**Aniceto:** Sí, tráela acá. *(Tomándola)* Bueno, hasta luego

**Celedonio:** Hasta luego, Padre que descanse.

**Aniceto:** Gracias, hijo.

**Gorgonia:** Ahí lo tiene todo, Padre Aniceto: paño, agua y jabón; luego le arreglaré un colgador.

**Aniceto:** Ya ves, eso si que no, yo no uso ese adminículo; esta sotana no me la quito ni para dormir *(Mutis derecha)*

**Gorgonia:** *(A Celedonio)* Y usted, acomódese con tiempo, mi amigo, porque lo van a coger los nazarenos. *(Mutis izquierda. Celedonio, que se ha quedado ensimismado)*

**Celedonio:** Bueno pues; me desalojan. Pero no afloje el puesto, caray. Ya me lo dijo a mí **Berruga:** No lo afloje, ni que yo le pida la renuncia. Vamos a arreglar mis nuevas habitaciones. *(Mutis izquierda)*

## ESCENA XI

*Berruga, solo*

*(Por el foro aparece Berruga. Viene cabizbajo, silencioso y trágico. Viste con desaliño, las manos metidas en los bolsillos del saco. Se detiene en la puerta y escruta la escena con la mirada).*

**Berruga:** ¡Nadie! *(Entrando)* Qué tristeza *(Pausa)* Esto me hace recordar los versos aquellos que dicen:

*Silencio y soledad, calma y misterio,  
Reinan doquiera que la vista giro;  
Todo tiene quietud de cementerio  
Y es triste hasta el ambiente que respiro, (Se sienta)*

Y más triste va a ser dentro de un rato como llegue a ser verdad lo que me dicen en esta carta. *(Saca una carta y lee)* "Dos letras tan solo te escribo". Bueno, esto es de un cuplé, pero no tiene que ver. *(Leyendo)* "Dos letras tan solo te escribo, y ellas son suficientes para enterarte de lo que te interesa: Tu mujer te engaña con un albañil. Ya lo sabes todo. En su casa la tienes muy contenta con su maestro de albañilería, mientras tú te pudres en el presidio. Tu amiga, Zoila Cabeza de Ñaure. *(Guarda la carta)* Eso de podrirse en el presidio lo he oído yo en Juan José. Ahora, que yo no conozco a ninguna Cazeza e Ñaure. Sea como sea, algo hay de cierto. A mí me huele aquí a gato enmocheado; este silencio me lo dice. Y como llegue a ser cierto, ¡Ay! mi amigo, la zampablera va a ser gorda, va a llevar leña tó el mundo. Aquí como en el refrán; hasta el cura bebe caldo. *(Mutis derecha. Momentos de silencio. Dentro)* ¿Qué es esto? ¿Un cura durmiendo en mi cama? Toma, canalla, bandolero, sinvergüenza. *(Se oyen golpes de palos y un disparo de revólver)*

*(Aniceto, dentro, lanza un grito agudo)*

**Aniceto:** *(Dentro)* ¡Ay, mi madre! *(Saliendo aterrorizado hacia la izquierda, en plantillas de medias, con una mano en la cintura y llevando los botines en la otra)* ¡Auxilio! ¡Socorro, que me matan! *(A los gritos de Aniceto salen alarmados por la izquierda Gorgonia, Ramona y Celedonio, que amparan a Aniceto, en tanto que Berruga aparece en la derecha, con cara feroz, blandiendo un garrote y un revólver)*

**Gorgonia:** ¿Qué pasa?

**Ramona:** ¿Qué es esto?

**Celedonio:** ¿Qué sucede?

**Berruga:** *(Fuera de sí)* ¿Qué hace ese cura en mi cuarto?

**Gorgonia:** Berruga, por Dios, que es tu tío.

**Berruga:** ¿Qué tío?

**Gorgonia:** Tu tío Aniceto que ha llegado.

**Berruga:** ¿De dónde?

**Celedonio:** De El Manteca.

**Berruga:** *(Serenándose)* ¿Es posible?

**Aniceto:** Y tan posible, hijo, como que he venido desde El Manteco, a hacer por tu libertad. *(Acercándose cautelosamente)*

**Berruga:** *(Con desconfianza)* ¿Pero es cierto? ¿Usted es mi tío Aniceto?

**Aniceto:** El mismo, mijito, el mismo.

**Berruga:** Tío, perdón *(Botando las armas y abrazándolo. Celestino contemplando a los dos hombres abrazados)*

**Celedonio:** Esto me hace acordar de la ruleta cuando decían: 2 negro.

**Aniceto:** Hijo por Dios; por poco me matas.

**Berruga:** ¿Y le hice daño, tío?

**Aniceto:** Un palo nada más lograste darme.

**Ramona:** Pobrecito.

**Berruga:** ¿Por dónde, tío?

**Aniceto:** *(Tocándose más abajo de la cintura)* Por detrás: Gracias a que yo duermo boca abajo, que si hubiera estado boca arriba, me fracturas.

**Gorgonia:** A ver, don Aniceto, ¿dónde ha sido?

**Aniceto:** Aquí *(Tocándose el sitio)*

**Celedonio:** A ver; esa es la región mastoidea. *(Acercándose y tocando)*

**Gorgonia:** *(A Berruga)* Caramba, con el susto ni me he ocupado de ti.

**Berruga:** *(Con acritud)* Ni falta que hace.

**Aniceto:** Eh, qué es eso. *(Reprendiéndolo)*

**Berruga:** Es que estoy como loco, tío.

**Aniceto:** Claro, hijo, la política: la política enloquece a las criaturas.

**Berruga:** No tío, no es la política, es que esa mujer me engaña. *(Señalando a Gorgonia)*

**Gorgonia:** *(Asombrada)* ¡Qué!

**Ramona:** *(Asombrada)* ¡Cómo!

**Celedonio:** *(Indignado)* ¿Misia Gorgonia? Eso es falso.

**Berruga:** ¡Falso! (*Dándole la carta a Aniceto*) Entérese de esta carta, tío, y ya verá es verdad lo que le digo.

**Aniceto:** Déjame sentarme. (*Se sienta*) Déjame calzarme. (*Al ir a ponerse los zapatos no puede hacerlo quejándose del palo que le dio Berruga*) ¡Ay! no puedo calzarme.

**Celedonio:** A ver, yo lo calzo, padre.

**Aniceto:** No, prefiero que me calce mi sobrino.

**Berruga:** (*Tomando los zapatos*) A ver tío. (*Se arrodilla y lo calza*) Ya está, y ahora lea tío, lea y dígame si no tengo razón en lo que digo.

**Aniceto:** (*Leyendo*) Tu mujer te engaña con un albañal, digo, con un albañil.

**Gorgonia:** (*Asombrada*) ¿Que yo engaño a Berruga?

**Ramona:** (*Indignada*) Mentira.

**Celedonio:** Calumnia.

**Gorgonia:** (*Tratando de coger la carta*) A ver, ¿quién es el autor de semejante infamia?

**Aniceto:** La señora de Ñaure. (*Leyendo*)

**Gorgonia:** ¿Y quién es la señora de Ñaure?

**Aniceto:** No sé. (*Leyendo la firma*) Aquí dice: Zoila Cabeza de Ñaure.

**Gorgonia:** (*En una explosión de llanto*) Qué horror, Dios mío, qué horror; una mujer que no ha hecho sino sacrificarse y sufrir; Ramona lo sabe, y ese mismo hombre (*Señalando a Celedonio*) es testigo. (*Llora apoyada en el hombro de Ramona*).

**Celedonio:** Es verdad: esa mujer y yo hemos sido dos mártires en esta casa.

**Berruga:** (*Que ha permanecido lloroso con la carta en las manos*) Qué desastre, tío, qué desastre, yo verme suplantado en el amor de Gorgonia por un albañilete que probablemente no sabrá ni coger una gotera.

