

Universidad Nacional Experimental de las Artes

**UNEARTE**  
UNIVERSIDAD NACIONAL  
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES

**THEATRON**

Año 18, Nro. 26, noviembre 2015

**César Rengifo**



**Revista**  
THEATRON  
**Tipo de publicación**  
Revista de divulgación N° 26  
**Frecuencia**  
Semestral  
**Ciudad**  
Caracas

**Coordinación editorial y documentación**  
Carlota Martínez

**Dirección General Editorial**  
Jonathan Montilla

**Diseño Gráfico**  
María Gabriela Lostte

**Textos**  
José Luis Gámez, Orlando Rodríguez  
Índira Zambrano, Bayardo Ramírez M.  
Leonardo Azparren Jiménez, Carmen Mannarino  
William Parra (†), César Rengifo,  
Susana Castillo, José Gabriel Núñez,  
Humberto Orsini, Diana Rengifo,  
Flérida Rengifo, Orlando Rodríguez,  
Carlota Martínez.

**Correctora de Textos**  
Alessandra Hernández

**Transcriptor de Textos**  
Paola Sandoval

**Fotografías**  
Archivo UNEARTE  
Archivo personal de Humberto Orsini

**Impreso en Venezuela por**  
Imprenta de la Cultura

**Tiraje**  
1000  
**Papel**  
Bond

**Tipo de impresión**  
Cuatricromía

**Tamaño**  
21 X 21 x 1,5 cm.

**Depósito Legal**  
pp199302CS1606

**ISSN**  
1315-3250

**Texto - ilustraciones**

© Universidad nacional experimental de las artes - UNEARTE  
Todos los derechos reservados  
VICERRECTORADO ACADÉMICO

#### **CONSEJO SUPERIOR**

**Freddy Nañez**  
Ministro del Poder Popular para la Cultura  
**Jorge Arreaza M.**  
Ministro del Poder Popular para la Educación Universitaria, Ciencia y Tecnología

#### **CONSEJO DIRECTIVO**

**Nestor Viloria**  
Rector  
**Inés Pérez-Wilke**  
Vicerrectora de Académico  
**Mariela Rodríguez**  
Vicerrectora de Desarrollo Territorial  
**Ximena Benítez**  
Vicerrectora del Poder Popular  
**Williams Ramirez**  
Secretario General  
**Jonathan Montilla**  
Representante Ministro del Poder Popular  
para la Educación Universitaria, Ciencia y Tecnología  
**Alfredo Caldera**  
Representante del Ministro del Poder Popular para la Cultura

#### **UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL DE LAS ARTES**

RIF: G-20008463-4  
Todos los derechos reservados ®

# Índice

Agradecimientos.....7

Editorial..... 11

## Lecturas

- César Rengifo: Religiosidad y libertad  
    José Luis Gámez. UPEL.....15
- Petróleo y teatro en César Rengifo  
    Orlando Rodríguez. UNEARTE.....47
- La muerte como instrumento de denuncia en el teatro de César Rengifo  
    Indira Zambrano. UPEL.....61

## Relecturas

- Yo nací casi de Milagro  
    Bayardo Ramírez M. Jurista y escritor.....83
- Moderno y modernidad en el teatro venezolano  
    Leonardo Azparren Jiménez. UCV.....99
- Otro Rengifo  
    Carmen Mannarino. Escritora y editora.....107
- César Rengifo: ideología y modernidad en el arte venezolano  
    William Parra (†) UNEARTE.....113

## Textos

- Arte, teatro y política  
    César Rengifo.....121

- La dramaturgia y la crítica como testimonio histórico	
César Rengifo.....	139
- Lo nacional en el arte	
César Rengifo.....	145
- De puño y letra de César Rengifo.....	153

## Testimonios

- Una vida no basta. Remembranza de César Rengifo	
Susana Castillo. Investigadora.....	165
- César en cuatro tiempos y un epílogo	
José Gabriel Núñez. UNEARTE.....	175
- Con César Rengifo por los caminos de Venezuela	
Humberto Orsini. UNEARTE.....	181
- César Rengifo en Burbusay	
Diana Rengifo.....	183
- La Casa de El Prado de María	
Flérida Rengifo.....	185
- Mi primer acercamiento a César Rengifo	
Orlando Rodríguez. UNEARTE.....	189

## Entrevistas

- Resonancias de Rengifo en la gestión cultural, entrevista a Pedro Lander	
Carlota Martínez. UNEARTE.....	193
- Movimiento teatral César Rengifo, entrevista a Pedro Lander .....	194
- La Compañía Nacional de Teatro, entrevista a Alfredo Caldera .....	199

## Enfoques

- La Historia es la conciencia vigilante de la contemporaneidad, entrevista a Alexander Torres (UPEL)	
Carlota Martínez. UNEARTE.....	209
- El Centro Nacional de la Historia: Un espacio para pensarnos entrevista a Jonathan Montilla (UNEARTE).....	223

<b>Galería Fotográfica.....</b>	<b>233</b>
---------------------------------	------------

Agradecimientos



A las autoridades de la UNEARTE que con su empeño y apoyo continuo hacen posible este esfuerzo editorial.

A Flérida Rengifo por su amable disposición al facilitar material fotográfico para nuestra galería.

A José Gabriel Núñez por su apoyo incondicional.

A Humberto Orsini siempre consecuente colaborador.

A Monte Ávila Editores Latinoamericana por su generoso interés en nuestro trabajo.

A José Gregorio Cabello por aportarnos valiosos documentos originales pertenecientes a los archivos de Biblioteca Nacional.

A todos los colaboradores de este número quienes amablemente pusieron a nuestra disposición el resultado de su trabajo investigativo sobre César Rengifo.

A todo el equipo editorial pues sin su aporte hubiera sido imposible la realización de esta publicación.





Editorial



César Rengifo es más que un recuerdo. A cien años de su nacimiento la ausencia que nos dejó su desaparición física se transforma una y otra vez en distintos lugares de nuestra geografía en una presencia fulgurante que trasciende en el tiempo a través de su pensamiento y del invaluable legado que representa su obra.

En la historia de nuestra cultura contemporánea son pocos los artistas que han logrado ocupar de manera tan amplia los espacios del quehacer creador como César Rengifo: dramaturgo, director, pedagogo, poeta, pintor, periodista, y ensayista. Con persistente voluntad y capacidad de trabajo volcó su mirada y su esfuerzo en el ánimo de desentrañar, desde la perspectiva del excluido social, los procesos históricos de América Latina, y de Venezuela lo cual plasmó con vuelo poético en imágenes, trascendentes tanto en los escenarios como en la pintura. Su pasión era la libertad. Su cuerpo diminuto como de pájaro albergó un alma de gigante que aún sirve de inspiración a todo aquel que se proponga la transformación de la realidad.

La Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE) desea en esta ocasión, una vez más, rendir un homenaje al maestro. Para ello ha logrado aglutinar a través de variadas secciones un heterogéneo conjunto de trabajos que desde distintos puntos de vista y con diferentes estilos buscan ampliar y profundizar los conocimientos sobre su vida y obra. En la sección Lecturas se presentan cuatro trabajos investigativos acerca de la obra de Rengifo sobre aspectos no estudiados hasta el momento. En Relecturas hemos incluido la reedición de algunos textos que estimamos de especial interés, ya contemplados en una edición del año 2008, también dedicada a Rengifo por el Instituto Universitario de Teatro (IUDET). En la sección Textos se incluyen tres ensayos producto de la reflexión profunda de Rengifo acerca del arte y su función en la sociedad; así como una selección de imágenes, algunas de ellas inéditas, que dan muestra del talento de este excepcional creador y pensador. De igual manera convocamos una selección de las voces de

quienes lo conocieron personalmente para que hurgaran en la memoria y pudieran brindarnos a través de sus recuerdos las imágenes vívidas con las que aspiramos delinear un perfil personal e íntimo de César en la sección Testimonios. No podían faltar nuestras acostumbradas Entrevistas, las que en esta oportunidad dan cabida a la divulgación de experiencias donde en la actualidad el pensamiento y la obra de Rengifo encuentran su carácter transformador y multiplicador a través de la gestión que llevan a cabo instituciones culturales del Estado.

Por su parte, consecuentes con la intención de renovar siempre el formato de la revista hemos incorporado la Sección Enfoques donde el lector de THEATRON podrá hallar interesantes reflexiones teóricas acerca de la relación historia y ficción tan presente en la obra rengifiana. Por último, en nuestra Galería fotográfica encontrarán una selección de imágenes que sin lugar a dudas alcanzan a llenar los vacíos que deja la palabra.

Lecturas



# César Rengifo: religiosidad y libertad

José Luis Gámez  
Artista, docente e investigador (UPEL)  
jolugamez15@hotmail.com

La reflexión indaga sobre la ritualidad religiosa y sus efectos en la dramaturgia de César Rengifo, transitando como el lenguaje de una simbología sensible que afecta el pensamiento, evoluciona y enriquece el imaginario del creador. Se precisan los análisis de las obras dramáticas ambientadas en diferentes contextos socioculturales: a) La resistencia indígena: *Oscéneba* (1957), *Curayú* o *El vencedor* (1948) y *Apacuana* y *Cuaricurrián* (1975). b) La liberación de los esclavizados afro descendientes: *Los hombres de los cantos amargos* (1956) y c) La injusticia del campesino ante la explotación petrolera: *Las mariposas de la oscuridad* (1951-1956). Para Rengifo la ritualidad religiosa es la soberanía espiritual de los

pueblos y la creación es el más alto campo del espíritu. Evidencia situaciones y da carácter a los personajes en procesos históricos diversos, donde la trascendencia espiritual es un factor determinante, que motiva la esperanza del hombre atormentado por la fatalidad de sus problemas inmediatos, muy a pesar de que la inutilidad de la espera sea, en la mayoría de los casos, el principio de otras realidades concebidas desde la incertidumbre de la desolación. En Rengifo, la fe es la conciencia crítica de una relación dominante-dominado, el sacrificio es la migración y la muerte, la esperanza es lo alcanzable por la lucha y la redención es la independencia y la libertad. Evocando una realidad producto de una sugestión, una estrategia para la manipulación de las masas o situaciones de vidas verídicas de la idiosincrasia venezolana y latinoamericana.

---

César Rengifo en Italia, años 60



# Mito, rito y creación

Rengifo se ha destacado escribiendo dramas que expresan la ritualidad religiosa, siendo este tema un elemento de la obra artística utilizado como evento de dimensión sociocultural, que expresa una conducta típica que da sentido a la vida. Motivado por su presencia desde tiempos remotos, el mito, en tanto ritualidad contenedora de la experiencia de lo simbólico o como lenguaje de la espiritualidad de un pueblo, se transforma en existencia de lo trascendente para formar parte de la idiosincrasia de un colectivo. A pesar del acercamiento con lo sagrado y de la visión esperanzadora que en algún momento sustenta Rengifo a través de sus diálogos. Pollak-Eltz (1932) refiere que las personas se aproximan al mito y al rito para resolver problemas relacionados específicamente con la inseguridad y para tratar la ansiedad por insatisfacción ante cosas de soluciones complejas.

De allí que conocer aspectos de la cultura popular y tradicional es apoderarse de un espacio para la indagación y reflexión sobre un hecho cultural residencial, favoreciendo, de alguna manera la interpretación de hechos relevantes, más que una reconstrucción de la identidad de los pueblos aunque podría conducir a ello. Con la exploración de la ritualidad religiosa como "hecho cultural residencial tradicional" en una comunidad, su periferia y núcleo central de sentido, según González (1997)

... queremos colocar de relieve la importancia cultural del sector donde viven los seres humanos, no para revivir visiones que reivindican un supuesto determinismo geográfico sobre las acciones sociales, sino para llamar la atención acerca de las formas y maneras como se realiza el sentir en el seno de los espacios habitables donde acontece la vida cotidiana en sociedad (p.142)

El sentir se transforma en experiencias que pueden ser evocadoras de una realidad falsa o de situaciones verídicas y tangibles, demostrando que la ritualidad religiosa es un factor determinante, una conducta propia de la compleja dimensión de la personalidad individual y del ser en comunidad. Esta premisa se puede encontrar frecuentemente en parte de la obra teatral de César Rengifo. Se comprende que la ritualidad religiosa se define y funciona como manifestación espiritual. Un acto con sus elementos propios constitutivos: espacio, tiempo, objetos, conjuros, normas, entidades sobrenaturales, etc.

Para estos efectos es la expresión viva del mito vinculado a la espiritualidad. Más que una actuación improvisada es la representación condicionada en tiempo y espacio concretos, de lo que desde el principio de la humanidad ha integrado la existencia. Así lo plantea Eliade (1983) "...No se puede cumplir un ritual sino se conoce el origen, es decir, el mito que cuenta como ha sido la primera vez" (p.23)

Es la relación estrecha con elementos de la sabiduría del pasado al servicio de las necesidades comunitarias del presente; la especificación de un acto trascendental que ha determinado el comportamiento desde los orígenes de la humanidad. Relata Eliade:

...En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo sobrenatural) en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado lo que fundamenta realmente el mundo y la que le hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales (ibid.12 y 13)

En esta cita el historiador Eliade plantea, claramente, que el fundamento del mito es la irrupción de lo sagrado con un profundo dramatismo que evidencia un acto de fe, comunión y sentido de la verdad. La fe es la religiosidad y la

creencia en ella sin más intervención que la comunión; es decir, no sólo la identificación sino también la acción a favor y servicio de sucesos que permitan recordar y actualizar aspectos de grandeza para el comportamiento de la humanidad.

Esta interpretación mítica permite abordar un enfoque diferente al de los análisis con que comúnmente se ha estudiado la obra rengifiana, sin dejar de reconocer el trasfondo del discurso dialéctico entre ideología y política, que subyace constantemente en los textos, evidenciando su interés por la injusticia causada por el colonizador y el explotador, en su relación con el imperio dominante. Esta vez, dada la recurrencia en la producción artística, se consideró a la ritualidad religiosa como tema influyente del imaginario creativo del autor. Es innegable que este hecho cultural ha inquietado conceptualmente a artistas de diversas disciplinas. En la dramaturgia nacional ha sido un tema apasionante en varios autores.

Enfatizando cada uno esta perspectiva desde su estilo personal en sus obras: Andrés Eloy Blanco (1897-1955) *El Cristo de las violetas*, Aquiles Nazoa (1920-1976) *La torta que puso Adán*, Ida Gramcko (1924-1994) *María Lionza*, Gilberto Pinto (1929) *La noche de San Juan*, Román Chalbaud (1931) *Los ángeles terribles*, Isaac Chocrón (1933) *La revolución*, José Ignacio Cabrujas (1937-1995) *Profundo*, José Gabriel Núñez (1937) *La visita del extraño señor*, Rodolfo Santana (1944) *Gracias señor por los favores recibidos*, Carlota Martínez (1949) *Que Dios la tenga en la gloria*, Edilio Peña (1951) *Los pájaros se van con la muerte*, Carlos Sánchez Delgado (1958) *El insólito y verídico caso de la peluca del fraile* y César Rengifo (1915-1980) con más de siete obras en su haber. A partir de las disertaciones anteriores se precisa una pregunta para clarificar la transferencia de ese cuerpo cognitivo al rumbo específico que sigue este estudio.

¿La ritualidad religiosa puede influir el imaginario creativo con una intención ideológica para expresar parte de la idiosincrasia de un pueblo?

# Dimensión existencial religiosa de César Rengifo

El sentido de la vida ya visto como una vinculación estrecha entre la materia y el espíritu, que finalmente evolucionan en ritualidad religiosa desde el mito, va a condicionar los razonamientos del imaginario creativo. Así el artista, fuertemente afectado, buscará una manera o vía para plasmar en su obra todo lo que quiera decir a este respecto. Rengifo aprovecha la autenticidad del acto mítico, lo redimensiona, reinterpreta y lo traslada a su obra con una intención clara, hacer convivir el mito con la desgracia humana, como si a partir de allí se generara una respuesta conveniente para solucionar los sucesos que le influyen negativamente. De acuerdo con las entrevistas realizadas a Humberto Orsini, Nicolás Curiel, Orlando Rodríguez y Ángela Carrillo de Rengifo, se infiere que la existencia religiosa de Rengifo se dimensiona en cuatro aspectos fundamentales: lo ético, lo psicológico, lo sociológico y lo estético.

La dimensión ética consagra los principios y valores determinados por la formación y la relación contextual en tanto ritualidad religiosa se ha expresado. Rengifo recibió una sólida formación de convicción católica, siendo bautizado, habiendo comulgado y confirmado en la religión, incluso, asistió la práctica de la misa asumiendo el rol de monaguillo. A pesar de que sus principios y formación le hicieron valorar el respeto que sintió por todas las religiones y sus manifestaciones, y de haber demostrado una profunda espiritualidad que supone la creación y su creador, terminó siendo ateo. Su concepción de religiosidad era auténtica, no superpuesta, de allí una especial consideración y atención por las manifestaciones rituales en los aborígenes venezolanos y del contexto natural del negro africano y su sincretismo religioso. También asumió que la ritualidad religiosa se convirtió en factor determinante de acciones perversas para quienes la usan para fines aberrantes afectados por la conveniencia.

La dimensión psicológica no escapa de su estrecha relación con la dimensión ética. Fueron principios y valores instalados desde el sufrimiento por condición social y de salud. Teniendo como compañera de vida la tuberculosis y un carácter impaciente e irritante, se destacó como excelente esposo, formidable padre y amigo incondicional muy afectuoso.

La dimensión sociológica que a su vez deriva de la dimensión ética y psicológica y desde estados de salud delicados producto de la enfermedad, hacen que en Rengifo la consideración de la religión, vaya adquiriendo otros matices diferentes a los inculcados con la religión católica. También influyó fuertemente la convicción ideológica de su padre adoptivo quien fuera comunista y ateo. Orlando Rodríguez (2008), lo expresa de la manera siguiente:

...También el hecho de que fuera un hombre que fue huérfano muy niño, que pierde dos hermanas por tuberculosis por ser malas alimentadas. Él tuvo que luchar contra la adversidad, incluso con su salud siendo enfermo de tuberculosis. Son factores que lo colocaron en contra de alguna creencia en la cual la fe lo podría sostener o ayudar, al contrario, él enfrentó esta adversidad sin refugiarse en algún aspecto religioso (p.97)

De allí que para Rengifo, la religión se valora más como hecho cultural y social que como hecho religioso en sí. Ya adulto y por condición marxista, considera que la religión es el peor mal para los pueblos. Humberto Orsini (2008) lo referencia de este modo:

La religiosidad no es tan pronunciada como en el caso de Román Chalbaud, quien acentuó la práctica y la creencia religiosa en varias de sus obras. César es marxista y por eso es menor en él. Pero en su obra aparece la religiosidad como elemento de la cultura del pueblo más que como religión en sí. Es decir, la religiosidad tratada más como hecho cultural que religioso (p. 83)

La dimensión estética es la concreción en términos de obras de arte. Su obra pictórica, los murales, la poesía, el ensayo y el teatro, dan fe de un claro imaginario creativo impactado por la forma como ha vivido el artista.

Para Orsini la ritualidad religiosa funciona como pretexto para dar el carácter y la situación a los personajes en algunas de los textos dramáticos de Rengifo:

La religión forma parte de una cultura, es más un problema cultural que un problema religioso. Es un área de las diversas manifestaciones culturales que tienen los personajes, por eso es que aparece la religión, no por la creencia ni la aceptación de la creencia que el autor pueda tener. Esto ayuda a redondear la imagen de esas personas, complementan una conducta, una manera de ser, una manera de pensar (p. 83)

Estos aspectos han regido por mucho tiempo el razonamiento del hombre y de la mujer y para estos efectos se sumó la creatividad. Aunque la facultad creativa es inherente a todos los que desean encontrar una respuesta para solucionar un problema, con base en una situación o idea específica y de difícil solución, se situará la definición y aplicación del término en función del planteamiento estético, especialmente en el imaginario creativo.

# El imaginario creativo de César Rengifo desde la ritualidad religiosa

El pensamiento creativo es voluntario y forzado, en el caso del artista, éste ensaya transformándolo en una experiencia sensible a través de la obra de arte. De acuerdo con los resultados obtenidos se hace una evaluación de procesos

que genera mucha angustia e inconformidad. Lo resultante es el insumo que alimenta nuevamente el pensamiento. Este proceso se repite una y otra vez hasta alcanzar la respuesta deseada o por lo menos la aproximación a ella.

Rengifo elaboró una simbología sensible desde la ritualidad religiosa, la cual se asienta en la conciencia colectiva y en una relación con la cosa designada, relación que remite al contexto total de los fenómenos sociales.

La estructura del texto dramático fue, de esta manera, la composición organizada de las ideas dentro de diversos contextos. La ritualidad religiosa entró de manera adecuada el discurso político proveniente de situaciones dramáticas que evidenciaron la injusticia de la explotación petrolera para el campesino, el trato inconveniente y humillante para la libertad del afrodescendiente y la resistencia del indígena para no dejarse dominar por el colonizador español.

## La ritualidad religiosa como pretexto en la trilogía indígena

Las obras *Oscéneba*, *Curayú o El vencedor* y *Apacuana y Cuaricurián*, forman parte de una trilogía que tiene como tema central mostrar la cultura indígena y la relación con la invasión de la cultura europea-española, durante los primeros cien años de ubicación, explotación y de conquista. Es una trilogía épica que muestra los infortunios de la guerra sufridos por la población aborigen denominada Caribe, que se asentaba en lo que hoy día se conoce con el nombre de Caracas.

El hilo conductor de la acción dramática, está orientado por un discurso político en la relación dominante-dominado, en el que el “más débil”, el aborigen en

este caso, sufre la humillación, la muerte y el sometimiento. Ello los lleva a plantearse estrategias, a organizar consejos y a pedir el favor de sus dioses, ante un destino que les era inevitable e inexorable. Se habla de debilidad, entre comillas, por la situación en desventaja del arsenal de guerra indígena frente a las armas de los españoles.

Los aborígenes como guerreros eran de temer ya que eran bravos, orgullosos, soberbios, dignos, bélicos y rebeldes, con una moral y una ética del deber ser y de la responsabilidad con la sociedad ante una situación de guerra. La pelea es hasta la muerte, hasta extinguirse y sobre todo para nunca ser sometido a ningún imperio extranjero.

La familia es el eje central de la sociedad indígena, la cual bajo el mando del principal que es el cacique, sigue los dictámenes para la vida comunitaria. Los ancianos, guerreros y chamanes también ocupan lugares de aceptación especial en la estructura jerárquica de la tribu.

El piache es el líder espiritual por excelencia, representa la vinculación y comunicación con los espíritus de los antepasados y con los dioses. Es también, el médico que hace las curaciones con plantas, hierbas, etc. Gracias al profundo conocimiento que tiene de la flora y sus distintas propiedades, puede aprovechar sus conocimientos bien para dar vida, para quitarla o bien para mejorar estados de salud.

La estética se considera más allá de lo práctico utilitario. Hay una ocupación especial por la belleza en la confección del vestuario, de prendas, el maquillaje, la artesanía y la música. Lejos del ordenamiento social de la religión y de la conveniencia política, en estas comunidades puede observarse la labor espiritual como producto de ese pensamiento mágico. Más allá de la sorpresa y el miedo ante lo desconocido, se comienza a enfrentar y a conocer ese mundo para poder doblegar sus fuerzas y conseguir un beneficio personal o para la comuna.







Su estrategia es darle personalidad, asociarlo consigo mismo para poder explicarlo, es allí cuando piensa que alguien produce todo aquello, incluso hasta le da el nombre de Dios o divinidades diversas.

El ritual es el acto de invocarlos, de hacerlos presentes, a través de un ser privilegiado llamado chamán o brujo, quien tendrá la responsabilidad de adecuarlo a su voluntad para tratar de resolver, en esos niveles, problemáticas referentes e inherentes a su vida individual y colectiva o bien para agradecer, homenajear y valorar las bondades de la naturaleza.

En Oscéneba el tiempo de la acción es una noche de 1543, en nueva Cádiz, isla de Cubagua. Aunque parte de la ficción del imaginario creativo del dramaturgo, se puede considerar una obra inspirada en hechos históricos a pesar de no dar fe de ello con precisión. La obra describe la evolución de la rebelión de los indígenas caribes ante el maltrato del invasor español.

Son esclavizados cautivos, comprados y marcados con la carimba, que sufren los maltratos y la pena por el trabajo de la extracción de las otras y sacar perlas desde el fondo del mar. Encadenados por los cuellos ejercen la difícil tarea, muriendo a causa de la resequedad por la acción del salitre sobre la piel o ahogados y mutilados por feroces animales marinos.

---

César Rengifo trabajando en el taller

El designio de los líderes del antepasado y de los dioses es morir, extinguirse dignamente con el suicidio y evitando la reproducción de otros indios caribes. Los más jóvenes se revelan contra esa forma de morir y prefieren hacerlo luchando y defendiendo la dignidad de su gente en la guerra. Curiosamente, ocurre un maremoto que pareciera ser el acto del fin del mundo para todos los de la isla de Cubagua.

En *Oscéneba* varios puntos claves van a reflejar la religiosidad en su acción ritual: la muerte como salida a los conflictos, los seres del antepasado y los dioses intervienen para solucionar conflictos, convivencia de dos religiones (conculturación), el trabajo injusto al que fueron sometidos los indígenas, la mezcla de una cultura con otra a través de la religión (intraculturación) y la comunión con la naturaleza.

La ritualidad religiosa en la relación temporal y espacial funciona como un tirabuzón de realidades que mezcla el presente con el pasado, como una condición esencial para tomar las decisiones pertinentes ante las desgracias del acontecimiento actual. Los seres relevantes del antepasado tienen dignidad de sabios al igual que los dioses; interviniendo como espíritus se hacen presentes y visibles aportando soluciones. Mientras los cristianos a través de los rezos solicitaban descanso para los muertos y protección de los santos patronos, los caribes sentían temor por la presencia de los espíritus de sus antepasados, quienes les exigían someterse a la voluntad de ellos.

El trabajo obligado que aunque fuera cruel no podía mover ningún tipo de sentimiento contrario al beneficio que implícitamente traería para "la santa religión". Se infiere que la comodidad de la religión está por sobre la situación aberrante del trato para el indígena.

La visión de religiosidad para la época favorecía a la religión católica considerando la superioridad de los españoles sobre los caribes como seres inferiores. El sacrificio y sometimiento de infieles, facilitaría de alguna manera

no sólo la obtención de recursos valiosos sino también la conversión del indígena al catolicismo. Además la visión de la muerte en sacrificio de alguna manera era reivindicativa para el humano, sin importar a qué grupo social perteneciese el muerto.

Los caribes vivían en comunión con la naturaleza y tenían una relación especial con ella, eran capaces de entender los mensajes del sol, de los animales, del agua, de la tierra y del viento. Poseían un alto sentido de espiritualidad que les permitía establecer comunicaciones a partir de ciertos fenómenos naturales, un lenguaje trascendental que les sugería protección y se convertía en razón para que ese mismo efecto les proporcionara miedo.

En Oscéneba, el autor aunque es solidario y exagera el reclamo de la justicia por parte de los aborígenes, no hace apología del bien o del mal que podría significar la guerra; antes de que ésta ocurra, o paralela a ella, interviene un desastre natural para delimitar el final de la obra.

La ritualidad religiosa de los indígenas caribes es interpretada con doble apreciación. Una desde acciones concretas como seres dignos, orgullosos, soberbios, resistentes y valerosos y la otra como salvajes y caníbales, siendo esta última la apreciación de los españoles invasores del territorio.

El discurso se centra principalmente en reflejar la angustia de ambos bandos. En los indígenas la ansiedad, el espíritu combativo y el deseo de libertad y en los españoles, el miedo ante lo desproporcionado y feroz que pueda resultar el ataque de los caribes. Pero ambos grupos ante la imposibilidad y la impotencia por la incertidumbre, siempre tienen presente la comunión con sus distintas formas religiosas, para con la intervención de los seres divinos tratar de ponerle fin a tanta calamidad. Evidentemente se percibe allí una ambigüedad sobre todo al tratar la muerte. Mientras la muerte es el sacrificio y la salida para los tormentos que aquejan a la sociedad caribe, los españoles rezan para liberar y procurar el descanso de sus almas.

Curayú o El vencedor es un drama impregnado de poesía que se desarrolla en el Valle de las Catuchas, donde hoy se levanta la ciudad de Caracas. La acción transcurre en el año 1565. La lucha y la angustia por la guerra son el móvil o hilo conductor de la acción dramática. Con una atmósfera discordante entre lo espiritual religioso y la pasión humana, evoluciona el discurso político y la situación social de sufrimiento del pueblo indígena, causado por la desventaja y el desconocimiento de estrategias de guerra necesarios para vencer al enemigo, en este caso el invasor español. El pueblo comandado por el Cacique Guaicaipuro vive su infortunio y su derrota. Sólo tienen la esperanza, simbolizada por el nacimiento de un niño mestizo, de que en el futuro serán los vencedores. Las palabras claves en el desenvolvimiento del discurso son la política, lo social y la naturaleza, palabras que dan sentido al tratamiento de la religiosidad.

El discurso político está fundamentado por las acciones que se toman en la lucha contra el enemigo. Piache: *Dispersa nuestras fuerzas guerreras, desunidas las tribus, disgustados nuestros pueblos era fácil para los extranjeros marchar hacia delante y vencer u ocupar nuestras tierras* (1989:134). Allí el piache Curayú exhorta a los indígenas a seguir la estrategia de la unión. Piache: *Pero mi voz sonó como una blasfemia. Nadie se imaginaba siquiera qué pie extraño hoyara estos verdes valles y aromadas colinas* (1989:134). La pasión, la soberbia, la sed de venganza y el instinto solicitaron imponerse sobre la sabiduría del piache, además la confianza en que los dioses estarían de su lado. Ello generó una crisis de liderazgo entre los ancianos de sabiduría y los guerreros; acogiéndose la gran mayoría, no por la estrategia de la unión sino por la exacerbada confianza en la fuerza y la bravura. Siendo esto suficiente para vencer al enemigo, aún no existiendo la intervención divina, pensaban que las diferentes tribus tenían suficiente vigor y fortaleza, de manera independiente, para combatir al enemigo.