**Aniceto:** Pero serénate, hijo, serénate.

**Berruga:** No puedo serenarme, tío, no puedo.

**Celedonio:** (*Aparte*) Tendrá gripe.

**Aniceto:** (*Con dulzura*) Y, ¿por qué?

**Berruga:** Porque desde que leí esa carta, no veo por todas partes, sino el andamio, la regla, la plomada, y sobre todo la cuchara y el adoboncito.

**Gorgonia:** No insista, padre, no insista, sus palabras no harán mella en el corazón de ese hombre. Me siento desamparada. El único refugio que me queda es su cariño, padre. (*Cayendo de rodillas y apoyando la cabeza en las piernas de Aniceto*) Yo me voy con usted para El Manteco.

**Celedonio:** (*Cayendo de rodillas ante el padre Aniceto*) Y yo también me voy con usted para El Manteco, padre, porque yo no sé vivir al lado de los ingratos.

**Ramona:** ¡Ah! Yo no soy la de menos. (*Acercándose y cayendo de rodillas ante el padre Aniceto*) Padre, yo también me voy para El Manteco.

**Aniceto:** (*Con carácter*) Ea, basta ya. A levantarse todo el mundo (*Todos se levantan*) Aquí nadie va para El Manteco ¿Qué han creído ustedes? que El Manteco esfá realengo? Y tú (*A Berruga*) acércate, que en esta querella matrimonial, voy a terciar, por que en concreto...

**Berruga:** Tío, por Dios, no me hable de terciar ni de concreto, porque me parece que va a hablar el albañil.

**Aniceto:** No, el que va a hablar, soy yo. (*Levantándose. Con carácter*) Tú, haces las paces con tu mujer ahora mismo; porque todo esto, (*Mostrando la carta*) es una calumnia vil; una maniobra de algún sinvergüenza, amigo tuyo, que quiere distanciarte de Gorgonia para alcanzar sus favores, creyéndola mujer liviana.

**Celedonio:** Muy bien dicho.

**Aniceto:** Y apréndelo, ahora que te has dedicado a la política. Esa misma táctica siguen muchos en política: sembrar la discordia entre los pueblos, para ellos aprovechar.

**Ramona:** Así es.

**Celedonio:** Caray, este hombre es un púlpito, debe se una cosa seria.

**Berruga:** ¿De manera que usted asegura que Gorgonia, es inocente?

**Aniceto:** Completamente.

**Berruga:** Sus palabras son para mí el evangelio, tío, porque usted es un santo.

**Celedonio:** Sí, será San Benedito.

**Aniceto:** Bueno, se acabaron los disgustos, y que reine la paz en esta casa. (*Levantando las manos*)

**Celedonio:** Caray, si este hombre fuera blanco, decía que era Chamberlain.

**Berruga:** (*Abriendo los brazos, a Gorgonia que ha permanecido abatida*) Gorgonia, ven a los brazos de tu negro.

**Gorgonia:** (*Abrazándolo efusivamente*) Ay, Berruga, qué peso me has quitado de encima. (*Quedan en el centro de la escena estrechamente abrazados*)



## ESCENA XII

*Dichos y D. Eligio, foro.*

**Eligio:** *(Desde la puerta)* Buenos días.

**Celedonio:** Adelante don Eligio, llega usted a la hora del Wisky.

**Eligio:** ¿Como del Wisky?

**Celedonio:** *(Señalándole el grupo de Berruga y Gorgonia)* Guá, no lo vé: Blanco y Negro.

**Eligio:** *(Aparte)* Este clérigo debe ser el de la demanda, ya estará al coger la pelota de los cincuenta mil.

**Ramona:** Siéntese don Eligio.

**Eligio:** Gracias, hija. *(Hace una gran reverencia a Aniceto)*

**Gorgonia:** *(Presentándose)* Don Eligio, el Padre Aniceto.

Aniceto: Tanto gusto: Aniceto Berruga. *(Dándole la mano)*

**Eligio:** El gusto es para mí, padre; Eligio Campomanes. *(Le besa la mano, y ambos se sientan)*

**Berruga:** *(A Aniceto)* El señor es el dueño de la casa.

**Aniceto:** Anjá.

**Eligio:** Sí señor. *(Con sonrisa fingida)*

**Celedonio:** *(Que ha estado hablando con Ramona)* Bueno, Padre, y misia Ramona y yo, ¿cuándo haremos las paces?

**Aniceto:** Quien sabe. *(Con sonrisa bondadosa)*

**Ramona:** ¡Zape! *(Separándose)*

**Eligio:** *(A Aniceto)* Bueno, ¿y su asunto se arregló?

**Aniceto:** Ya lo ve usted, favorablemente.

**Eligio:** *(Aparte, a Celedonio que se ha sentado a su lado)* Aconsejele que no acepte el dinero en bonos porque se le vuelve sal y agua.

**Celedonio:** *(Aparte a Eligio)* Es verdad, se lo diré, muchas gracias.

**Aniceto:** *(Levantándose)* Bueno y ahora sí me voy a descansar un rato.

**Berruga:** Muy bien tío.

**Aniceto:** Y abandona la política, hijo, que eso no te llevará a ninguna parte; y para el efecto: que ninguno en esta casa, le hable a mi sobrino de política.

Gorgonia: Me debes una mortificación muy grande, Berruga. *(Reconviniéndolo cariñosamente)*

**Celedonio:** Y a mí también; y al Padre Aniceto un susto.

Aniceto: No, no, no; aquí nadie le debe a nadie.

**Eligio:** *(Levantándose rápido)* A mí sí Padre: el señor *(Señalando a Celedonio)* me debe cien bolívares.

**Celedonio:** Don Eligio, tengo amnesia.

**Eligio:** ¿Y qué es eso?

**Celedonio:** Pérdida de la memoria.

**Eligio:** *(A Berruga)* Y usted, tres meses de casa.

**Berruga:** Pero don Eligio, usted es bien porfiado. No ha oído lo que acaba de decir mi tío; que no me hablen de política.

**Eligio:** ¡Ah!, esto quiere decir que yo no cobro?

Celedonio: No señor; esto quiere decir que no pagamos, pero usted puede seguir cobrando.

**Eligio:** *(Con profunda extrañeza a Ramona y a Gorgonia)* Y ustedes qué dicen a esto?

**Gorgonia:** Yo no puedo opinar porque soy parte interesada.

**Ramona:** Y yo salvo mi voto, don Eligio.

**Eligio:** *(A Aniceto, casi suplicante)* Y usted, padre?

Aniceto: Hijo, no conozco ése pescado.

**Eligio:** *(Con indignación)* Pero esto es un atropello, un reparto que ustedes hacen de lo mío, de lo que me pertenece.

**Aniceto:** Resignación, hijo mío, resignación.

**Celedonio:** Sí, resígnese don Eligio, resígnese; y conduélase pensando, que igual le pasó a Checo-Eslovaquia, y nadie dijo nada.

**Berruga:** Bueno, y hemos terminado. Usted tío a descansar, y tú Celedonio, ya puedes ir arreglando tus peroles, afloja el puesto, porque ya no necesito secretario.

**Celedonio:** ¿Quién, yo? Usted está pelao conmigo, viejo. Recuerde que usted me dijo, que no aflojara el puesto, ni que usted me pidiera la renuncia. Además, tenga en cuenta una cosa, compadre, que yo soy venezolano; y un venezolano, no renuncia nunca.

TELÓN

**SALTO ATRÁS**  
*Leoncio Martínez*

Sainete en un acto

**Personajes:**

*Elena*

*Brígida*

*Belén*

*Padre Castrillo*

La escena, una sala en casa de gente acomodada. Puertas: una al fondo, dos en cada lateral. A la izquierda hay una mesa y poltronas delante. Sillas en fila al fondo. Otras dispersas a la derecha. Demás muebles de sala.