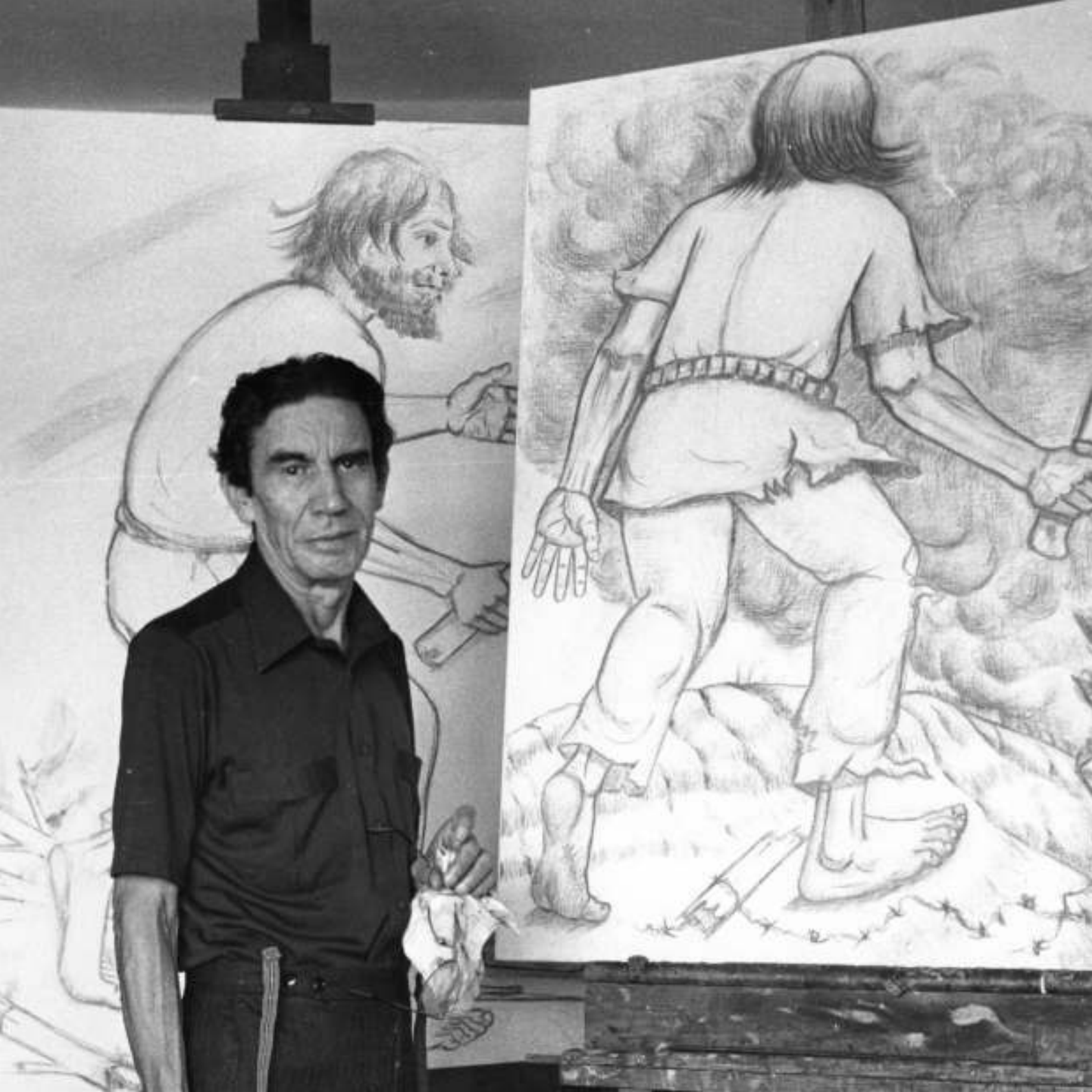
El autor deja claro que para los indígenas, uno de los requisitos indispensables para triunfar en combate es la fuerza física por sobre todas las cosas, muy a

pesar de que a posteriori se dejan ver las contradicciones y el arrepentimiento. Incluso el consejo de sabiduría espiritual religiosa quedaría relegado, excluido y desterrado ante la pasión por la guerra. Luego llegó la frustración y se retomó el valor de la sabiduría religiosa.

Tardíamente se reúnen los principales caciques, ancianos, y guerreros para dar crédito a las palabras de Curayú. *Guerrero*: Sí, los jefes discuten un gran plan. A ese lugar convergirán pronto nuestros más bravos combatientes (1989:145)

Se observa la superioridad de la racionalidad religiosa frente al fracaso de la imposición instintiva determinada por los guerreros y los ancianos de sabiduría. El enfrentamiento de los distintos conocimientos favoreció, por un momento, al que es conducido por el espíritu bélico; pero la experiencia de la derrota demostró que también es necesario e importante considerar la racionalidad desde las estrategias épicas de la unión y la acción de los rituales religiosos. Lo social está representado por la familia y la utilidad de sus miembros al servicio de la guerra. Niños, mujeres y hombres apasionados guerrear y defienden sus intereses hasta la muerte. No existen más razones para vivir, solamente el entrenamiento, la preparación de brebajes para la curación, la muerte y la elaboración de armas de guerra inferiores a las de sus atacantes. Los niños en su actitud bélica son ejemplos vivos de emociones. *Guerrero*: También luchan, mueren y sufren... por todas partes, junto a sus maizales y arroyos... Orgullo y emoción siembra su conducta en nuestros pechos de guerreros... (1989:140)

La mujer sigue siendo objeto sexual del invasor, razón por la cual deciden poner fin a sus vidas. El mestizaje aunque es esperanzador refleja el sentimiento de la mujer aborigen por el profanador de sus entrañas. *Doncella*: ¿Y si ocurre ahora? ¿Y si no llegan las hierbas y doy a esta tierra ese fruto que ahora me muerde y me lastima? (1989:154) Sólo se asoma, implícitamente, un nuevo orden social, religioso y esperanzador para la tribu simbolizado por la posibilidad del nacimiento de un niño mestizo.







El autor expone la inocencia bélica en cuanto a estrategias de guerra de los aborígenes, la necesidad del sabio consejo de los ancianos, jóvenes y caciques y la confianza del pronunciamiento de los dioses. Las contradicciones en las diversas sabidurías generan la crisis del liderazgo y se asume el mandato de las pasiones humanas como el orgullo, la dignidad y la fuerza por sobre la frialdad del razonamiento espiritual religioso; aunque después viniera el arrepentimiento y la imposición del sentimiento de lo contrario.

En *Apacuana y Cuaricurián*, Rengifo pone de manifiesto una especie de poema dramático. Narra la venganza de los aborígenes en manos de los pocos asentamientos indígenas que aún sobreviven, en especial los indios caribes que habitan en la Fila de los Mariches, al este del valle, donde ahora se levanta Caracas. La época es en el año de 1569, han pasado casi cien años de lucha entre invasores españoles y rebeldes aborígenes. El último cacique está viejo y muy enfermo. Una mujer, Apacuana, decide tomar su lugar: *¡hay que esconderlo ya, guardar su vida; es el único jefe que nos queda con la sabiduría de la guerra!* (1989:185) Hay que sacrificarse incluso por él porque la lucha es eterna. Es capturada y condenada a muerte. Cuaricurián, hijo de Apacuana, quien ha sido injuriado y ofendido por su aparente debilidad, fragilidad y delicadeza, al final resulta el guerrero más valeroso y se sacrifica fingiendo ser el cacique, y por tanto asume todas las responsabilidades inherentes a esta dignidad, incluso la muerte.

El sentido de religiosidad y su práctica ritual, se presenta y se percibe de manera diferente a las dos obras que se estudiaron anteriormente (*Oscéneba* y *Curayú* o *El vencedor*) Pareciera que en *Apacuana y Cuaricurián*, la humanidad y sus pasiones, el sueño como elemento de expresión trascendental, el nacimiento de una sensibilidad diferente en el indígena y la imposición del sentimiento maternal, cobran preponderancia ante la confianza en la trascendencia la

---

César Rengifo trabajando en el taller



cual, se siente apartándose poco a poco de la cotidianidad, ocupando un lugar casi mítico pero siempre presente en la conciencia.

Los espíritus del antepasado continúan siendo parte del presente, incluso emanan órdenes para establecer la organización del día. Esta vez es el sueño la vía o el canal de comunicación. Pareciera ser que la presencia del chamán no es, en este caso, imprescindible. Exponer la fragilidad o debilidad en el indígena es motivo de repulsión por los guerreros, lo consideran muestras de cobardía por ser un individuo inútil para la guerra. Tal es el caso de Cuaricurián, quien habiendo nacido con profunda sensibilidad artística es causa de humillación para la tribu a la que pertenece, la cual lo rechaza y execra por tener pocas actitudes bélicas.

El indígena y el invasor español dan muestra de actitud de ventaja y desventaja ante la guerra. La mujer aborígen, también fundamentalmente guerrera, confía en que la naturaleza puede estar de su lado y favorecer las acciones en contra del atacante. A la vez, Apacuana, juega un doble rol que la hace contradictoria. Ante la enfermedad y debilitamiento del último cacique, asume el liderazgo y emprende la lucha por demás está decir inútil ya que no basta el coraje, el arrojo y la valentía para vencer, cuando hay desventajas en armamentos y cultura bélica. Se debilita su carácter al momento de asumir su rol de madre, duda de sus principios y valores como guerrera entre el sufrimiento y la horrible muerte que puede padecer su hijo Cuaricurián. Apacuana: *¡Sí! ¡Tu madre con ese amor que sangra y al caprichoso pecho debilita, resístese a llevarte a ese tormento cuya sola visión tanto me espanta!* (1989:215)

El mandato, el impulso para emprender con fuerza la venganza parte de la condición humana, de la emoción causada por un sentimiento, un malestar del alma, el dolor. Tiende a debilitarse la actitud religiosa en manos de líderes espirituales. El espíritu de lucha, la ética, la dignidad y el orgullo de un pueblo que se resiste a ser sometido, es lo que finalmente va imperar. La

lucha por la libertad es la trascendencia que debe marcar al caribe, a pesar de todos los infortunios que ha pasado la organización indígena.

El autor muestra el comienzo de una sensibilidad y de una humanidad diferente, una aproximación a la valoración de la vida en comunidad con una orientación de pensamiento, más acorde con la situación que vive el hombre y su responsabilidad como ser social dentro de la barbarie que significa la guerra.

Los aborígenes siguen mostrándose como guerreros dignos y bravos, pero también con temores y con una visión de la muerte, del sacrificio y del sufrimiento con mayor sensibilidad y no como guerreros a muerte sin ningún sentido. Se dejan por sentado, claramente, los cambios que han venido sucediendo en la cultura de los pueblos originarios luego de tantos años de lucha. La resistencia física y material se agota; pero el espíritu bélico sigue firme frente a esa otra forma de ser que invade y que poco a poco se impone. El sentido de religiosidad y su práctica ritual va adquiriendo otras connotaciones, se van gestando principalmente desde la relación hombre, sentimiento y dioses.

## La ritualidad religiosa en “Los hombres de los cantos amargos”

Fue escrita en 1956 y se ubica dentro de un grupo de obras que tienen como tema la guerra federal, y que el propio Rengifo denominó *El mural de la Guerra Federal*. En el texto *Los Hombres de los cantos amargos*, es muy claro el planteamiento de la libertad del afrodescendiente como un asunto de conveniencia, dada su condición de esclavizado y las actividades socioeconómicas para solventar la crisis de ese momento.

Los dueños de los negros y de las haciendas toman la decisión de apoyar la liberación de los esclavizados, por tanto era preferible que tuvieran la condición de libres para luego ser contratados como asalariados. En la medida que las rentas de las haciendas iban disminuyendo, de igual forma iban surgiendo propuestas de conveniencia económica, hasta el gobierno llegó a pagar un bono a los amos por cada esclavo que liberasen. Todo ello ambientado en una atmósfera mágica proveniente de la espiritualidad del afrodescendiente, desde el ejercicio sincrético de su ritualidad religiosa, como una condición para salir de esa forma de vida asfixiante que no le permite una existencia digna como todo humano libre.

La realidad existencial de maldad en la condición de esclavo junto al deseo de libertad, generan en el afectado estados psicológicos que desde el inconsciente se reflejan a través de los sueños. La forma de interpretarlos y de transmitirlos es pulsando elementos propios constitutivos de su ritualidad religiosa. Por medio de ensalmes, el humo del tabaco, canciones, preparados con ramas, repique de tambores, yemas de huevo y oraciones que condensan el sincretismo religioso, se produce un estado de trance que convoca la lucha para procurar la libertad anhelada.

El decreto de abolición de la esclavitud forma tal algarabía que produce un choque entre los personajes. Mientras que los defensores tienen sus razones para mantener la esclavitud, los afro descendientes emocionados ante la liberación, danzan a la usanza de sus propios ritmos. Es el repique de tambor en situación jocosa una forma por excelencia para manifestar la alegría, el apego y el afecto hacia las imágenes representantes espirituales de la trascendencia. En este caso, es Changó una entidad emblemática que representa la espiritualidad proveniente de la cultura del continente africano, y que dadas las circunstancias existenciales de las personas que lo promueven, adopta formas culturales acordes con la realidad circundante en la que se desenvuelven los portadores de su adoración.

El sincretismo religioso se hace presente, ya no es exclusivamente la adoración significativa de las entidades de origen. Apropiarse de un santo como San Juan Bautista, perteneciente a la cultura europea española demanda otros procesos culturales. De alguna manera se refleja otra clase de dominio desde la espiritualidad, es una situación instalada en la conciencia que se mezcla con la propia cultura, y trae como consecuencia la formación de una visión diferente en la religiosidad del afrodescendiente, la cual, comienza a engendrarse y arraigarse en lo más profundo de su existencia religiosa.

El ritual religioso como instrumento de sanación física del enfermo, parte de su curación espiritual. Se acentúa el acto no sólo con el señalamiento de una serie de elementos paganos como el humo, el tabaco y la oración, sino también con el empleo de santos católicos y de palabras propias de la liturgia de esta religión. El sincretismo viene expresado, esta vez, por la mixtura entre signos del habla española con la composición y el canto propios de la idiosincrasia del afrodescendiente. La intraculturalidad permite este proceso de reacomodo de dos sociedades diferentes, pero obligadas armonizar en un contexto de unión manifiesto en el continente americano. El afro descendiente continúa muy apegado a su religiosidad y a su vida espiritual. Dando condiciones humanas a sus santos, los hace intervenir en todas las situaciones mundanas que le son de su competencia. Sobre todo la guerra que es una situación generadora de mucha angustia y que requiere de mucho valor, hace posible la solicitud de la fuerza ancestral como un requisito indispensable para salir airoso de toda esa nefasta situación. La música del tambor y el canto concretan los elementos rituales para la comunicación, estableciendo ese canal tan urgido que precisan los personajes.

La ritualidad religiosa es parte esencial en la vinculación del afrodescendiente con su idea de liberación. Ante el dilema de la libertad el mismo transita por una dialéctica entre la justicia, la igualdad, conciencia y la conveniencia. La libertad entendida como conciencia social y como conveniencia social. Por

supuesto que desde un punto de vista progresivo el texto completo mostrará la conciencia social como en un estadio superior a la conveniencia. Las dos formas como se presenta la condición para ser libres tienen repercusiones sociales distintas, la libertad como conveniencia está cargada de repercusiones socioeconómicas, mientras que la libertad por conciencia tiene repercusiones fundamentalmente sociopolíticas. Debe decirse, entonces, que el anuncio de un sueño de libertad de los esclavizados, explicitada desde los elementos de la ritualidad religiosa obedece, más bien, a la imposición de un nuevo orden en la estructura social, del cual se duda si favorecería a una clase privilegiada en detrimento, por supuesto, de los oprimidos de siempre. Aun en estas circunstancias, César Rengifo simboliza a partir de la condición de embarazo, que puede interpretarse, en un sentido literal, como una nueva existencia, la esperanza y la desesperanza como creadoras de una incertidumbre sobre el futuro de los personajes. Frente a la realidad hostil de ser dominados como esclavizados, se inserta y vislumbra la posibilidad de un futuro no tan abrumador.

## La ritualidad religiosa en “Las mariposas de la oscuridad”

El autor ubica esta obra entre 1927 y 1935, época en que comienza el auge de la explotación petrolera en los campos venezolanos. El tema de la obra es la brujería como un daño, metaforizando la desgracia de la explotación petrolera y las consecuencias nefastas para los habitantes del lugar donde este hecho sucede: desalojo, abandono, desolación, injusticia, miseria, desasosiego, calamidad y tragedia. Allí la perversión de la ingenuidad puede desencadenar en confusiones, tragedias y más miserias humanas. Con una fuerte carga simbólica en cuanto al mito como rito, el cual, funciona como pretexto

que propulsa el imaginario creativo del autor, se hace un despliegue de la cultura campesina, enfatizando el pensamiento y la experiencia mágico-religiosa, como única salida posible al malestar que día tras día se les incrementa a los habitantes del campo venezolano. Los personajes están convencidos de que la trascendencia es el camino a la curación. Asimismo el autor deja por sentado la praxis de la ritualidad religiosa a través de la manipulación, desespero, envidia, fuerzas opositoras sobre creer o no creer, el daño como carencia de recursos económicos, la escuela de la acción espiritual, la simbología como elemento espiritual, el acto del ritual en sí, la confusión y el desenlace fatal.

La situación existencial de angustia que viven los personajes principales por todos los males que aquejan a la familia, conlleva la búsqueda de explicaciones, justificaciones de algo que les produce todo aquello. Cualquier cosa que de alguna manera les ayude a comprender lo que les está pasando. A partir de allí la acción ilógica del pensamiento se instala en ellos, generando un humor absurdo que parte de su propias desgracias. Es cuando el autor, a través de los personajes, no haciendo apología, resalta la envidia de la miseria en casi todas las dimensiones de la existencia humana, y en especial la envidia a los miserables generando maltratos contenidos en daños espirituales o brujería. La vecina, Rita, intrigante, insidiosa e insistente refuerza la convicción de que la brujería y sus efectos existen y que tiene curación. La recurrencia explicativa del acto del ritual espiritual asociado a la curación, crea unos estados psicológicos en el afectado que podría pensarse sugestionado por la alta influencia y por la propia desgracia. Hay experiencias vividas que se convierten en pruebas suficientes que dan fe verídica de que el daño se puede curar, teniendo solución mientras se consulte con alguien facultado en esos oficios. La cura espiritual tiene que ser contundente en el presente, de lo contrario trasciende con la evolución del ser. Por otro lado, lo que les sucede a los personajes no pertenece a un orden natural, se le atribuye a una influencia extra sensorial que se presiente y es persistente. Yuro, el hijo, es incrédulo y se opone a la aceptación del daño espiritual como causante de las calamidades por las que atraviesa la familia, amparándose en el hecho

de que las personas estudiadas, tienden a considerar esa ocupación como propia del que no tienen algo para invertir esfuerzo y tiempo. La maldad y la miseria que los embarga, es propio de las personas y no de efectos de brujerías. Su familia, gente genuina del campo, mantiene su firme posición de que todo lo produce una brujería. Yuro está más comprometido con las cosas tangibles y de percepción obvia en su entorno, como lo es el desalojo. El hijo mayor de la humilde familia hace fuerte resistencia a la convicción que tienen los otros, sobre el maleficio que no los deja ser ni actuar como personas comunes. No admite la influencia de la cuestión espiritual bajo ninguna operación. La inmediatez y el acoso de sus necesidades básicas no satisfechas, lo convencen de que la causa fundamental que les está afectando a todos es la carencia de recursos económicos.

De allí que el desespero familiar le hace tomar la decisión de buscar un empleo. Sólo podrán alejar el daño con una remuneración salarial, no con falsas creencias y mucho menos con supersticiones. Se mantiene al margen mientras el resto de los miembros de la familia, decide arriesgarse con todo para evitar las malas influencias que devienen del daño y lo que ello implica. La existencia de estos personajes está cargada de calamidades, para ellos toda la razón de sus males radica en algún maleficio relacionado con la ritualidad religiosa vista desde lo más abyecto de su acción. La contra y un ensalme simbolizan la concreción del bienestar que debe partir de la trascendencia espiritual, es la fe y la esperanza del bien anhelados como inmediata salida a tanto desasosiego. La situación existencial en la que los personajes están encerrados los incapacita para comprender lo que les ocurre, hace que el basamento de sus diálogos se relacione con sus referentes inmediatos como son la nefasta cotidianidad y la brujería. El autor subraya la atmósfera de misterio lo cual produce mucho miedo y por lo tanto una gran angustia existencial a sus vidas. El tratamiento del tiempo en la obra es variado y dependiente de los diversos aportes de las situaciones. Como fenómeno natural, la presencia de truenos, relámpagos y vientos fuertes son indicativos de una tormenta que se aproxima. Como fenómeno y por convicción social, el tiempo determina la hora en que

se está desarrollando la acción dramática y la hora de asumir con prontitud las acciones pertinentes de la situación conflictiva que involucra los personajes. Implícitamente la situación temporal descrita en las acotaciones y por boca de los personajes, es asociada con referentes y elementos propios manejados por el misterio y el horror. Hay una especial atención al hecho de que la manifestación del daño asumida sin dudas por los personajes, previa consulta espiritual, se concreta en aspectos relacionados con la situación económica que los embarga. La bruja refiere a alguien específico como causante del daño y sus acciones maléficas. El causante del daño se desconoce pero se presiente que se maneja desde lejos. La fe y el sentido de la verdad por lo que se está haciendo (el ensalme) les propicia un poco de esperanza a los personajes, quienes insisten en justificar la presencia del mal desde la superstición manifestada en algunos elementos de contenido simbólico como las telarañas, las cruces, el viento y perros que ladran, mientras se hacen las invocaciones y el conjuro.

Al señalarse que la brujería es un oficio que se aprende el autor le confiere un estatus educativo. Al expresar que la brujería es una ocupación muy peligrosa, se comienza a evidenciar y a crear expectativas con relación al ejercicio de esta labor y las consecuencias riesgosas que la práctica de lo ritual religioso conlleva. El tercer acto es casi, en su totalidad, el acto de la experiencia de lo ritual religioso expresada en sus propios elementos constitutivos. El autor es enfático en dibujar y crear la atmósfera necesaria para la confabulación enigmática y misteriosa de los personajes. Una fuerte carga simbólica y de referentes, conectan la escena con el mundo mágico religioso. Allí la ocupación espiritual genera una especie de trance legitimado por la concentración y la atención de los personajes al conjuro propiamente dicho. También las oraciones y acciones específicas son empleadas como enlaces para la comunicación trascendental. El autor revela otro sentido de la desgracia, no sólo porque la maldad se ataca con el mal, sino que allí se presienten las posibilidades del error. La confusión y la desgracia asocian como productor del daño a cualquier persona que pueda llegar a la casa con las características de quien se espera. El desespero de una familia y la angustia por encontrar la solución a su calamidad, además



de la ignorancia, son factores que pueden conducirlos a la toma de decisiones inadecuadas, conduciéndolos hasta su propia fatalidad. El desenlace de la obra es trágico, desgracia trae desgracia, la confusión llega al límite y la resolución de las situaciones es espantosa. *Las mariposas de la oscuridad* es un título que encierra una metáfora de la vida en un contexto. Ellas, literalmente, existen y en la actualidad son consideradas portadoras de desgracias, de pleitos e inconvenientes; pero sobre todo de la muerte. Muy a pesar de la confesión que Rengifo hizo a Orlando Rodríguez (2008)

Lo que pasa es que esa obra tiene un origen. A mí me contó César que esa obra se llama "Las mariposas de la oscuridad" porque a los mineros cuando venía cayendo el sol y se intensificaba el crepúsculo, había un grupo de mariposas que los acompañaba hasta sus alojamientos; por eso no hay para nada un carácter religioso en eso (p.97)

En el texto *Las mariposas de la oscuridad* el autor narra en forma dramática, a través del diálogo y empleando el recurso de la metáfora, las calamidades de un pueblo víctima de la explotación petrolera, obligado a cambiar su forma de vida. La ritualidad religiosa como simbología de la trascendencia y la comunicación con lo extraterrenal, pareciera ser la solución para tanta desgracia; pero empleado de manera perversa e ignorante lo que ocasiona es mayor fatalidad para sus practicantes. En esta obra la experiencia de lo ritual y ese salto a lo desconocido extrasensorial, representa una farsa y una falsa, que desembocan en la oscuridad vista como lo feo de las acciones humanas. Nicolás Curiel (2008) al respecto opina:

Lo religioso que Rengifo maneja no es igual a la religión manejada por la clase social, por el sector de la colectividad de la derecha que maneja lo religioso para imponerse sobre los humillados y los ofendidos. Él golpea esa religión falsa utilizada para desarrollar sus fuerzas sobre los dominados. El que domina utiliza, entre otras cosas, la cuestión religiosa para dominar (p.92)

# Consideraciones finales

En la expresión artística teatral, César Rengifo es de los pocos autores venezolanos que se ha ocupado por dar a conocer la cultura de la ritualidad religiosa y su implicación política en diversos contextos. Los conocimientos adquiridos por la lectura de estos textos, tal vez tengan un fuerte componente de ficción, por lo que puedan ser considerados pocos fehacientes en cuanto al apego a la verdad histórica. Esta expresión estética favorece el discurso por cuanto se fundamenta en pasajes históricos, porque el mismo no pudo haber existido sin antes haber sido investigado; para luego el autor, Rengifo en este caso, identificarse, solidarizarse y exponer de manera escrita, todos los pretextos que han motivado la barbarie ocurrida entre los humanos y su relación dominante–dominado, para imponerse uno sobre el otro.

La ritualidad espiritual como celebración del rito que deviene del mito, no es algo lejano ni pasajero, continúa dando significado a la vida del hombre y de la mujer en la sociedad actual. Esto, no sólo con la práctica de rituales, sino también a través de su imaginario creativo (que también funciona como ritual), deja claro como la práctica de la religiosidad ha influenciado el discurso en su propuesta estética, vale decir, la obra dramática que es el caso que ocupó principalmente este análisis.

La ritualidad religiosa ha sido un modelo específico para la lectura y re-lectura del fenómeno teatral venezolano, sustentado en una decodificación de los contextos culturales, políticos y estéticos de las comunidades.

Se pretende aquí presentar una vía para la renovación del discurso crítico valorando e insertando, adecuadamente, en el proceso histórico los discursos críticos teatrales latinoamericanos, denominados, según Villegas (1989), por ser interpretados fuera de contextos, como “marginales”.

Se dice, como prejuicio, que Rengifo no quiso salir del riguroso esquematismo del realismo social y que desde este principio asumió sus propuestas dramáticas. Esto es cierto relativamente porque Rengifo, en su afán de colocar nuestro teatro en sintonía con el teatro universal, transitó por diversos estilos estéticos de su momento; y aunque no profundizó en el desarrollo de los mismos, sí trazó una brecha para iniciar la modernización del teatro venezolano. No se puede olvidar que las dos premisas de su poética dramática son: el tránsito hacia la universalidad y la modernidad de nuestro teatro partiendo de la realidad nacional, y el teatro como expresión de creencia y de fe en los valores nacionales. La religión fue sólo un elemento de ayuda para configurar los personajes en su carácter y situaciones desde una aparente locura en el pueblo, que lucha por la libertad expresada en términos de igualdad y de justicia. Lo religioso en su teatro va más allá de lo impuesto por la religión católica, emplea la ritualidad religiosa en la forma natural del indígena y en el mestizaje del negro con el blanco fundamentalmente. Aunque alguno de estos elementos rituales, dicen de algunas sus obras, que no son más que expresiones simbólicas de la superstición de los pueblos. Pero es indudable que si no forman parte de la "identidad nacional", sí son prácticas de fe recurrentes en el venezolano. Ello hace que la ritualidad religiosa, además de ser una expresión cultural permanente, sea una actitud que muestra parte importante de la idiosincrasia del venezolano y del latinoamericano.

Rengifo fue el precursor del gran teatro nuevo, crítico y realista de Venezuela, no sólo expuso nuestra realidad sino también las circunstancias ideológicas, estéticas, religiosas, éticas y psicológicas por las que atraviesa Latinoamérica. Lo importante, finalmente, es la atención y la sensibilidad que puedan prestarse a este tipo de temas y como lo hizo César Rengifo, usar el arte como pretexto o instrumentos de denuncia para expresar una realidad que lastima a un pueblo; que aunque parezca de ficción, es del conocimiento de todos lo verificable que pueda ser en cualquier momento de la historia y la trascendencia y la consecuencia que estos sucesos puedan motivar las acciones del presente.

# Referencias

Carrillo de R, A. (2008) Entrevista realizada el 15 de Julio, Cumbres de Curumo, Caracas, Venezuela.

Curiel, N. (2008) Entrevista realizada el 15 de Julio, 4:00 pm., Encuentro Nacional de Teatro. Hotel Jirahara, Barquisimeto, Venezuela.

Eliade, M. (1983) *Mito y Realidad*. Edit. Labor S. A., Calabria, Barcelona.

Escalante, A. (1999) *La Tetralogía del Petróleo en el teatro de César Rengifo en el período 1914-1980*. Tesis de Grado Escuela de Artes, UCV, Biblioteca Central Cota: TESIS999E74.

Espinoza, M. (1978) *El mural de la Guerra Federal: Discurso histórico funcional y mítico en la dramaturgia de César Rengifo*. Tesis de Grado Escuela De Artes, UCV, Biblioteca Central, Cota: TESIS994E77.2.

Gadamer, H. (1993) *Verdad y Método. Fundamentos de una Hermenéutica*, (Tomo 1). Salamanca. Edic. Sígueme. (1996) *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.

Gámez, j. (2000) *La cárcel como espacialidad dramática en el discurso político del teatro latinoamericano contemporáneo*. Cuaderno de postgrado # 23 Facultad de Humanidades y Educación, UCV.

González, E. (1997) *Diez Ensayos de Cultura Venezolana*. Edit. Tropykos, Caracas.

Marietan, H. (2005) *Historia del procesamiento mental* [Documento en línea] Disponible: [www.Hugomarietan.com](http://www.Hugomarietan.com) [Consulta: 2007, Octubre 18].

Montero, M. (1984) *Ideología, alineación e identidad nacional*. Caracas, UCV, Ediciones de la Biblioteca.

Mosonyi, E. (1982) *Identidad Nacional y Culturas Populares* Edit. La Enseñanza Viva. Caracas – Venezuela.

Mujica, J (1991) *César Rengifo a viva voz*. Edit. Fundarte. Caracas -Venezuela.

Orsini, H. (2008) Entrevista realizada el 15 de Julio, 4:00 pm., Encuentro Nacional de Teatro. Hotel Jirahara, Barquisimeto, Venezuela.

Pollak-Eltz, A. (1994) *La religiosidad popular en Venezuela*. Edit. San Pablo. Caracas- Venezuela.

Ratto, C. (1974) *Retrospectiva de César Rengifo*. Publicaciones Pro Venezuela. Palacios de las Industrias. Caracas.

Rengifo, C. (1979) *Teatro breve*. Caracas: Ateneo de Caracas.

Rengifo, C. (1991) *Teatro venezolano contemporáneo*. Caracas: Fondo de Cultura Económica.

Rengifo, C. (1989) *César Rengifo. Obras*. Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes. Mérida.

Rengifo, C. (1989) *Oscéneba en: César Rengifo. Obras*. Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes. Mérida.

Rengifo, C. (1989) *Curayú o El vencedor en: César Rengifo. Obras*. Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes. Mérida.

Rengifo, C. (1989) *Apacuana y Cuaricurián* en: César Rengifo. Obras. Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes. Mérida.

Rengifo, C. (1989) *Los hombres de los cantos amargos* en: César Rengifo. Obras. Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes. Mérida.

Rengifo, C. (1989) *Las mariposas de la oscuridad* en: César Rengifo. Obras. Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes. Mérida.

Rodríguez, O. (2008) Entrevista realizada el 15 de Julio, 4:00 pm., Encuentro Nacional de Teatro. Hotel Jirahara, Barquisimeto, Venezuela.

Ruiz, R. (2004) *Símbolo, Mito y Hermenéutica*. Edic. Abyayala. Quito, Ecuador.

Salazar, J. (2001) *Identidades Nacionales en América Latina*. Fondo Editorial de Humanidades y Educación U.C.V. Caracas- Venezuela.

Toister, R. (1978) *La visión del Marxismo-Leninismo en la obras Teatrales de César Rengifo*. Tesis de Grado, Escuela De Artes, UCV, Biblioteca Central, Cota: TESISH987T646.

Track, M. (1984) *César Rengifo y Rodolfo Santana como expresiones del teatro popular en Venezuela*. Tesis de Grado Escuela de Artes, UCV, Biblioteca Central. Cota: TESISH983T759.