ESCENA I

*Doña Elena, luego Brígida*

**Elena:** (A la puerta del fondo) ¡Brígida!... ¡Brígida!... ¡Anda, por Dios mujer; eres una posma!

**Brígida:** ¡Voooy!... Tengo las manos mojás, porque estaba fregando.

**Elena:** Anda, que a quien sea tú no le vas a saludar sino con la cabeza (Viene al centro de la escena). ¡Sécate en el delantal!

**Brígida:** (Apareciendo en la puerta del fondo) Señora, mande usted.

**Elena:** Que vayas a ver quién es, porque van a tumbar la puerta o a secar la pila del timbre. Si es el padre Castrillo, lo pasas inmediatamente, pero cualquiera otra persona vienes antes a avisarme. (Medio Mutis de Brígida) ¡Eh! ¿Qué es eso? Estoy cansada de decírtelo: en mi casa se acostumbra que el servicio antes de retirarse de la presencia de sus amos haga una inclinación con la cabeza.

**Brígida:** ¡Guá! Como usted estaba tan apurá. Pero eso no es una impedimenta. (Se inclina con exageración)

**Elena:** No hay disculpas para olvidar las buenas formas. (Brígida se inclina más exageradamente aún). Así no; más moderada. Con razón me dijo tu madre al entregárteme que tenías muy malas inclinaciones. (Suena largo el timbre). Corre, corre a ver quién es. (Mutis de Brígida).

ESCENA II

*Doña Elena sola*

**Elena:** No será el padre Castrillo, él no toca con tanto apuro sino cuando viene a recoger la contribución de la Obra Pías. ¡Quién sabe quién será!... ¡Qué romería de gente, Señor, qué peregrinación!... ¡Cuándo pensé yo que mi primer nieto, al venir al mundo, diera tanto de que ocuparse! Si lo exhibimos junto con la madre en el Nuevo Circo, a medio la entrada, hacemos una fortuna.

ESCENA III

*Doña Elena y Brígida*

**Brígida:** (En el fondo) Señora, no es el cura, sino una niña que creo que es Sumoza.

**Elena:** ¿Cómo dices, atrevida?

**Brígida:** Digo, que creo que es Sumoza el apellido de la señorita que pregunta usted, una amiga suya que se emperifolla con muchos perendengues y que habla más que un loro en ayunas.

**Elena:** ¡Ah! Balencita Sumoza. Otra que no viene sino a curiosar, pero hay que recibirla, porque si no, ¡quién la aguanta! (Brígida hace por detrás reverencias ridículas. Doña Elena se vuelve). ¡Eh! ¿Qué haces? Ve y dile a esa señorita que pase.

**Brígida:** ¡Ya está aquí!.... (Mutis)

#### ESCENA IV

*Doña Elena y Belén*

**Belén:** (Entrando) ¡Elenita! ¡Déjame que te abrase!... ¡y que te bese!... ¡Ya eres abuela mijita!

**Elena:** ¡Abuela ya!

**Belén:** ¡Cuando lo supe, no te figuras qué contenta me puse! No estaba sino esperando unos días para venir a verlas y conocer el niño

**Elena:** Ya tiene veinte días...y ésta es tu casa

**Belén:** Es cierto: Yo debía haber venido antes del acontecimiento, el acontecimiento y después del acontecimiento, pero no lo supe sino después.

**Elena:** Más vale tarde que nunca.

**Belén:** Y... ¿Qué resultó? ¿Hembra o varón?

**Elena:** Varón

**Belén:** Barón como su padre!

**Elena:** Claro está, no podía ser hijo de dos señoras.

**Belén:** Quiero decir, que será el heredero del título de su padre: los Barones Von Genius... ¡Barón dos veces! ¿Por supuesto, que el angelito será rubio como el oro?...

**Elena:** (Con desazón) Sí...sí.....rubio.....mejor dicho.....no se puede definir, porque....tú sabes que los recién nacidos son siempre indefinibles.

**Belén:** ¿Tendrá los ojos azules?

**Elena:** (Más inquieta) No sé.... No se los he visto. (Por salir del paso) No los ha abierto todavía.

**Belén:** ¿A los veinte días no ha abierto los ojos? ¡Irá a ser ciego!

**Elena:** Sí, ya los abrió, pero se la pasa durmiendo y.....no me he fijado.

**Belén:** ¡Jesús, que indiferencia de abuela! Si Dios me hubiera concedido la dicha de un nieto, ya se lo hubiera visto todo y registrado todo!

**Elena:** Aún hay tiempo.

**Belén:** ¡Niña! ¿A mi edad y soltera? Si los sospecho cuando joven hago una locura.

**Elena:** ¿Pero no tienes una sobrina que es como tu hija y que se casó hace poco?

**Belén:** Carmelina. Hace mes y medio que se celebró la boda y ya estoy.....esperando

**Elena:** ¿Tú?

**Belén:** Ella...bueno, yo, yo estoy esperando que ella, o más que ellos.... ¡tú me comprendes! Un hijo de ellos me parecería nieto mío, pero... ¡no es lo mismo! Ay, por qué no nios yo una locura! (PAUSA) ¡No hablemos de cosas tristes! (PAUSA) ¿Vamos a ver al catirito?

**Elena:** ¿Qué catirito?

**Belén:** Niña, Witremundo.

**Elena:** ¿Qué Witremundo?

**Belén:** Tu nieto

**Elena:** ¡Ah! ¿Mi nieto se llama Witremundo? ¡No lo sabía!

**Belén:** Supongo que le pondrán un nombre alemán: Sigfrido, Rigoberto, Godofredo.... ¿Vamos a ver a Godofredito?

**Elena:** ¡Ahora se llama Godofredito?

**Belén:** ¡Qué encanto! Debe ser lindo. Sangre alemana por un lado, y por ustedes, ¡no se diga! Por todas partes le viene su sangre muy limpia: por los Torresveitia, por los del Hoyo, por los de Sampayo, de los fundadores de Cumaná...vamos a verlo.

**Elena:** Ahora no se puede.

**Belén:** ¿Por qué no?

**Elena:** ¡Porque no! Con mucho sentimiento te digo que ahora no se puede ver a Godofredo Witremundo Sigfrido.

**Belén:** ¿Y por qué?

**Elena:** Pues... porque el médico lo ha prohibido; le duele la cabeza, padece de jaqueca.

**Belén:** ¿Tan chiquito?

**Elena:** Es muy delicado: le estorba la bulla.

**Belén:** ¿De veras? Los nobles son flores de estufa... Mira, yo te prometo no hablar.

**Elena:** Le molesta hasta el aliento.

**Belén:** Me tapo las narices.

**Elena:** No insistas, Belén, ahora no es posible.

**Belén:** Entonces... me voy.

**Elena:** ¿Tan pronto?

**Belén:** Me voy con una espina clavada en el corazón (Inicia el mutis)

**Elena:** No te pongas así no hay motivo.

**Belén:** Que tú, amiga íntima, mi hermana casi, me niegues a ver un nieto niño... a quien yo debí haberle cortado el ombligo.

**Elena:** Pero, mujer, si tu supieras....

**Belén:** (Llorosa) tienes confianza en mí.

**Elena:** Oyeme, no llores como una tonta.

**Belén:** Lloro de sentimiento, me voy... me voy resentida contigo. Adiós.

**Elena:** Adiós, no dejes de volver por aquí.

**Belén:** ¡No volveré nunca! ¡No volveré nunca! ¡No lo conoceré nunca! ¡Adiós para siempre!..... (Desde el fondo)  
¡Elena!

**Elena:** ¿Qué?

**Belén:** No puedo.... a pesar de lo que me has hecho, no puedo irme sin demostrarte una vez más mi amistad sincera.

**Elena:** Jamás he dudado de tu noble amistad.

**Belén:** Vine a tu casa con un solo propósito: salvarles a ustedes.

**Elena:** ¿Salvarnos? ¿De qué?

**Belén:** ¡De una calumnia!

**Elena:** ¿Una calumnia?

**Belén:** (Volviendo al centro de la escena). Sí. Vine con el objeto de convencerme de que no es cierto lo que dice y repite todo Caracas, cerciorarme con mis propios ojos de la verdad y desmentir con mis propios labios a todos esos infames lenguas largas.