U.P.E.L. (2006) Manual de trabajo de grado de especialización y maestría y tesis doctorales: Caracas: FEDUPEL.

Villagrande, C. (1997) *La Religión y el Mito*. [Documento en línea]. Disponible: [www.mapuche.cl/arte/religiosidad/religiosidad.htm](http://www.mapuche.cl/arte/religiosidad/religiosidad.htm). [Consulta: 2207, Octubre 18].

Villegas, J. (1989) "La historia del discurso crítico metateatral" en reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte. Buenos Aires: Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano/Galerna/Lenke Verlag.

# Petróleo y teatro en César Rengifo

Orlando Rodríguez  
Profesor e investigador UNEARTE

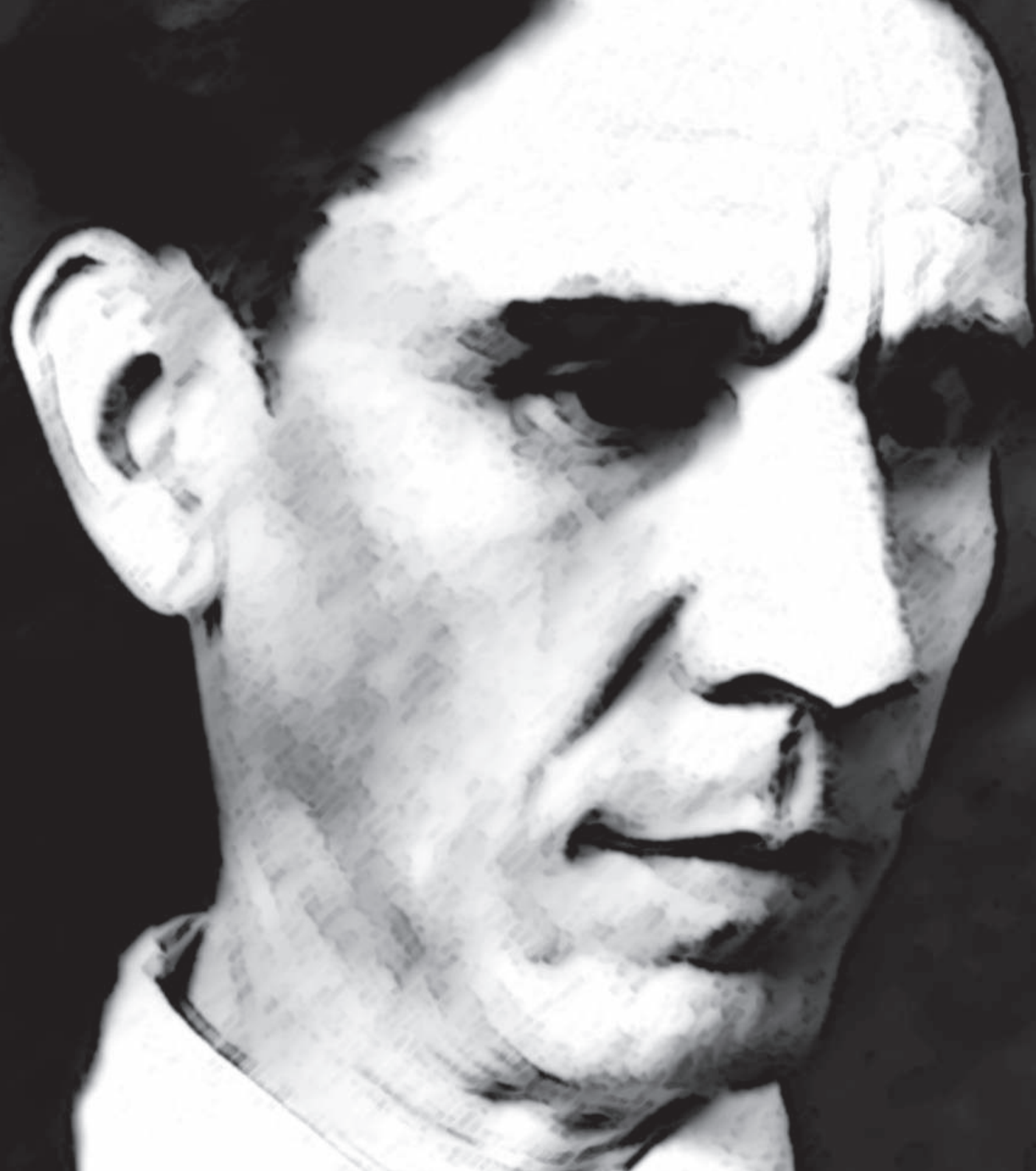
La Venezuela agraria, conservadora y tradicional en sus costumbres hasta las primeras décadas del siglo xx, experimentó un cambio radical al incorporarse la explotación del petróleo en el proceso económico. Prácticamente todo cambió. Hábitos, comportamientos, gestos, actitudes, conductas. El estallido del pozo Zumaque 1 en 1914, año crucial en la historia del mundo y de América Latina (inicio de la Primera Guerra Mundial e inauguración del Canal de Panamá), trajo por consecuencia visiones diferentes de la realidad y situaciones cuyos resultados aún vivimos o padecemos en nuestros días.

La llamada “cultura del petróleo”, derivada de aquello, transformó el esfuerzo y la constancia en el facilismo; se trató de mal imitar, no los valores de la cultura norteamericana sino la subcultura de ese país. La avidez por los bienes materiales, la

búsqueda de estatus a cualquier precio (hoy la corrupción y el narcotráfico son sus mejores vehículos), reemplazaron la modestia, la sencillez y la conducta provinciana de esas décadas iniciales.

Sin caer en simplismos, el petróleo marcó el “antes” y el “después”. El negocio petrolero destruyó la agricultura. Las tierras fueron adquiridas por las compañías a precio miserable. Fueron exterminados indígenas. Abogados inescrupulosos ampararon el despojo de grandes extensiones, como el engaño para traspasar esas tierras a los intereses foráneos. La necesidad de materias primas y de productos agrícolas impulsó el desarrollo de las transnacionales, creando imperios monstruosos basados en la propiedad de la tierra, como el de la United Fruit, con capacidad para instalar o derribar gobiernos e impulsar masacres de trabajadores. Recuérdese la matanza en las bananeras





colombianas de Santa Marta en 1928, o la caída del gobierno de Jacobo Árbenz en Guatemala en 1954.

Por otra parte, el petróleo extraído de Venezuela, sin pago o con cantidades ínfimas para el Estado, regresaba en forma refinada en la gasolina que debía consumir el transporte automotor. Para ello había que importar vehículos y construir carreteras. El ferrocarril, por lógica para estos dos objetivos, estaba demás. La red ferrocarrilera fue desapareciendo y surgieron innumerables vías para cobijar el creciente número de automóviles, camiones y otros, que fueron reemplazando las viejas líneas férreas. Años demoró el Estado hasta impulsar la cancelación de compensaciones tributarias a compañías que iban consumiendo con mayor avidez cada día la riqueza del oro negro. Y la nacionalización ya se ubica en un período muy reciente.

El petróleo cambió la historia y la conciencia nacional. Irrumpió el nuevorriquismo. Se terminó por importar hasta las papas fritas, desangrando a un país que ha tenido y tiene las mayores condiciones potenciales de América Latina para abandonar el subdesarrollo. Los lugares donde se asentaron las oficinas y residencias de los ejecutivos extranjeros y yanaconas nacionales,

se convirtieron en estados dentro del Estado. La discriminación racial se intensificó en esos lugares, rechazando a negros e indígenas. Los pagos a los trabajadores eran misérrimos y no existían prestaciones sociales. Desgracias como la de Lagunillas a fines de la década del treinta, no produjeron la más mínima retribución económica para los familiares de las víctimas, sino el desalojo para las esposas e hijos de los obreros desparecidos. En fin, la historia del petróleo, como la de otras riquezas en América Latina, además del latrocinio, es una de las más siniestras en el transcurrir del proceso de nuestros pueblos. Si un país como México, en 1938, con Lázaro Cárdenas a la cabeza, se atrevió a dar el paso de la nacionalización, con altísimo costo de presiones y amenazas, impensable entonces para Venezuela, en el nuestro se tardó años para formar conciencia al respecto.

Hoy, pese a los intentos de diversificación de la economía, el petróleo sigue determinando presente y futuro del país. Cabe entonces la pregunta: si la dramaturgia a lo largo de la historia ha sido la gran testigo de su tiempo, ¿dónde quedó registrado el impacto que ha significado, desde comienzos del siglo XX, la explotación petrolera con su secuela de efectos en todo el quehacer nacional?

# Presencia de César Rengifo

César Rengifo (1915-1980), quien en su pintura registró, entre otras realidades, los avatares de los trabajadores del petróleo, o la de los campesinos desplazados hacia esa industria, inició, en la escasa creación dramática con ese tema, el enfoque crítico sobre la riqueza que cambió el transcurrir nacional.

En el casi medio centenar de obras dramáticas que conforman su producción, cuatro de ellas abordan la realidad petrolera desde ese 1914 ya mencionado, hasta 1980, aun cuando la obra que habla imaginariamente de ese 1980 fuera escrita en 1969. Por lo demás, de cierta forma, el ubicar el término de ese texto hacia esa fecha resulta premonitorio, por ser el año en que el dramaturgo y pintor desapareciera, comenzando el mes de noviembre.

Las obras que integran esta tetralogía son *Las mariposas de la oscuridad* (1951-1956), *El vendaval amarillo* (1952), *El raudal de los muertos cansados* (1969); y *Las torres y el viento* (1969). Las fechas corresponden a sus escrituras, por cuanto los estrenos fueron realizados con posterioridad, muchos años después. Incluso, la primera de ellas fue estrenada en 1980, casi un mes después de la muerte de Rengifo, quien alcanzó a ver algunos ensayos.

En cuanto a ediciones, el autor vio publicado *El vendaval amarillo*, por la Universidad Central de Venezuela en 1967 y *Las torres y el viento*, en una antología realizada por Carlos Miguel Suárez Radillo, editada en España en 1971. Como trilogía, las obras ubicadas en los lugares segundo, tercero y cuarto, junto a la trilogía del Mural de la Guerra Federal, integrada por *Los hombres de los cantos amargos*, *Un tal Ezequiel Zamora* y *Lo que dejó la tempestad*, en edición de la Casa de las Américas de Cuba, y estudios breves de Francisco Garzón Céspedes en 1977. *Las mariposas de la oscuridad* fue editada por Consucra en 1981. Y en los meses finales de 1989, en edición de la Universidad de los Andes, nueve años después de su muerte,

aparecieron sus obras casi completas, en seis tomos, cuatro de ellos con el total de su producción dramática, y dos con selección de poemas y ensayos.

Las mariposas de la oscuridad está ambientada en una hacienda improductiva de la zona central de Venezuela y transcurre entre 1927 y 1935, años finales de la dictadura de Gómez y de la muerte de éste, aun cuando no hace alusiones a la situación política. En la obra, las tierras abandonadas y sin explotar, su venta a compañías extranjeras y el consiguiente desalojo del campesinado, entronca esta temática con otras anteriores o paralelas en la dramaturgia latinoamericana, que abordan la tragedia del campo desde comienzos de siglo. Señala el autor el drama de la juventud sin perspectivas. Yuro, el protagonista joven, lo expresa en el primero de los tres actos de este texto:

...no tengo trabajo, por aquí nadie cultiva. Su padre tiene abandonada esta gran hacienda, mi familia está mal, debe producir. Adolfo, un amigo que tengo en el pueblo, me está haciendo diligencias a ver si consigo trabajo en un campo petrolero, por Oriente, o me arriendan unas vegas hacia la costa para que yo las cultive. Sé algo de agricultura y me gusta la tierra.

La segunda opción no se produce. Al comenzar el último acto y en diálogo con la joven protagonista femenina, Flora, expresa Yuro: "¡Sí! Estuve en el pueblo; Adolfo consiguió con un camionero amigo que me lleve a Monagas, trabajaré en un nuevo campo petrolero. ¡Me iré esta noche!".

La realidad agraria es enfocada a través de distintos ambientes y de individualidades claramente definidas. Pero, no contento con ello, Rengifo, junto con viviseccionar ese medio, inmerso en una realidad aparentemente sin futuro, muestra la herencia de una explotación semifeudal, la ignorancia respaldada por creencias y supersticiones que desencadenarán el final trágico. Los extremos sociales, la miseria creciente, las enfermedades, en fin, toda la gama de calamidades que azotaron el campo, desplazado por las utopías y los engaños del petróleo.





Como señalamos en un fragmento del prólogo para la primera edición de este drama,

si en su pintura, los campesinos macilentos, flacos, encorvados y envejecidos, aparecen caminando en la búsqueda de algo, un lugar o un sitio dónde poder encontrar trabajo o vivienda, acompañados de perros famélicos, bajo cielos aplastantes y con horizontes infinitos, en su teatro y en esta obra en particular, la realidad casi estática de un medio en descomposición, le sirve para bosquejar una tipología propia del mundo agrario, donde la mujer debe, enfrentar y asumir las obligaciones y responsabilidades que una sociedad machista le impone. El alcoholismo, como la evasión de la realidad dramática que se vive; el desamparo del campesino, sujeto a las arbitrariedades del dueño de la tierra.

Los pasos de Yuro se pierden en su afán de buscar horizontes. Las mariposas que acompañaban en el crepúsculo a los trabajadores que salían del campo petrolero para ir hacia el descanso en el campamento, dando origen al título de la obra, se convierten en símbolos casi agoreros. Este texto marca la transición entre la vida agraria en pleno deterioro, imagen desvaída de un pasado, y el advenimiento ilusorio de la riqueza fácil y extractiva. A pesar de la fuerte relación entre esta obra y el tema petrolero, César Rengifo fijó el tema en la trilogía que a su juicio lo abarcaba de manera amplia, y es lo que se publica en esta edición. Sin embargo, y respetando la posición del autor, nos atrevemos a insistir en que *Las mariposas de la oscuridad* es el texto que da comienzo al enfoque del dramaturgo.

---

Con el grupo de teatro de la ULA 1958-1959

# La tragedia de Lagunillas

El vendaval amarillo se desarrolla “en un lugar del estado Zulia, durante los años 1938-1939” y es un drama en tres actos. Un hecho real, el incendio accidental de las aguas contaminadas de petróleo en Lagunillas, le sirve de base para mostrar el mundo agotado de los campesinos que deben iniciar un periplo por los campos petroleros para sobrevivir, y donde parte de ellos encuentra la muerte. La pieza se convierte en continuación de la anterior, aun cuando personajes y años han cambiado. Los unen la similar situación vivida en el campo, las tierras inexploradas, la absorción de ellas por las compañías petroleras de diferentes nacionalidades pero con ambiciones comunes, la falsa ilusión de la riqueza negra y la frustración final de los protagonistas que no encuentran la muerte en el lugar.

En parte de la tetralogía de Rengifo, el tratamiento es casi cinematográfico y, además, con una visión pictórica, propia de este artista multifacético. Las escenas se suceden con rapidez y las ambientaciones se alternan con eficaz teatralidad. De pronto, como en las dos últimas obras del conjunto, la sucesión dinámica de las escenas ofrece las características de las imágenes fílmicas.

El vendaval amarillo cierra la relación campo-petróleo. Con la variante del campo que va convirtiéndose en región árida por la explotación petrolera y el abandono de los cultivos, para dar paso a la emigración hacia el pueblo creado artificialmente y donde la muerte, a través del gran incendio terminará con el grueso de los habitantes. (Las noticias sobre el incendio de Lagunillas hablaron de más de trescientos muertos.)



En la mayor parte de sus obras, Rengifo recreó el ambiente que conoció directamente por su incansable recorrido a lo largo y ancho de Venezuela, voluntaria o forzosamente (sufrió relegaciones y destierros a comienzos del gobierno de López Contreras), penetró en la sordidez de las lacras sociales y en el medio psicológico, ahondando en sus personajes. Porque el petróleo, además del desarraigo de los campesinos y de la destrucción del campo, trajo otras calamidades: crecimiento de bares y prostitución en los pueblos nuevos, corrupción, falsas ilusiones en la vida cotidiana, destrucción de parejas, desintegración familiar, imposición de costumbres foráneas, en fin, toda una gama de efectos negativos que se fueron acumulando y creciendo en el tiempo. Todo ello es recogido y recreado por la pluma de Rengifo. Porque no es la visión fría de la historia tradicional, sino la imagen humana de un proceso y trayectoria cuyos coletazos están presentes.

## La deshumanización de las compañías

El raudal de los muertos cansados puede considerarse como drama teatral y guión cinematográfico al mismo tiempo. La dinámica de su desarrollo, el juego vertiginoso de las imágenes, sirven al autor para ofrecer un verdadero caleidoscopio de la realidad testimoniada en su creación. En un acto largo, con múltiples escenas, desfilan ejecutivos norteamericanos de una importante empresa y la acción sucede en un campo petrolero en la zona oriental de Venezuela. Están, además, dirigentes obreros, esposas de ejecutivos, parientes de víctimas de accidentes de trabajo, operarios, etcétera, especie de mosaico humano de quienes participan en las actividades de esta industria. La obra ofrece como tema central, la irresponsabilidad de las compañías frente a los accidentes de trabajo, tratando de eludir compensaciones mínimas



materiales u otorgando cantidades miserables. Se entrevera el mundo íntimo de los ejecutivos, su desprecio por la realidad y los habitantes del país, su actitud discriminatoria y sus aspiraciones de continuar su carrera en ascenso en las oficinas centrales en Estados Unidos. Sus rivalidades, zancadillas y negociados, como telón de fondo de empresas deshumanizadas y amparadas por autoridades regionales.

La compra de la prensa y otros medios para silenciar responsabilidades, como la penetración en las organizaciones de los trabajadores para dividir las y hacer fracasar movimientos reivindicativos, desfilan a lo largo de este torbellino, realizado magistralmente como síntesis por el autor. Tal vez es la obra sobre el petróleo menos conocida y representada, pero con potenciales posibilidades para el cine. Pero habría que agregar que el dramaturgo, receptivo ante las transformaciones del teatro moderno —por algo es considerado el “padre del teatro venezolano actual”—, supo combinar la realidad con el mundo onírico, creando dos microcosmos, separados en sus ámbitos pero interrelacionados.

## El juego con el tiempo

Las torres y el viento cierra la tetralogía. El autor probó otros títulos, como El viento sobre las torres o Sólo el viento brama en las torres, cuando empezó a imaginar este texto. Esta obra ocupa un lugar relevante dentro del panorama del teatro latinoamericano de las últimas tres décadas del siglo XX. Contenido y estructura conforman un todo complejo y apasionante. Ha sido versionada en guión cinematográfico, pero razones económicas han retrasado hasta hoy su filmación.

El autor juega con el tiempo entre 1914, fecha clave ya indicada, y 1980. Pero no es un transcurrir lineal, sino simultáneo. Los personajes Marta y

Luciana, Viajero y Forastero, deben ser interpretados por la misma actriz y el mismo actor. Las alucinaciones se entrelazan con el mundo real. Pasado y presente conviven sin cambios violentos. La obra se convierte en especie de resumen de setenta años de la historia venezolana del siglo XX. Petróleo, guerrillas, exterminio de indígenas, penetración acelerada del capital extranjero, subsistencia de tradiciones y costumbres ya anacrónicas, con visiones de la actualidad, juegan con tratamiento maestro. Y como una constante, Rengifo deja la voz del pueblo en un personaje femenino complejo, la Mendiga en este caso, y el porvenir en las manos de una juventud luchadora, que no tiene intereses mezquinos que defender. Un prólogo y dos actores sirven de estructura externa a este texto. La proliferación de las guerrillas y el estallido de la violencia que convulsionaron a Venezuela en la década de los ochenta, tiene en Rengifo uno de los primeros autores que abordó tan espinoso tema. Antes lo había sido en relación a la dictadura de Gómez (*¿Por qué canta el pueblo?, 1938*), a la Guerra Federal (*Mural de la Guerra Federal, Trilogía*), sobre la invasión norteamericana en Santo Domingo en 1965 (*Una medalla para las conejitas*), sobre el golpe militar en Chile (*Volcanes sobre el Mapocho*) y muchos otros casos.

En esta obra, junto con la extraordinaria calidad dramática obtenida, Rengifo combina con gran acierto distintos estilos, obteniendo un todo armónico y coherente. El juego del tiempo, la inserción de figuras imaginarias simbólicas, el realismo dominante en la casi totalidad de sus obras, se entrelazan con efectos expresionistas que contribuyen a crear una atmósfera alucinante y casi fantasmagórica por momentos. "La acción transcurre en una región selvática, cercana a Mene Grande, estado Zulia", centro de la explotación petrolera nacional. Realidad y mundo onírico, imágenes de fantasía, visión grotesca de una utopía irrealizada. El sacrificio de una generación joven en la lucha por un porvenir de mayores perspectivas, todo se une en la historia apasionante de sus personajes femeninos y masculinos. La presencia de la Mendiga, conciencia popular, equivalente a la Brusca de Lo que dejó la tempestad, y ese testimonio de terrible frustración entre lo que se esperaba

de la nueva y fácil riqueza petrolera y lo que resultó. Pueblos creados artificialmente. Luego abandonados. Torres mohosas cubriéndose de maleza. El viento implacable sobre ellas. Mechurrios apagados y balancines yertos, testimonios de una época perdida en el tiempo.

Por otra parte, Rengifo el pintor, como en la totalidad de las ambientaciones de sus obras, mediante la luz y sus efectos, el uso del color —uno de sus fuertes en su creación plástica—, conforma ambientes y atmósferas de una impactante concepción estética. El uso de proyecciones en amplia gama colorística, en un marco de lluvia y tempestad, reproduce la irrealidad donde los personajes transitan por el calendario sin precisión ni citas específicas.

Las torres y el viento constituye la síntesis exacta de los efectos que el petróleo produjo para la casi totalidad de los que han habitado y habitan el país desde 1914 hasta fines de siglo. Las esperanzas quebradas de un pueblo que creyó ver en la riqueza emergente la panacea para sus apetencias, y que convirtió a lugares como Cabimas, uno de los núcleos de las mayores riquezas, en sectores desasistidos y miserables. Rengifo reflejó la realidad de esas mayorías. Por supuesto, compañías y socios o cómplices nacionales que se han aprovechado de esta explotación, aparecen como caricaturas grotescas, enmascaradas, personajes-símbolos de los padecimientos de los millones de seres humanos víctimas de empresarios, aventureros y corruptos. De alguna manera, este drama resume el recorrido venezolano de esa centuria. Y es la rúbrica precisa que cierra el enfoque agudo y punzante de un dramaturgo y pintor cuya receptividad, sensibilidad e imaginación, permitieron dejar este valioso testimonio estético y crítico de un período crucial en el tránsito histórico.

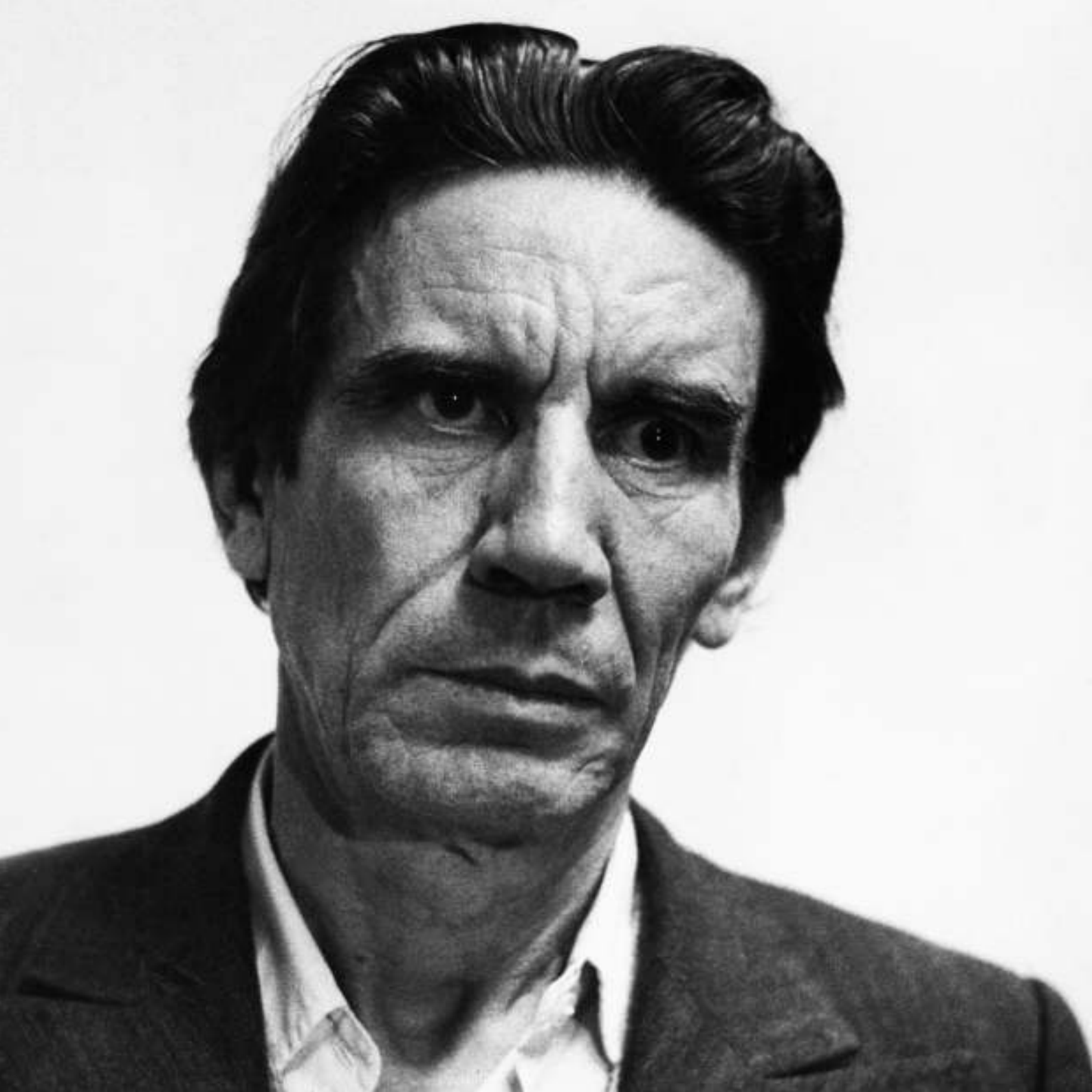
Posteriormente, algunos tibios ensayos dramáticos han aludido a la realidad petrolera, sumándose a la obra de Rengifo. Pero el carácter determinante de la irrupción del petróleo en la vida nacional, tal como otros temas acuciantes (la guerrilla de los sesenta, la frustración de la juventud, etcétera), no ha tenido suficientes autores que lo reflejen, y la mayor parte de ellos se debate

en temáticas menores o en situaciones individuales irrelevantes. Por todo ello, la presencia de César Rengifo en esta reescritura de la historia, con visión renovada y moderna, profunda en su análisis y basada en personajes de gran humanidad, deja un dramaturgo y su obra para todos los tiempos.

No cabe duda alguna de que la visión amarga de César Rengifo sobre la explotación del petróleo constituye la imagen precisa de las esperanzas que despertó esta nueva industria en Venezuela, desde sus comienzos hasta 1980, fecha de la muerte del dramaturgo. Pero la realidad nacida del proceso político que surge y se desarrolla desde 1998 hasta hoy (2015), cuyo antecedente se encierra en la frase visionaria de Arturo Uslar Pietri, "hay que sembrar el petróleo", habría tenido en el autor, el indudable y apasionado respaldo de este gran dramaturgo y pintor. Podríamos asegurar que si hubiera tenido la posibilidad de conocer esta nueva realidad, su pluma y su pincel se habrían expresado de manera acorde con la imagen transformada de la explotación petrolera, hoy al servicio del desarrollo nacional y en función del beneficio de las grandes mayorías, tantos años postergadas.

La dinámica de la historia habría permitido que, superando la frustración y desesperanza de varias generaciones, se comenzara a recorrer las vías del optimismo y de la construcción de un mundo posible, soñado por las generaciones anteriores y que empieza a plasmarse como una realidad cierta. Para las nuevas generaciones es importante señalar que la posición de Rengifo hubiera sido el apoyo determinante de la nueva conducta que se expresa en beneficio de las generaciones postergadas en varias décadas y que hoy reciben el justo apoyo de las autoridades encargadas de la explotación petrolera. Habría que agregar que, para suerte de Venezuela, las mayores reservas del petróleo en el mundo son suyas y eso significa los enormes beneficios que recibe nuestro país.

\*Prologo a la edición del libro *La tetralogía del petróleo* (Rengifo:2015) Editorial Monte Ávila Editores Latinoamericana, caracas.



# La muerte como instrumento de denuncia en el Teatro de César Rengifo\*

Indira Zambrano Centeno  
Profesora e investigadora adscrita al AVILAB-IPC  
indirazamb@gmail.com.

*... yo creo en el arte en función de la humanidad, en función de lo que el arte aporte al hombre, en función de lo que el arte haga por mejorar las condiciones sociales, las condiciones de la humanidad y como el artista venezolano lo he creído, lo sustento.*

César Rengifo (1979)

Desde la segunda mitad del siglo pasado, la dramaturgia latinoamericana se ha expresado en una búsqueda de la realidad presente y pasada, como intento de reflejar comportamientos humanos en el conflictivo medio que la rodea. Las transformaciones sociales, el enfrentamiento

por el poder político, las consecuencias de las olas inmigratorias, la explotación petrolera y las injusticias sociales surgieron como pretexto en el imaginario creativo de diversos dramaturgos. Así lo anuncia Chesney, L. (2000) y lo justifica en la obra del autor César Rengifo:

**\*Texto sustentado en el trabajo de grado de la autora para la maestría en Literatura Latinoamericana (UPEL: 2009)**

Estos son los años en que en el país se posibilitó una aparición de una corriente teatral de cuestionamiento de su realidad social y que tendió a expresar valores populares. Estos aspectos quedan de manifiesto en la obra de César Rengifo. En esta dramaturgia fueron evidentes su implicación política y su denuncia o enjuiciamiento explícito o implícito de los desequilibrios de su sociedad. (p. 47)

Lo planteado por Chesney en torno a la obra dramática de Rengifo coincide con los intereses que han motivado la presente investigación, que implica visualizar los aciertos y desaciertos que envuelven al hombre y han generado en él actitudes erróneas que responden a la complejidad de la vida en sociedad. Ésta realidad es el escenario desde donde el escritor expresa a través de las voces de sus personajes, juicios críticos con un profundo sentido de denuncia. El dramaturgo se vale de su creación teatral para ir más allá de la simple distracción del espectador, creando una conciencia crítica frente a los hechos irreversibles realizados por el hombre que no mide la trascendencia de sus acciones.

César Rengifo como dramaturgo pone en evidencia la crisis del sujeto en su relación con la vida en sociedad, marcada por la injusticia, la violencia, lo trágico y lo doloroso, indagando en la quimérica búsqueda de la modernidad que trae como

consecuencia la desolación de los pueblos, pero siempre asomando explícita o implícitamente la esperanza de un futuro mejor.

Sus textos dramáticos han registrado los principales conflictos interpersonales, institucionales y sociopolíticos. Conforman, así, un material que contribuye a releer la historia, a reconocer y construir identidades, a desenmascarar estereotipos, descubrir claves, a señalar errores, y a generar el diálogo desde la expresión de la tragedia humana.