**Elena:** Por Dios, Belén, no me asustes.... ¿Qué se dice en Caracas?

**Belén:** Una cosa horrible, un baldón, una mancha, una infamia sobre tu casa, sobre tu nombre, sobre los tuyos.

**Elena:** ¡María Santísima!.... Belén, amiga mía, mi hermana, dime, ¿qué es lo que dicen?

**Belén:** No. No me atrevo.

**Elena:** ¡Habla! Yo tendré valor.

**Belén:** Dicen por ahí que tu hija no ha dado a luz un niño, sino.... ¡una mazorca de cacao!

**Elena:** ¿Cómo una mazorca de cacao?

**Belén:** ¡Un negro! ¡Un niño negro!

**Elena:** Un.... ¡ay, ay, ay, ayayayy! ..... (Convulsida cae desvanecida en un sillón)

**Belén:** ¡Como que es verdad! (Va hacia Elena y trata de ayudarla a reaccionar) Elena, hija mía, vuelve en tí. ¡Que angustia!... ¿Llamaré gente?... Yo no creí que lo del negrito le iba a impresionar tanto. Pero, este ataque es delator; no me cabe duda. ¡Elena! (Sacudiéndola) ¡Elena!..... ¡El muchacho debe ser talmone!//carbón//

**Elena:** (Suspira profundamente) Señor...

**Belén:** ¡Elena resucita!

**Elena:** ¡Señor, ten piedad de nosotros!

**Belén:** No hagas caso de la gente.

**Elena:** ¡Una mancha sobre nuestra familia! ¡Un alemán negro!

**Belén:** No te desesperes; eso no será verdad. ¿Verdad que no es verdad?

**Elena:** No se puede quitar de su alimento a la murmuración.

**Belén:** ¡Claro! ¡Envidia, murmuraciones, mentiras!

**Elena:** No, Belencita, no son mentiras. Un misterio inexplicable, un caso extraordinario, un absurdo, pero el niño...

**Belén:** ¿Es pasado de horno?

**Elena:** Es negro... ¡negro como una maldición!

**Belén:** ¡Qué extravagancia de la naturaleza! ¿Y no temes que en esto haya.....?

**Elena:** Silencio. (Aparece Brígida al foro)

#### ESCENA V

*Dichas y Brígida*

**Brígida:** Señora, el padre Castrillo.

**Elena:** ¿Viene solo?

**Brígida:** Sí, señora.

**Elena:** Hágalo pasar. (BRÍGIDA HACE UNAS REVERENCIAS MUTIS).

#### ESCENA VI

*Elena, Belén y a poco el Padre Castrillo*

**Elena:** He mandado a llamar al padre Castrillo para que hable con Julieta.

**Belén:** ¿Con qué objeto? ¿Para que le saque el diablo?

**Elena:** El diablo ya esta afuera. Ahora se necesita saber por qué mi nieto me ha salido como el hollín.

**Belén:** ¡Sin duda fue hechura del demonio!

**P. Castrillo:** (EN LA PUERTA DEL FORO) En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.....

**Elena:** Por los siglos de los siglos.

**Belén:** Amén.

**Elena:** Adelante, padre, tome asiento.

**P. Castrillo:** (Entrando) Señorita....Doña Elena, beso a usted la mano. (Se sienta) ¿Se puede saber a qué debo el alto honor de pisar una vez más esta digna mansión?

**Elena:** Sí, hablemos de una vez; le he mandado a llamar porque al presente conturba nuestra casa un grave problema de familia. Necesitamos que nuestra hija Julieta nos diga la verdad en el asunto y yo creo que si usted la confesara....

**P. Castrillo:** Señora, usted bien sabe que nos está prohibido....

**Elena:** No se trata de un secreto de confesión, sino de que sus santas y sabias palabras logren convencerla.

**P. Castrillo:** Gracias, usted me honra.

**Elena:** El esposo de mi hija puede regresar de un momento a otro.

**Belén:** ¿Von Genios, no esta en Caracas?

**Elena:** No, está para oriente de la República y Trinidad en asuntos comerciales. Pero, ¡qué hombre para estar ilusionado con el nacimiento de su hijo! De cada población, un telegrama todos los días, y cuando le anunciamos que había venido al mundo un varón, respondió que se embarcaría en la primera oportunidad posible. Dígame si llega aquí de repente, cómo le presentamos....¡eso que ha nacido!

**Belén:** Envuelto en papel plateado, como los marrons glacés.

**Elena:** Belén...mira que estoy muy angustiada; Padre, ya no tengo palabras con qué hablarle a Julieta y le confío mi última esperanza.

**P. Castrillo:** ¿Cree usted que tenga más confianza en mí que en su propia madre?

**Elena:** Usted al menos posee la gran arma del temor a Dios (Pausa)

**P. Castrillo:** ¿El padre del niño es alemán, según tengo entendido?

**Elena:** Alemán por descendencia.

**Belén:** Pertenece a la aristocracia limeña. Es noble.

**Elena:** Hijo del varón Von Genius, Consejero Imperial de Berlín. Comendador de la Orden de Águila Doble, Miembro de varios institutos científicos.

**Belén:** ¡Una notabilidad!

**P. Castrillo:** Usted perdone, doña Elena, pero cada vez que una oveja de mi redil se casa con un extranjero, tiemblo.

**Belén:** ¿Por qué? Los extranjeros son mucho mejores que los nuestros. Créamelo, Padre, el venezolano es sinvergüenza de nacimiento.

**P. Castrillo:** ¿Usted nació en San Petersburgo?

**Belén:** No, señor, en el Volcán, cerca de Chacao.

**P. Castrillo:** Entonces no se ofenderá si le digo que, para mí de cada cien aventureros desconocidos, noventa y nueve si no han estado en Cayena es porque se fugaron durante el viaje.

**Elena:** ¡Qué horror!

**P. Castrillo:** Y ustedes las mujeres pierden la cabeza por un nombre que les suena a París, Berlín o Nueva Cork, y ustedes las madres entregan a sus niñas al primer extranjero sin pensar que detrás de unos ojos azules o de un bigote rubio puede esconderse un alma de instintos tan oscuros como oscura es la piel que tuesta el sol de nuestra tierra y a la que ustedes le hacen asco más por honrada que por fea.

**Elena:** No se trata ahora de eso. Mi yerno es una persona decente.

**P. Castrillo:** Ni yo lo digo por él....No es mi intención faltar a quien tanto estimo.

## ESCENA VII

*Dichos y Fulgencio*

**Fulgencio:** (Entrando violentamente) ¡Elena!.....Elena. Padre....Señora.

**Belén:** Señorita...

Fulgencio: ¡Ya está preso! ¡Ya está preso! Lo traerán amarrado codo con codo

**P. Castrillo:** ¿A quién?

**Belén:** ¡Pobrecito!

**Elena:** ¿A quién?

**Fulgencio:** Al mayoral del Rosario

**Elena:** ¿A Cándido?

**Fulgencio:** Sí. Puse la denuncia ayer y me acaban de avisar por teléfono que ya le echaron el guante. Ese hombre es un criminal.

**Belén:** ¿Mató a alguno?

**Fulgencio:** No ha matado a nadie, que yo sepa, pero es un criminal.

**P. Castrillo:** Y tan humilde que parecía, tan servicial, tan simpático.

**Elena:** Así son esa gente

**Fulgencio:** Bajo un aire estúpido de bondad ocultan los mas feroces instintos bestiales

**Belén:** ¿Pero qué hizo?

**P. Castrillo:** ¿Qué hizo?

**Fulgencio:** Ese hombre debe saber por qué ha nacido un negro en nuestra familia.

**P. Castrillo:** Pero ¿qué culpa puede tener ese infeliz en el asunto de ustedes?

**Fulgencio:** Desde chiquita, él le hacía muchos cariños a Julieta; le traía pájaros y flores, se la sentaba en las piernas, la apurruñaba....