El propósito de resaltar la presencia de la muerte en tres textos teatrales del autor, obedece a un interés sociológico donde el teatro es el arte que mejor se presta para exponerlo. En este sentido, se abordó metodológicamente el análisis propuesto por Goldman L. (1984) y para enriquecer el estudio se consideró pertinente apoyarse en el sistema signico de claves propuesto por Gámez, J. (2000).

La presente investigación se sustenta en concepciones teóricas, referenciales y metodológicas que respaldan los análisis en las siguientes obras teatrales: *La esquina del miedo* (1969) y *El caso de Beltrán Santos* (1976) del dramaturgo venezolano César Rengifo.

# La muerte como tema en el imaginario creativo de César Rengifo

La muerte se puede concebir, de acuerdo con lo que señala, Ferrater Mora (2001), como un fenómeno donde se produce una cesación. Desde este punto de vista en la obra de Rengifo, se percibe la muerte como un fenómeno social, producto de diversas circunstancias, ocasionada de manera voluntaria o producto de las acciones del hombre (El caso de Beltrán Santos). La muerte es el escenario central de la fábula, esto se evidencia en la pieza *La esquina del miedo* (1969), en donde un joven intenta salvar de la muerte a un hombre. Pero en su búsqueda desesperada se enfrenta con la deshumanización de una sociedad, que es incapaz de socorrer a un semejante. En este sentido, Rengifo intenta despertar a partir de una denuncia que realiza, una actitud crítica racional en el público.

Paz, O. (1984) expresa al respecto:

La muerte es un espejo que refleja las vanas gesticulaciones de la vida. Toda esa abigarrada confusión de actos, omisiones, arrepentimientos y tentativas -obras y sobras que es cada vida- encuentra en la muerte, ya que no sentido o explicación, fin. Frente a ella nuestra vida se dibuja e inmoviliza. Antes de desmoronarse y hundirse en la nada, se esculpe y vuelve forma inmutable: ya no cambiaremos sino para desaparecer. Nuestra muerte ilumina nuestra vida. (p.48)

El tema de la vida después de la muerte, por estar enmarcado dentro de lo mágico-misterioso y por la relación simbólica, que desde tiempos antiguos



existe entre la muerte, las tinieblas y su antonimia con la luz, se presta para que Rengifo utilice los contrastes del claroscuro. El tema ha sido tratado por varios narradores latinoamericanos en sus diversas obras, Juan Rulfo, por ejemplo, es uno de los que con mayor fuerza desarrolla esta temática. Rengifo se vale de ella para escribir tres piezas importantes: *Las torres y el viento*, *Esa espiga sembrada en Carabobo* y *La esquina del miedo*, por destacar sólo algunas, donde la temática de la muerte aparece como constante. En ellas los muertos que cohabitan con los vivos, tienen tres modos de manifestarse: en la primera, a través de las alucinaciones de un moribundo. En la segunda, Rengifo diseña a los personajes como figuras sugeridas por luces, sonidos y rodeados de penumbra. Algunos personajes asisten a los funerales de un soldado de la patria que murió un día antes de la batalla de Carabobo.

Las exequias se efectúan en el mismo espacio físico donde se produjeron los hechos. Las acciones de la pieza, *La esquina del miedo*, tienen lugar en un pueblo del interior del país, allí los personajes prefieren evadir la posibilidad de ayudar a un moribundo herido, antes de que eso desencadene algún inconveniente con las autoridades del gobierno de turno.

En consecuencia, la vida después de la muerte como base estructural en las tres obras señaladas le permitió a César Rengifo mezclar conjuntamente lo real con lo mágico: la muerte y la vida con la historia y el tiempo mítico con el presente. Por ello, tuvo que recurrir a la ruptura de los planos temporales y éstos le permitieron desarrollar cabalmente los contrastes violentos, penumbrosos entre luz-oscuridad. El énfasis lo puso en el misterio que encierra la oscuridad y su vinculación con la muerte.

La muerte se cierne en todo momento sobre el ser humano, nadie deja de sentirla, pero así como unos la aceptan, otros la rechazan. Rechazar no es ignorar. En otras palabras, morir es algo que debemos aceptar para vivir. Y no se trata solamente de afrontar la muerte cuando llegue el día indicado,

sino de vivir ahora con la idea de la muerte presente en el espíritu. Bentley, E. (1982) sostiene:

La tragedia tiene que ver con la muerte. En un capítulo anterior ya señalé que la muerte constituye un problema particular dentro de la literatura, pues se trata de una experiencia por la que no han pasado ni el escritor ni su público. La muerte es inexistencia, y hablar de comprender lo inexistente es lo mismo que hablar de aprehender el vacío. Cuando decimos, entonces, que un poeta escribe sobre la muerte, queremos significar que se refiere a algo distinto de la muerte y que, sin embargo, da la impresión de que no es otra cosa que la muerte. (p. 253)

## Análisis de casos

- El caso de Beltrán Santos (1976)

Rengifo pone los cuerpos de seguridad social como materias poéticas que establecen posiciones políticas y donde la pobreza simboliza la construcción de ese discurso. A través de la pobreza se expresa el sentido fundamental de denuncia que se hace presente a través de la muerte, la marca ineluctable del hombre que tiene que vivir en situaciones adversas que determinan sus circunstancias. Aquí está el sujeto constructor de una realidad social determinada, este sujeto se enfrenta a una instancia social como un discurso que produce espacios y escenas sociales históricas y, por ello, cruzadas por discursos políticos de luchas y contradicciones que muestra a los sujetos participantes de tales luchas.

*El Caso de Beltrán Santos (1976)* es una pieza que se sitúa en una expresión sociopoética dirigida hacia la tragedia, con claves fundamentales que exponen la sórdida realidad de sus personajes. Hay que destacar la descripción del espacio que influye decididamente en la concreción de la miseria, el cual

es el preludio del drama. Se deben resaltar los descriptores de la pieza: un rancho de tablas y cartones, una mesa rústica, una cocinilla de kerosén de dos hornillas, tres taburetes y una lata para cargar agua, una repisa con un jarrón rústico con flores artificiales y un santo de yeso pintado. Todos estos elementos son significadores de una condición que marca a los personajes en una tragedia que se construye en la cotidianidad. Entonces se trata de "con-vivir" para "sobre-vivir". A estos elementos significadores hay que agregarle la actitud de los personajes: Domitila con cansancio y se muestra recogida y friolenta; Pascual apesadumbrado, se muestra grave y con lentitud.

Rengifo refleja la miseria en los ranchos de la ciudad de Caracas y las frustraciones producto de los males que aquejan a la sociedad. Un padre de familia desesperado por la situación económica en que se encuentra, busca empleo. Lo encuentra, pero va a hacer el causante quizás, de una desgracia que penetrará en su familia. Los personajes en su mayoría pertenecen al mismo nivel socio-económico, lo que le permite compartir las desventuras y sinsabores de la vida.

### **Situación - personaje**

El texto se abre con un diálogo que entre líneas advierte la denotación de la tragedia: la muerte de Natalio un niño de 14 años. La circunstancia inicial lleva a un despliegue de situaciones que definen elementos consustanciales del drama:

PASCUAL: ¿Sabes? Me provoca gritar! ¡Maldita sea! (Grita).  
¡Maldita sea! ¡Maldita sea! DOMITILA: ¡Pascual! ¿te estás volviendo loco?  
PASCUAL: ¿Por qué tenían que matarlo? ¿Por qué carajo? ¿Cómo pueden matar niños? ¿Quién ordena disparar contra ellos? (p. 142-143)

Beltrán Santos un hombre venezolano que tiene una familia numerosa, seis hijos, una esposa y un sobrino, al inicio de la obra se encuentra desempleado, la desesperación por llevar a su casa el pan de cada día lo obliga a tomar el

primer trabajo que le ofrecen, aunque eso implique no estar preparado para desenvolverse dentro de él. De esta manera, forma parte de un cuerpo de vigilancia destinado *“Creo que para combatir motines y zaperocos. Y vigilar comercios”* (p. 148). Mediante un curso de instrucción se le enseñó a manipular armas, que empleará en contra de seres humanos en caso de recibir esa orden.

Dentro de una atmósfera de disturbios y manifestaciones estudiantiles, Beltrán Santos como miembro del cuerpo de vigilancia debe calmar y evitar posibles daños a la propiedad pública. Al obedecer órdenes tiene que utilizar su arma frente a los protestantes.

Dispuestos estratégicamente los hombres de seguridad, entre ellos también Santos, trataban en esta oportunidad de detener a los jóvenes que participaban en el disturbio. En medio de este ambiente de caos, los oficiales recibieron la orden de disparar para acabar de una vez con los *“bochincheros”*. Beltrán Santos que se encontraba resguardando un supermercado tuvo que responder con tiros, mientras los jóvenes estudiantes lanzaban piedras y proferían consignas. Paradójicamente, Natalio, el hijo de Santos estaba protestando junto a sus compañeros de escuela por la ausencia de pupitres.

### **Espacio - tiempo**

La pieza teatral transcurre en una zona marginal de la ciudad de Caracas durante la madrugada. Envuelto en un ambiente de constantes enfrentamientos entre el pueblo, siempre víctima de atropellos a lo largo de los años y los hombres que forman parte del cuerpo de seguridad, quienes tienen el deber de resguardar su integridad, son los que se encargan de reprimir con acciones que contribuyen con el incremento de la violencia y el descontento general de la población. No se solucionan los problemas más inmediatos de los habitantes es más fácil calmarlos con amenazas y acciones contundentes que atenten incluso con sus derechos humanos.





(BELTRÁN: Aún quedan algunos focos, pero se les está entrando de frente. Y la orden que Recibimos fue echar plomo sin contemplaciones. p. 149)

Lo que comienza siendo un lugar miserable, un no-lugar no ubicable desde una geografía política, un lugar no histórico, se convierte en un espacio ubicable sociopolíticamente, es un espacio que se prepara para recibir la existencia de la muerte a través de la tragedia, en donde el espacio social expone los movimientos claves para entender la estructura del drama y los movimientos que la originan.

En consecuencia, el tiempo que se representa es de fuertes represiones sociales que intentan silenciar al pueblo, frente a situaciones intolerables que perjudican su calidad de vida. A pesar de esta atmósfera de hostigamiento, las acciones desarrolladas por los personajes en el texto demuestran cierta resignación, quienes ven cada día más distante la posibilidad de cambiar esa realidad inmediata.

### **Personaje - personaje**

Los personajes se desplazan en este espacio definiendo una gran carga social. De esta manera el sujeto se adhiere a una esfera colectiva de significación. Entonces Pascual y Domitila pasan a ser representaciones sociales de una circunstancia colectiva. Se extrae de esta representación la violencia, el drama, la miseria y la muerte como elementos de denuncia. Luego de una difícil y agotadora jornada de trabajo Beltrán Santos retorna a su rancho, con tan mala suerte que pronto recibiría la noticia de la muerte de su hijo Natalio, producida durante los disturbios en los cuales él participó como verdugo. El sentimiento de culpa se apodera de su alma, pues asume que mató a su propio hijo.

---

En un foro internacional

BELTRÁN: ¡Nooo! (Se deja caer sobre el taburete). ¡Nooo! (Reacciona angustiado). Yo disparé allí. (Se incorpora violento y va donde Domitila).

DOMITILA: No piense eso.

BELTRÁN: ¡Yo lo maté Domitila...! ¡Yo lo maté! (Se lanza corriendo hacia fuera gritando). Yo fui... Carajo...yo fui... (Pascual lo sigue rápido). (p. 157)

La muerte del joven Natalio frustra la materialización de su futuro. Cuando conversaba con Domitila, le manifestaba el deseo de ser periodista, pues esa profesión le daría la posibilidad de retratarlo todo. Siendo la obra dramática de Rengifo, eso, el retrato fiel de la sociedad venezolana es triste ver reflejado tanto abuso de poder, injusticias y miseria.

**El estado psicológico.** Pascual y Domitila lamentan con profunda tristeza la muerte de un joven como Natalio, buen hijo, hermano y vecino. A pesar de lo joven, ya se había planteado metas que debía sustentar con estudio y trabajo. Todo se derrumbó el día en que la sórdida realidad se corporizó a través de la muerte. Esta pérdida causó un desequilibrio emocional no sólo en su familia, sino en sus vecinos más cercanos, Pascual y Domitila, esposos que expresaron el deseo de tener un hijo como Natalio.

**El estado sociológico.** Para Pascual es asombroso reconocer que la sociedad está atravesando por realidades grotescas. El hombre se muestra insensible frente a las injusticias y atropellos realizados en contra de jóvenes, que defendían sus derechos a recibir una mejor calidad educativa, que disponga de un espacio acondicionado con los recursos humanos y materiales necesarios.

**La imitación de la vida** en *El caso de Beltrán Santos*, refleja un acontecer que cada día se actualiza y se acerca más a lo vivido por las clases menos afortunadas de la sociedad venezolana. Tan real como el hambre, desempleo, familias numerosas, abuso de poder por parte de las autoridades y dónde la

conciencia del hombre es comprada, incluso silenciada ante el bondadoso regalo de un “mercado”. Esto se observa, de forma indudable en el momento en que el gerente del supermercado manifiesta reconocer la labor de custodia realizada por Santos, éste sin olvidar la necesidad de su familia acepta, dando la dirección de su rancho sin vacilar. Irónicamente, mientras él y su familia lloran la muerte de su hijo Natalio, llega a su rancho el mercado que premia el irrespeto a los derechos humanos y cohibe la libertad de manifestar de manera pacífica por unos jóvenes estudiantes de una escuela.

**El asombro y el suspenso** se precisa en el momento de mayor intensidad dentro de la obra, cuando Domitila y Pascual en medio de la desesperación buscan las palabras para darle a Beltrán Santos la triste noticia de la muerte de su hijo. Se respira una atmósfera de suspenso ante la posible culpabilidad expuesta por Beltrán al afirmar sin consuelo alguno, que mató a su propio hijo.

Se **denuncia** cómo el futuro de un joven se ve frustrado ante la inminente llegada de la muerte de la mano de hombres, que cegados por el deber, actúan implacablemente olvidando que al ser miembro de un cuerpo de vigilancia del Estado, su obligación es proteger vidas y velar por los bienes que le ordenen. Rengifo también plantea en esta pieza dramática cómo en medio del caos de los disturbios, los policías disparan sin contemplaciones y para evitar los comentarios difundidos por la prensa diaria, desaparecen los cuerpos de los muertos, enterrándolos sin que sus familiares sepan, con la intención de disminuir así la cantidad.

DOMITILA: Pues debes saber que en muchos casos así, cuando han matado a alguien en manifestaciones o tumultos de esos que llaman políticos, agarran el cuerpo y desde el lugar donde lo tienen escondido van y lo entierran sin que nadie, ni la misma familia sepa y listo. (p. 146)



La operación poética es la construcción de un discurso que contiene una historización de la tragedia, lo que constituye un espacio que establece una posición social que se carga de significados. Comienza a construir una historia social, que corporiza los lugares sociales y políticos, es decir, establece una línea discontinua que se convierte en símbolo o decadencia de los sujetos.

## • La esquina del miedo (1969)

MUCHACHO I: ¿Qué ocurrió? ¿Quiénes eran esos? (El herido no responde, sólo se queja débilmente) ¡¿Cómo te llamas?! ¡¿No puedes hablar?! ¡Oye! Te sale mucha sangre; tienes varias heridas... (El herido sigue inerte) Puedes morirte. Avisaré en el pueblo para que vengan! (Corre. Oscuro. Genital sobre la escena anterior. Débil iluminación sobre el resto del escenario). (p. 106)

La cita referida destaca cómo el Muchacho I, se convierte en testigo de la violencia social. Su llegada al pueblo evita que los hombres agresores ahorquen al sujeto amarrado. Esta situación no es más que la evidencia de la intolerancia existente entre los hombres, quienes deciden aplicar su concepción de justicia, con sus propias manos. La procedencia e identificación del hombre se desconoce y para el dramaturgo presentarla carece de relevancia, pues es el drama el que se va a apoderar del discurso.