**P. Castrillo:** Me parecen más bien demostraciones cariñosas.

**Fulgencio:** Y yo se lo decía a ésta: no me gusta que Cándido tenga esas confianzas con mi sobrina.

**Elena:** Es verdad

**Fulgencio:** Después, Von Genius se empeñó en ir a pasar la luna de miel a la hacienda donde teníamos a Cándido.

**Belén:** ¿Y él?

**Fulgencio:** ¡Quién sabe, quién sabe!

**Belén:** ¿Usted cree que Julieta puede haberse enamorado del negro?

**Fulgencio:** ¡Hay aberraciones, hay aberraciones!

**Elena:** Fulgencio, no te exaltes, recuerda que es mi hija. Yo pienso otra cosa: me parece que en esto hay algo de brujería.

**P. Castrillo:** ¡Doña Elena, usted, un alma cristiana!

**Elena:** Sí, la india Agustina me lo dijo antier: quién sabe si a la niña Julieta la han “compuesto”.

**Belén:** ¿Sabe componer?

**Fulgencio:** Como toda la gente del campo

**Belén:** Pues yo no me quedo sin verlo cuando lo traigan; ¡ay, si pudiera componerme a mí!

**P. Castrillo:** Dona Elena, don Fulgencio, ¿ustedes suponen que ese infeliz...?

**Fulgencio:** No sé lo que supongo, pero que le dé gracias a Monagas porque en tiempo de mi abuelo hubiera muerto a palos o lo hubieran quemado como un judas en el medio del patio de la trilla.... Elena, tengo que hablarte a solas, - con perdón de los presentes (Mutis segunda izquierda)

**Elena:** Voy. Con permiso, un instante. Padre, no olvide a Julieta. (Mutis por donde mismo. El Padre Castrillo le acompaña hasta el dintel)

**Belén:** Yo aprovecho ahora y me vuelvo al cuarto (Mutis segunda derecha)

**P. Castrillo:** (Volviéndose) ¿Qué le parece, señorita Belén?... ¿Eh?... ¿Dónde se habrá metido la cotorra? ¿Belén, Belén?... Bueno voy a cumplir como amigo y como capellán. Indudablemente en casa se ha metido Lucifer.

#### ESCENA VIII

*Arturo, solo*

**Arturo:** Creí haber oído voces en la sala. Pero no hay nadie. Al contrario, se siente un silencio como de Iglesia. Parece mentira, pero estoy emocionadísimo; en este recogimiento palpita algo de misterio y de grandeza. Indudablemente la maternidad es santa. Ay Julieta, prima Julieta, no quisiste que yo fuera tu Romeo y ahora ese hijo de tus entrañas, en lugar de llamarse en musíú, se llamaría Arturito.... porque de seguro le van a poner un nombre de perros.

#### ESCENA IX

*Dicho, el Padre Castrillo y luego Belén*

**P. Castrillo:** Basta, Belén, basta; mire que exponer a Julieta a una crisis nerviosa. Salga usted, se lo ruego.

**Belén:** (Saliendo) Pero ya lo ví, ya lo ví y ya lo ví, que era lo que yo quería... ¡Ah, buenos días, Arturo!

**Arturo:** Buenos días. ¿Viene usted de conocer a mi nuevo primito?

**Belén:** ¿Su primito? ¿Ya la conoce usted?

**Arturo:** Aun no; pero es lindo, ¿verdad? Se parecerá a mí.

**Belén:** ¡Ya quisiera!

**Arturo:** ¿Es mejor que yo?

**Belén:** ¡Que va! Mire: le ponen el gorro y parece una chirimoya vestida

**Arturo:** ¿Eh?

**Belén:** Hijo, ¡es morado! Imagínese cuando crezca: el pobrecito no a servir ni para fotógrafo, porque se pierde en la cámara oscura

**Arturo:** No entiendo.

**Belén:** Usted sabe que a mí no me gusta murmurar, pero, por pertenecer a la familia; se lo digo: tiene usted un primito negro

**Arturo:** Imposible.

**Belén:** Sí, señor, el hijo de Julieta, parece una nota musical, no se le ve sino la cabeza y un palito.

**Arturo:** Repito que imposible

**Belén:** ¡Creálo!

**Arturo:** ¡Oh, crueldad del destino! Ella, a quien quise yo tanto, a quien amo todavía; ella a quien le escribí quince sonetos llamándola paloma, azucena, nieve de los Alpes, edelweis. No puede ser que la paloma críe un tordo, al azucena se convierta en guácimo ya la nieve en betún.

**Belén:** No se aflija, poeta.

**Arturo:** Yo amaba tiernamente a mi prima, ¿sabe usted?

**Belén:** ¿Qué hay en el mundo que yo no sepa?

**Arturo:** Soñaba con hacerla mi esposa

**Belén:** Y si se casa con ella, usted lo hubiera hecho mejor.

**Arturo:** ¡Buh! ¡Ya lo creo!

**Belén:** Al menos usted es un sello de garantía.

**Arturo:** ¡Y de los de relieve!...Pero no me quiso porque le parecí poco para sus ideales. ¡No sabe ella lo que tengo escondido! Aquí soy todo corazón, aquí todo pensamiento, un volcán, una fragua... Toque para que se quemé.

**Belén:** ¡Échele agua!

**Arturo:** Sin embargo, mi tía me dijo que no era sino un cualquiera, un Pérez... le contesté que también era del Hoyo y me prohibió que me firmara con mi apellido completo, pues como me llama "orfebre", dice que el Hoyo me queda grande.

#### ESECNA X

*Dichos, Fulgencio y Elena*

**Fulgencio:** (Por segunda izquierda) Sí, ése es el último recurso.

**Elena:** Disimula... Arturo. ¿Qué tal, Arturito? Supongo que habrás venido a felicitarnos.

**Arturo:** Tía, hay felicitaciones que se dan con el luto en el brazo.

**Fulgencio:** ¿Eh?

**Elena:** Tú... ¡También lo sabes!

**Arturo:** Ya me lo había dicho Belén.

**Belén:** ¡Cállese, imprudente!

**Elena:** Pues me alegro de que hayas venido, puesto que también ere de la familia.

**Belén:** A los orfebres no se les puede decir ni un secreto.

**Elena:** Ay, Fulgencio, ya lo va a saber todo Caracas.

**Fulgencio:** Pocos lo ignoran.

**Elena:** Belén es un periódico de gran circulación.

**Fulgencio:** pero de muy mal formato.

## ESCENA XI

*Dichos y Jerónimo*

**Jerónimo:** (Por el foro) Buenos días todos.

**Fulgencio:** Llegas a tiempo.

**Elena:** ¿Qué has pensado?

**Jerónimo:** ¿Qué voy a pensar, mujer? ¡Nada!

**Elena:** Contigo no se puede contar ni para los casos más graves.

**Fulgencio:** Tú, el jefe de la familia, el que tiene mayor responsabilidad en el asunto, el padre de la madre, el abuelo, del niño...

**Jerónimo:** ¿Qué quieren que haga? ¿Qué lo destiña?

**Arturo:** Que lo lave con lejía

**Elena:** Date cuenta de esta tragedia.

**Fulgencio:** Mide las consecuencias de los que pudiera ocurrir.

**Jerónimo:** yo espero con calma los acontecimientos. Entre tanto tengo que comunicarles algo de interés... privado.

**Belén:** No se preocupe por mi presencia, yo soy una tumba.

**Arturo:** Y yo un ciprés.

**Jerónimo:** Acabo de recibir un telegrama de Herman.

**Arturo:** ¡El marido!

**Jerónimo:** Llegó esta mañana a la Guaira y dentro de algunos minutos llegará aquí.

**Fulgencio:** ¡Llegará!

**Elena:** ¡Llegará!

**Belén:** ¡Llegará!

**Arturo:** ¡Llegará!

**Elena:** Es necesario proceder cuanto antes.

**Fulgencio:** Pues bien, Jerónimo, nosotros, que sí estamos directamente interesados en todo cuanto toque a nuestro nombre y pueda nublar el muestre de nuestro apellido, hemos pensado detenidamente la cuestión.

**Jerónimo:** Vamos a ver... ¿Y qué has pensado?

**Elena:** No sólo hemos pensado, hemos procedido. Ahí tenemos al Padre Castrillo hablando con Julieta, convenciéndola, conminándola a que confiese.

**Jerónimo:** Esa pobre niña...

**Fulgencio:** Tiene que saber algo.

**Elena:** Y en caso de que no ceda a las insinuaciones del sacerdote...

**Jerónimo:** ¿Qué?

**Fulgencio:** Un consejo de familia.

**Jerónimo:** un consejo de guerra, di más bien

**Belén:** ¡La fusilan!

**Arturo:** Yo le escribiré una elegía.

**Jerónimo:** Pues oigan: Yo no consentiré en semejante tribunal, yo no humillo a mi hija, no la rebajo, porque la nobleza de nuestra raza no está en la sangre sino en el espíritu, que ni se doblega no se rinde. Si Julieta es culpable, que tenga hasta la altivez de su culpa, y cuando llegue el momento de la expiación, si todos la



menospreciaran, aun le quedarían los brazos de su padre para acogerla en su dolor y mi pecho para que lo humedezca con sus lágrimas.

**Belén:** ¡Se paró el viejo!

**Arturo:** ¡Qué elocuencia!

**Fulgencio:** Eso es literatura, Jerónimo, pura literatura.

**Jerónimo:** Ustedes pasan más allá de lo que pudiera sospecharse.

**Fulgencio:** Si Julieta ha faltado, debe eliminarse de nuestra familia.

**Elena:** Si ha faltado, ¡y con un negro!, no la reconozco como hija.

**Fulgencio:** Además, estamos discutiendo en balde; ya avisé a Pedro y a Daniel, nuestros hermanos, y deben hallarse en camino para acá. (Aparece el Padre Castrillo, segunda derecha)

**Belén:** ¡Chist! El sacerdote.

## ESCENA XII

*Dichos y el Padre Castrillo*

**Elena:** Padre... ¿Qué dice?

**P. Castrillo:** Nada... No hace sino llorar y repetir que es inocente.

**Jerónimo:** ¿Lo ven ustedes?

**Fulgencio:** ¡Las mujeres, las mujeres!

**Belén:** No todas, Fulgencio.

**P. Castrillo:** He empleado todos los recursos de que dispone la iglesia, desde la persuasión cariñosa hasta las llamas del infierno y el crujir de los dientes, y no he logrado sacarle sino sollozos.

**Jerónimo:** Pero ¿a ustedes no se les ocurre un medio menos violento? El esposo ya está aquí

**Belén:** Dispensen que yo me meta en el asunto, pero no se me ha ocurrido un medio que puede ser eficaz.

**Todos:** ¿Cuál?

**Belén:** Cambiarle el niño.

**Arturo:** Eso; o cambiarle el marido

**Belén:** Sí, cambiarle el niño por uno blanco.

**P. Castrillo:** ¡Están locos! ¡Están locos!

**Fulgencio:** No es mala la idea

**P. Castrillo:** ¿Ustedes creen que haya una madre en el mundo capaz de abandonar a su hijo por otro?

**Elena:** Hay gente capaz de todo.

**Arturo:** Yo creo que no haya quien se transe; sobre todo, si ven la mercancía

**Belén:** No se trata sino de un cambio temporal y con dinero se arregla todo.

**Jerónimo:** ¿Y después? ¿Quedaríamos en lo mismo!

**Belén:** Pero por el momento se sale del apuro.

**Fulgencio:** Repito que no me parece mal lo que dice Belén.

**Jerónimo:** Eso es una infamia

**P. Castrillo:** Un absurdo.

**Fulgencio:** El honor lo impone.

**Elena:** ¿Dónde?... ¿Dónde podremos conseguir un niño blanco, aunque sea prestado?... ¡Ah! (yendo a la puerta del foro) ¡Brígida! ¡Brígida!

**P. Castrillo:** Bien, yo he cumplido con mi deber. Me retiro; que Dios les conceda la paz que todos anhelamos.

**Voces:** Amén.

**P. Castrillo:** (al salir de Elena) Calma, calma, hija mía, medita bien lo que vas hacer. (mutis por el foro)

## ESCENA XIII

*Brígida y los demás, menos el padre*

**Brígida:** (por el foro) Señora...

**Elena:** Dime... entre tus amigas de por aquí, ¿no hay alguna que tenga un niño que nos preste?

**Fulgencio:** O que nos lo alquile.

**Brígida:** Un niño... un niño...

**Elena:** Sí, un niño catire

**Brígida:** ¡Ah!, Norberto la isleña tiene uno catirito.

**Elena:** Corre, mujer corre, dile que nos lo preste por un momento, por medio día, y le daremos una buena gratificación.

**Fulgencio:** Particularmente a ti, si lo consigues, te regalo dos fuertes.

**Brígida:** ¡Carache! Por dos juertes le traigo al Asilo de guerfanos. (hace una reverencia)

**Elena:** Corre ligero. Por hoy puedes suprimir las reverencias.

**Brígida:** (hace mutis y grita de adentro) Aquí están Don Daniel con otros dos señores.

**Jerónimo:** ¡Todavía más! ¡Vamos a ver hasta donde llegan!

#### ESCENA XIV

*Dichos (Menos Brígida) y Daniel, Pedro y Saturnino*

**Pedro:** Salud.

**Daniel:** Buen día.

**Saturnino:** Bueno.

**Todos:** Buenos días.

**Elena:** Pasen adelante.

**Pedro:** Pasamos adelante.

**Saturnino:** Aprobado.

**Pedro:** Por la calle encontramos a Saturnino, que también es pariente.

**Daniel:** Y como nos dijeron que se trataba de un asunto de familia, resolvimos traerlo.

**Saturnino:** Aprobado.

**Fulgencio:** Tomen asiento.

**Elena:** Sentémonos.

**Saturnino:** Aprobado.

(se sientan en la siguiente disposición: a la izquierda Fulgencio, ante la mesa como prescindiendo la sesión; a su lado Elena, de frente al público. ala izquierda, al fondo pero de modo visible, y entre sillas en fila, pedro, Daniel y saturnino. a la derecha, de frente y dejando espacio entre ellos y el lateral, belén y Arturo, jerónimo queda en pie hacia la derecha ya ratos se pasa impaciente; su figura desde predominar en la escena).

**Fulgencio:** ¿Tú no te sientas?

**Jerónimo:** Yo no me hago cómplice de disparates.

**Fulgencio:** ¡Llámalo como quieras! Elena, tú, como la más allegada, explícales el objeto de la reunión.

**Elena:** Explicáselo tú.

**Fulgencio:** Pues bien: todos los aquí presentamos del Hoyo, Torresveitía, del Alamo, Sampayo o Costillares, y lo que le duele a los Torres, mortifica a los del Hoyo o lo sienten los Costillares.

**Saturnino:** Aprobado.

**Belén:** (A Arturo) ¿quién es ese señor que todo lo aprueba?

**Arturo:** Un congresante. Es primo mío, por si van hablar mal del él.

**Belén:** ¡Dios me valga!

**Fulgencio:** Hay ahora algo que nos hiere a todos y hiere a cada uno de nuestros apellidos.

**Jerónimo:** Fulgencio, ¿qué tiene que hacer esta gente con las cosas de mi casa?

**Elena:** Cállate tú.

**Jerónimo:** Por dárseles de guardadores de honras lo que hacen es echar en tiras nuestro nombre a la murmuración callejera.

**Fulgencio:** Reserva tus discursos para luego; tengo yo la palabra.

**Pedro:** Tiene la palabra Fulgencio.

**Daniel:** Es necesario que nos explique.

**Saturnino:** Aprobado.

**Fulgencio:** Estamos reunidos en consejo de familia y yo opino que primer que nada debe llamarse a la reo.

**Saturnino:** Aprobado. (A Daniel) ¿Quién es la reo?

**Daniel:** Yo no sé... usted que aprueba.

**Saturnino:** Yo tampoco sé.

**Fulgencio:** Elena, llama a la niña.

**Jerónimo:** ¿A quién?

**Elena:** (Levantándose) A Julieta.

**Jerónimo:** ¡No! ¡Ya he dicho que no!

**Elena:** Es necesario, Jerónimo.

**Jerónimo:** ya he dicho que no consentiré que se ultraje a mi hija con una inquisición indigna.

**Fulgencio:** Todos aquí somos de su sangre.

**Elena:** Yo soy su madre...

**Jerónimo:** Y yo soy su padre... ¡sí tú no has dispuesto otra cosa!

**Elena:** ¡Jerónimo, me ofendes!

**Jerónimo:** Más me ofende a mí arrojando una sombra sobre el honor de mi hija.

**Fulgencio:** También es algo mío

**Elena:** Tiene autoridad.

**Jerónimo:** ¡No! ...Cuando ni tú ni yo como padres tenemos derecho a mezclarnos aun en este asunto, mucho menos deben venir manos extrañas a revolver el lodo en nuestro hogar.

**Arturo:** (A BELÉN) Diga usted algo.

**Belén:** ¿Ahora? Ahora me pegan.

#### ESCENA XV

*Los mismos y Brígida*

**Brígida:** (A la puerta del foro) Señora.

**Elena:** ¿Qué hay?

**Brígida:** Ahí está hace rato lo que usted me encargó

**Elena:** Tráncalo en la galería hasta que yo te avise.

**Jerónimo:** No, señor, llévese eso de aquí.

**Elena:** Obedezca lo que yo le mando.

**Brígida:** Está bien, señora...Aquí pasa algo gurdiño. (Mutis)

#### ESCENA XVI

*Todos menos Brígida*

**Jerónimo:** Se me rebosa la paciencia, ¡caray! Elena, hija mía, entra razón. Siéntese madre, por el corazón por encima del orgullo: cuando venga el marido, con ella se entenderá frente a frente y ella le dirá lo que deba decirle.

**Elena:** ¿Por qué calla ahora?

**Jerónimo:** Porque es a su esposo únicamente a quién tiene la obligación de rendirle cuentas.

**Fulgencio:** ¿Y sin Von Genius no reconoce como suyo ese hijo?

**Jerónimo:** Ahí están los tribunales, el divorcio...

**Fulgencio:** ¿Y el escándalo?

**Jerónimo:** Peor que el escándalo es el crimen que ustedes pretenden.

**Fulgencio:** ¿Y si la rechaza?

**Elena:** ¿Y si la desprecia?

**Jerónimo:** Entonces... Entonces, sí: aquí quedaremos tú y yo, Elena para recibirla y consolarla o llorar junto con ella. Entonces no necesitamos de ninguno de ustedes.

**Fulgencio:** ¡Jerónimo!

#### ESCENA XVII

*Dichos y Julieta*

**Julieta:** (Saliendo con ímpetu) ¡Gracias, papaíto, gracias! Yo sabía que tú eres el único capaz de salvarme. (se acoge en sus brazos) Sostenme.

**Belén:** esto se está volviendo un drama.

**Elena:** (acercándose al grupo de Julieta y Jerónimo) ¡Hija mía!.....

**Julieta:** Mamá eres mala conmigo.

**Jerónimo:** Déjala, Elena.

**Arturo:** Julieta, mi querida Julieta, mi querida prima, en los momentos en que el furioso vendaval.....

**Julieta:** (Rechazándole con el pie) Quítate.

**Arturo:** (Regresa cogiendo a su puesto) ¡Carrizo! Me dio en la espinilla y me partió en dos el vendaval de la desgracia.... ¡una frase tan bonita!

**Fulgencio:** Sobrina, tú me comprenderás.

**Julieta:** (Irguiéndose) Sí...lo comprendo todo; lo que no adivino es quién los ha llamado a ustedes, ni quién les autoriza para venir a juzgarme.

**Saturnino:** Aprobado.

**Julieta:** (A Fulgencio) ¿A usted quién lo llamó?

**Fulgencio:** A mí tu madre me pidió consejos.

**Elena:** Yo no, tú viniste por tu propia cuenta, a decirme que si la honra, que si el nombre, que si la familia....

**Jerónimo:** ¡Tú eres el principal autor del alboroto!.... ¡No sé cómo no te pego un silletazo!

**Fulgencio:** ¡Jerónimo, esas armas de villano! (A Julieta) Tú comprenderás que a mí me duele....

**Julieta:** ¿Puede usted haber sentido dolores más grandes que los míos?

**Fulgencio:** ¿Yo?..... ¡Dios me ampare!

**Belén:** Y me favorezca.

**Julieta:** Sin embargo, ¿pretende usted que después de haber llevado un hijo en mis entrañas y haberlo nutrido con mi ser, después de darle a la vida cumpliendo con la sentencia divina, cuando llevo mis senos a sus labios y por primera vez conozco ese algo sagrado que llaman amor maternal, vaya a desprenderme de él por complacerlos a ustedes, por satisfacer necias vanidades sociales? ¡No, no y no!

**Belén:** Se despepitó la muchacha.

**Arturo:** ¡Le sale cría!

**Julieta:** Sépanlo bien: me lo quitan ustedes y lo tiran debajo de un puente y debajo de un puente voy a llevarle la vida, lo echan por un barranco y me lanzo barranco abajo a salvarlo..... Qué importa a mí que sea negro, blanco, verde o colorado: es mi carne, es mi hijo y ante la inmensidad de esta palabra: ¡Mi hijo!, ya no hay nada grande para mí en la tierra.

**Arturo:** ¡Caray! Se me están aguando los ojos.

**Belén:** Debe ser de la patada en la espinilla

**Julieta:** El que quiera quitármelo que pruebe: lo muerdo, lo araña, lo descuartizo.

**Daniel:** No la conozco: es una fiera.

**Pedro:** Una tigre.

**Saturnino:** Aprobado.

**Elena:** Cálmate, hija mía.

**Julieta:** ¡Mamá! ¡Mamaíta!

**Elena:** Tranquilízate: esas son hipocresías de Fulgencio.

**Fulgencio:** ¡Mías solas no!

**Elena:** Sí, tuyas.

**Jerónimo:** ¿Cómo allá, en la hacienda, cuando la cosecha, no te fijabas de qué color eran las escogedoras de café?

**Fulgencio:** ¿Yo?

**Jerónimo:** Sí, tú; allá en la hacienda tienes una familia que parece un mono.

**Arturo:** ¡Ja, ja! A mí me han dicho que tiene un hijo de cuadritos blancos y negros.

**Belén:** Así se divierte jugando damas sin necesidad de tablero.

**Fulgencio:** ¡Un momento! No consiento que se burlen de mis muchachos.

**Arturo:** ¿Qué importa? Si son naturales.

**Fulgencio:** Aunque fueran artificiales

**Jerónimo:** ¿Lo ves?

**Julieta:** ¿Lo ve usted, tío? Y sin embargo, pretenden que yo.... ¡Ja, ja! Canallas, convencionalistas, hipócritas.

**Pedro:** Me parece que nos insulta.

**Daniel:** Y a mí también me parece.

**Saturnino:** Yo salvo mi voto.

**Julieta:** Por otra parte, usted Doña Corre-ve y dile.....

**Belén:** ¿Hablas conmigo?

**Julieta:** Sí, con usted, que no tiene, más oficio que andar rastreando la vida ajena.

**Belén:** Pero, chica, si yo no me he metido en nada.....

**Jerónimo:** Calma, hija mía, calma.

**Elena:** Serénate, Julieta, por Dios.

**Jerónimo:** Vamos a tu cuarto. Tú no resistes conmoción semejante.....

**Elena:** (Acercándosele) Apóyate en mi brazo.

**Julieta:** ¡Con el de papá me basta! (Jerónimo lleva a Julieta hasta la puerta de cuarto, segunda derecha).

**Elena:** (A Fulgencio) Tú eres responsable de que mi hija llegue a cogerme odio.

**Fulgencio:** Sí, oh! Ahora échenme a mí todas las culpas.

**Elena:** Jerónimo, tengo miedo.

**Jerónimo:** Hasta yo estoy asustado....

**Pedro:** Ya nosotros no representamos nada aquí. ¿Nos vamos?

**Daniel:** Vámonos.

**Saturnino:** Aprobado. (Se levantan a una y se disponen a marcharse cuando se oye la voz de Von Genius).

**Von Genius:** (Adentro) ¡Brígida! Haga pasar las maletas a mi habitación ¿Dónde está la gente de aquí? ¿Cómo que no hay nadie en esta casa?

**Elena:** ¡Von Genius!

**Belén:** ¡Ahí está el hombre!

**Fulgencio:** ¡se presentó el conflicto que yo temía!

**Arturo:** Yo como que me marchó.

**Belén:** Yo no me voy, yo gozo la película hasta el rabo.

### ESCENA XVIII

*Dichos y Von Genius*

**Von Genius:** (Entra con entusiasmo y abrazando a los presentes a medida que los nombra) ¡Julieta! ¿Mi hijo?.....Mamá Elena....Papá Jerónimo.....Qué felicidad!!!!!!!!!!

**Belén:** (A Arturo) No sabe lo que le espera.

**Von Genius:** Belén....Arturito....tío Fulgencio!

**Fulgencio:** Chico, a mí no me llames tío.

**Von Genius:** Bueno lo llamaré compadre, porque usted va a ser el padrino.

**Fulgencio:** ¡Eso no más me faltaba!

**Arturo:** (A Belén) Lo toqué por detrás y trae revólver

**Belén:** ¡Qué miedo!

**Von Genius:** ¡Pedro!....¡Daniel!....¡Ilustre primo!. Cuánto placer verlos a todos celebrando este momento.

**Pedro:** Felicidades.

**Daniel:** Parabienes.

**Saturnino:** Ídem, ídem.

**Elena:** Jerónimo, ¿qué hacemos?

**Jerónimo:** No me lo preguntes a mí.

**Belén:** Trae revólver, mejor es que no vea el niño todavía.

**Elena:** Pero...

**Belén:** Enséñale el otro.

**Von Genius:** Bueno ¿Dónde está mi hijo? Quiero verlo. ¿Dónde está Julieta?

**Jerónimo:** Julieta está recogida.

**Von Genius:** ¡Ah! ¡En su cuarto! (inicia el mutis hacia la segunda derecha)

**Elena:** (deteniéndolo) No pases todavía.

**Jerónimo:** No, no pases.

**Von Genius:** ¿Por qué?....Necesito ver a mi hijo, quiero conocerlo, besarlo....

**Elena:** Haré que traigan al niño.... (va a la puerta del foro) ¡Brígida, tráigale el catirito al seños Herman!

**Von Genius:** ¿Ah, es catirito? ¡Debe parecer un lucero. En mis baúles le traigo maracas, ropa, juguetes, zapatos.

**Belén:** ¿Zapatos?

**Von Genius:** Para cuando crezca y empiece a caminar.

**Arturo:** Y no le trae también una cadena?

**Jerónimo:** Me falta valor en el momento decisivo.

### ESCENA XIX

*Los mismos, Brígida, un muchacho y luego Julieta*

**Brígida:** (trayendo de la mano un muchacho como de doce años y que se resiste a entrar) Aquí está er niño.

**Muchacho:** Yo dentro, pero que me despachen ligero, que tengo que dime a vendé mis melcochas.

**Todos:** ¡Ooooooh!

**Von Genius:** ¡Oh! ¿Este es mi hijo? ¡Esto es un fenómeno! ¡Veinte días de nacido y ya habla! Este no puede ser mi hijo.

**Muchacho:** No, señor. Yo soy hijo de Norberto la dulcera.

**Todos:** ¡Oh!.....

**Brígida:** ¡Acércate, muchacho!

**Muchacho:** ¡Uh, uh, Ese señor me va a pegá.

**Von Genius:** Explíquenme qué significa tanto misterio, semejante comedia... ¡Me voy a volver loco!

**Muchacho:** Yo quiero dime. ¡Me van a encerrá otra vez allá ajuera!

**Jerónimo:** toma, niño, un bolívar; vete y dile a tu madre que muchas gracias.

**Muchacho:** ¡Ay, turura! Ya me voy a desquitá comiendo rule. (Saliendo en carrera)

**Elena:** (A Brígida) ¡Estúpida! ¿Cómo se te ocurre traer un niño tan grande?

**Brígida:** ¡Guá, yo que sé! A mí me encargaron un niño catire, pero no me dijeron de qué tamaño. Yo creí que era pa un mandao.

**Elena:** Quítese de mi presencia (mutis de Brígida al foro)

**Von Genius:** ¡Basta! Basta de farsa, díganme pronto qué sucede.

**Jerónimo:** Yo te explicaré luego.

**Von Genius:** No, Inmediatamente.

**Elena:** Sucede, querido yerno, que el niño....el niño...

**Von Genius:** ¿Murió?

**Fulgencio:** ¡Ojalá!

**Elena:** No, algo peor; no es catire.....es.....

**Belén:** Trigueñito arrosqueteado.

**Von Genius:** ¡Qué importa! Yo lo quiero como sea..... (yéndose al fondo) ¡Julieta!..... ¡Mi hijo!.....

**Julieta:** (saliendo con un niño negrísimo en barro) Aquí está

**Von Genius:** ¡Mi vida!

**Julieta:** ¡Amor mío!

**Belén:** Nos mata a tdos. Ya va a sacar el revólver.

**Von Genius:** (viniendo al centro con el niño aupandolo) ¡Qué lindo! ¡Qué gordo!

**Todos:** ¿Eh?

**Von Genius:** ¡Es idéntico a mi abuelo!

**Todos:** ¡Ooooooh!

**Fulgencio:** ¿Cómo a su abuelo?

**Von Genius:** ¡Idéntico a mi abuelo Pancho!

**Elena:** Pero ¿su abuelo no era alemán?

**Von Genius:** Por la línea paterna, sí; pero mi padre, cuando estuvo de explorador en el Perú, se casó con su cocinera. Usted sabe que a los alemanes les gusta mucho las negras.

**Arturo:** (por Fulgencio) Y a los que no sin alemanes también.

**Fulgencio:** Jovencito, no acepto indirectas.

**Elena:** ¡Ay, Jerónimo! Nuestro yerno, hijo de una cocinera. ¡Nos ha engañado!

**Jerónimo:** Él no: la necia vanidad de un título fue la causa del engaño.

**Von Genius:** Yo no he engañado a nadie: me preguntaron si era baron, y creo que lo he probado.... ¿verdad Julieta?

**Julieta:** ¡Esposo mío!

**Von Genius:** nadie me preguntó por mi madre; si me pregunta, no la niego.

**Belén:** ¡Qué cosa! Y usted salió completamente rubio.

**Von Genius:** Pero mi hijo ha dado le salto atrás.

**Fulgencio:** ¡Y qué salto!

**Arturo:** ¡Un salto mortal!

**Belén:** ¡Y con trampolín!