### **Situación - personaje**

El "Muchacho I", sale de su caserío movido por la necesidad de obtener un medicamento para la madre enferma. Lo que él, no se imagina es que su deseo por ayudar a un hombre herido en una esquina del pueblo más cercano, le permitiría descubrir en sus habitantes una actitud evasiva frente al miedo de ser involucrados en el hecho y peor aún, que resultaría implicado en el asesinato, siendo inocente. Los pasos del Muchacho I lo llevaron a la

escena de un crimen que no se esclarece a lo largo del texto. Relevante es destacar, que el único que trata de ayudar al herido, termina en la cárcel implicado en un asesinato. Por su parte, las autoridades no se encargaron de recoger las evidencias necesarias para tal determinación.

### **Espacio-tiempo**

Los elementos que describen el ambiente son: casas dispuestas en forma triangular, puertas pequeñas y rectangulares, la casa del medio es más alta y tiene una cruz, un poste apagado, una rockola, una silla de cuero y dos mecedores. Los personajes se desplazan en este espacio característico de los pueblos. El manejo del tiempo no obedece a una secuencia lógica de los acontecimientos, muy por el contrario, es la ruptura de la temporalidad la que privará.

El texto transcurre en la madrugada (CURA: Son las cuatro de la madrugada. ¿Te das cuenta? Llamar a esta hora a la iglesia no es natural. Pág. 105). Posee un tono crítico que denuncia por una parte, una realidad política y social, que repercute en los habitantes a partir del miedo de hablar mal del gobierno. Posteriormente, al recrear la escena de un crimen que tiene un testigo, incluso éste trata de evitar la muerte del herido, al acudir a las casas de los habitantes del pueblo en busca de ayuda, que finalmente no consigue porque se la niegan. El Muchacho I, en su recorrido desesperado, visita hasta la casa mala del pueblo, sin saber qué tipo de sitio era pero que con el tiempo lo descubría.

Rengifo era conocedor de la historia de Venezuela y le correspondió vivir desde la dictadura de Gómez hasta la presidencia de Herrera Campins. Este amplio conocimiento político le permite representar en sus producciones teatrales, gobiernos de fuertes represiones que torturaban al pueblo, de allí proviene el miedo de actuar y emitir juicios libremente debido a que estaban expuestos a perder la libertad, el empleo y hasta la vida. El miedo en la obra adquiere dimensiones que van más allá de una atmósfera de tensión o de un estado emotivo. Se convierte en una forma de vida, que surge de la cotidianidad.

A pesar de este ambiente de incertidumbre la Voz Femenina se atreve a manifestar que: *Es tiempo de actuar con mucha cautela*, es decir, llegó el momento, durante mucho tiempo el pueblo tenía un papel invisible y no reaccionaba frente a los acontecimientos que afectaban rotundamente su contexto. En consecuencia, la vida se convirtió en la metáfora de la violencia, injusticia y abusos desmedidos. El personaje, Voz femenina, asoma la posibilidad de que el Gobierno esté implicado directamente, en asuntos ocurridos en su pueblo. Actuar con cautela implica andar con precaución y pensar los juicios previamente antes de expresarlos.

### **Personaje-personaje**

Los personajes en *La esquina del miedo* están rodeados de un ambiente gris, que propicia el misterio, donde difícilmente se describen sus rasgos definitorios. Pues, lo fundamental dentro de la obra es el argumento. Los nombres dejan de ser relevantes, la diferencia va determinada por la enumeración de los personajes: Muchacho I, Muchacho II, Mujer I, Mujer II y Mujer III. La atmósfera oscura es un reflejo de la decadencia imperante en ese pueblo olvidado del interior venezolano y la única presencia de autoridad simbolizada por el Jefe civil, no ejerce sus funciones.

Dentro del texto prevalece la inocencia del Muchacho I y el Muchacho II, que podría atribuírsele a los escasos 14 años de edad, que tienen respectivamente y lo poco que han andado en los impredecibles caminos de la vida. Dicha inexperiencia, les permite albergar con firme convicción la posibilidad de encontrar juntos ayuda para el herido. Sin embargo, no será hasta el final cuando constaten cómo el hombre al escudarse en el miedo pierde su sensibilidad ante circunstancias realmente trágicas, con el objeto de no ser implicado ni remotamente en cualquier hecho que perjudique su condición. Es así que, el miedo calla, silencia a los hombres que ni siquiera entre sus más allegados se permiten cuestionar situaciones graves que atraviesa su país. En definitiva es más fácil ignorar que actuar a favor de una sociedad sedienta de justicia y brillantes gerentes.

Desde el punto de vista de las relaciones entre los personajes no se debe pasar por alto el momento en que se encuentran los Muchachos I y II. Cada uno buscaba algo. El primero, un medicamento (que no llega a comprar), para su madre, y el segundo, un sapo ("Este era grande y verduoso. Son los que más comen, pág. 117), mientras espera la camioneta que trae los diez periódicos que él distribuye en el pueblo. Los dos muchachos tienen un espíritu luchador (MUCHACHO II: A esta hora nadie desea levantarse y salir (Jactancioso) ¡No son como nosotros!, pág. 118)

Los personajes representan la crisis que atraviesa el hombre dentro del gran laberinto de la vida, donde el miedo se convierte en un miembro más de la sociedad condenada a permanecer psicológicamente silenciada.

El jefe civil refleja a una autoridad que está de adorno, que no responde a las situaciones presentadas desde la cotidianidad social y política de su pueblo. Evade cualquier tema que intenta aludir, bien o mal, al Gobierno. Prefiere sumergirse en el mundo de la mirada indiferente y del goce de los vicios más bajos que encuentran espacio en la sociedad.

**La imitación de la vida.** El pueblo que sirve de escenario en la pieza dramática *La esquina del miedo*, carece de nombre lo que indica, que puede ser cualquier pueblo ubicado en el territorio venezolano, donde definitivamente la única autoridad presente no ejerce sus funciones, por el contrario prefiere divertirse, que atender una situación irregular dentro de su jurisdicción. Frente a un evento que pone en riesgo la seguridad de los habitantes, actúa de manera indiferente. (JEFE: ... ¡Déjate de jurungar al Gobierno, Guacharaca, y anda a buscar las mejores hembras que tengas!... ¡Esta noche soy un gallo que necesito patio! p. 120). Si se trata de analizar la actitud de los habitantes del pueblo, puede ser difícil de comprenderla, pero lo cierto es que el miedo de actuar se adueñó de su voluntad. A pesar de la sorpresa que se produce en los personajes ante el hecho de empezar a verse asesinatos en su pueblo.

En este sentido, los habitantes del pueblo manifiestan de cierta forma asombro por comenzar a presenciar asesinatos. En sus conversaciones, señalan que es consecuencia de la apertura de la carretera que facilita el acceso a personas de otras ciudades, trayendo con ellos una carga de problemas.

Al inicio de la obra unos hombres, de procedencia desconocida, arrojan un cuerpo y se marchan apresuradamente para evitar ser descubiertos. Ésta acción genera una atmósfera de incertidumbre, por ignorar las razones de tal hecho y que finalmente, se convierte en un misterio. El Muchacho I es acusado y condenado a prisión. Si bien es cierto, que fue un error imperdonable que tocara al herido, pues dejaba sus huellas en la escena del crimen, tampoco se agotaron todos los recursos en cuanto a la búsqueda de evidencias que esclarecieran el caso.

La obra denuncia una sociedad sumergida en sus intereses individuales, y lo colectivo deja de tener relevancia. Cada habitante se preocupa por su espacio, nadie se inquieta ante la necesidad del otro. Evidencia de ello, se observa en el instante que el Muchacho I decide buscar ayuda para el herido. Le cierran las puertas y manifiestan cualquier excusa, aunque la más reiterada giraba alrededor del miedo a ser perjudicados por el Gobierno, por aparecer involucrados en hechos cuestionables. Este terrible miedo demuestra la represión imperante en la que el silencio garantizaba la vida. Sin esperanza en las autoridades, pues eran títeres que hacían al pie de la letra lo que le ordenaban o sencillamente no ejercían sus funciones, demostrando así su incompetencia.

# Conclusiones

La muerte se presenta en las tres producciones teatrales mostrando una connotación distinta e inherente al hombre como ser social. *En el caso de Beltrán Santos se manifiesta* la muerte física a través del fallecimiento de Natalio y en *La esquina del miedo*, la muerte ideológica, los personajes encuentran en el silencio su salvación por lo que evitan emitir juicios.

Los resultados obtenidos en los análisis de las obras, comprobaron la existencia del tema de la muerte como instrumento de denuncia en el imaginario creativo del dramaturgo venezolano César Rengifo. El discurso evolucionó fundamentalmente en la detención y profundización de las premisas siguientes: las relaciones situación-personaje, espacio-tiempo y personaje-personaje, la visión esperanzadora y el discurso como denuncia.

## **Situación-personaje**

La situación, en *El caso de Beltrán Santos*, está enmarcada en los hechos que desencadenaron la muerte de Natalio (manifestaciones estudiantiles). Por su parte, *La esquina del miedo*, está envuelta por la atmósfera penumbrosa que rodea al Muchacho I en su insistente búsqueda de ayuda.

## **Espacio-tiempo**

Dentro de las piezas teatrales estudiadas se presenta como constante la recurrencia de situaciones ocurridas durante la noche o la madrugada donde predomina el claroscuro. Lo que propicia al mismo tiempo una atmósfera de suspenso y asombro frente al desenvolvimiento del drama. Los personajes en las obras estudiadas, se convencen todos los días de que no han perdido su capacidad de asombro ante las circunstancias que les toca vivir.

El manejo circular de la temporalidad permite ver el carácter repetitivo de las acciones del hombre en el transcurso de la historia. Los espacios geográficos reflejan el acontecer diario de los personajes.

### **Personaje-personaje**

Los personajes son la imitación de una sociedad vista a través de diversas épocas. Así pues, el pretexto para su creación dramática es en esencia la vida misma. Serán entonces los hombres y mujeres quienes desde su realidad reflejarán sus circunstancias.

Los textos teatrales de Rengifo albergan personajes que gritan su realidad, quizás buscando, al darla a conocer, desestabilizar, conmover, alertar o tan sólo desahogarse. Las relaciones entre los personajes están determinadas principalmente por su capacidad para sobrevivir.

### **Visión esperanzadora**

La obra dramática de Rengifo es el testimonio de la realidad sociopolítica que anuncia situaciones profundamente crueles y con un mínimo de esperanza. En *El caso de Beltrán Santos*, la esperanza es atribuible a los estudiantes, pues a través de las manifestaciones rescatarán sus derechos y en *La esquina del miedo*, de alguna forma se introducen dos elementos interesantes de referir: la linterna y el sapo. Regalo que le da el Muchacho II al Muchacho I al visitarlo en la cárcel. La linterna simboliza la luz que se necesita ante situaciones difíciles y hasta inexplicables y el sapo, como el animal limpia-casa. Es así que se puede inferir que la casa vista como país está sucia, y en el sapo está implícita la limpieza que necesita.

### **El discurso de denuncia**

César Rengifo se vale de su producción dramática para enjuiciar situaciones que repercuten de manera negativa en el pueblo, abriendo la oportunidad

para que el espectador al acercarse reflexione y decida asumir una actitud más activa dentro de los acontecimientos de su país. Lo que propulsa esa situación crítica en el espectador es la recurrencia del tema de la muerte y el tratamiento injusto de la misma por parte de sectores dominantes de la sociedad. En la obra *La esquina del miedo*, se denuncia la deshumanización del hombre ante situaciones que requieren de su solidaridad; la cual no se pone en evidencia por el miedo a hablar y a la represión política. En *El caso de Beltrán Santos*, se denuncia la compra de conciencia por los bienes materiales y el abuso de poder por parte de los organismos represivos del gobierno

Esta investigación es sólo una visión entre innumerables posibilidades interpretativas que ofrece el tema de la muerte en la dramaturgia. El tratamiento de la muerte en el teatro latinoamericano adquiere otros alcances que hacen factible la realización de diversos estudios. Las siguientes obras dramáticas presentan a la muerte desde una visión absurda en situaciones verdaderamente angustiadas y con un humor sarcástico: *La noche de los asesinos*, del cubano José Triana, *A la diestra de Dios Padre*, del colombiano Enrique Buenaventura, *La muerte de Alfredo Gris*, del venezolano Rodolfo Santana y *Quedó igualito* del también venezolano José Gabriel Núñez. Por su parte, las producciones teatrales: *Los Pájaros se van con la muerte* de Edilio Peña y *El regreso* de César Rojas, ambos venezolanos, muestran la muerte como ritualidad espiritual y reiteración de las acciones cotidianas de la vida. Otro venezolano, Carlos Sánchez Delgado, trata la muerte inmersa en situaciones caóticas desde planos metafísicos con su obra *El acto del fin del mundo*.

Queda así abierta una gama amplia de posibilidades, para desarrollar discursos relacionados con ese tema tan inquietante como lo es la muerte.



# Referencias

- Bentley, E. (1982) *La vida del drama*. Buenos Aires: Paidós.
- Chesney Lawrence. L. (1996) *Teatro popular latinoamericano (1955-1985)*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación- UCV.
- Ferrater Mora, J. (2001) *Diccionario de filosofía*. España: Ariel.
- Gámez, J. (2000) *La cárcel como espacialidad dramática en el discurso político del teatro latinoamericano contemporáneo*. Caracas: Cuadernos de Postgrado. Facultad de Humanidades y Educación- UCV.
- Lucien Goldman, U. (1984) *Sociología de la creación literaria*. Argentina: Nueva visión.
- Paz, O. (1984) *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de cultura económica.
- Rengifo, C. (1979) *Teatro breve*. Caracas: Ateneo de Caracas.
- Rengifo, C. (1991) *Teatro venezolano contemporáneo*. Caracas: fondo de Cultura Económica.

Relecturas



# Yo nací casi de milagro

## Historia de César Rengifo

Bayardo Ramírez Monagas.  
Escritor, poeta y jurista

"A veces me transformo en un recuerdo,  
Y soy la dimensión de lo olvidado,  
Espíritu del tiempo desatado  
hacia una latitud donde me pierdo..."

César Rengifo (1956)

"Yo nací casi de milagro", me dijo una tarde de junio de 1978 César Rengifo, cuando comentábamos un trozo de *Los Tres Dumas* de Andre Maurois que él me había regalado. "Yo había leído: ¡Qué sorprendente mezcla de seres y de acontecimientos"... un marqués normando, una esclava negra, un hotelero de Valois, un sueco loco por el teatro, un subjefe de oficina, un pro-

fesor curioso de historia, una época novelesca y una prensa popular habían engendrado al narrador más grande de todos los tiempos y de todos los países; el comentario de la cita provenía porque me hacía recordar unas frases suyas sobre Goethe de hacía meses, de idéntico sentido: qué factores inexplicables habían concurrido para que un hijo del pueblo, un posadero a su

vez hijo de un sastre y de la hija de un burgomaestre aficionado a la botánica y a la intuición del misterio, se produjera este doble fondo de estructura que diera ese genio. Esa capacidad de la mente humana de pensar diversas cosas a la vez y asociarlos, me hizo pensar mientras hablábamos que aquel hombre que tenía enfrente también tenía mucho de esa alquimia de la sangre y el espíritu que produce grandes hombres y así decidí escribir sobre César y comencé a preguntarle por su vida y él se molestaba y me decía: “¿Qué es lo que usted está haciendo, para qué me pregunta eso?”, pero luego con cariño me contaba. En realidad Rengifo había sobrevivido milagrosamente en su infancia. Cuando él tenía siete meses en el vientre de su madre, murió su padre Ángel María Rengifo Goita, este hombre del pueblo que ejercía el oficio de repartidor de pan para la panadería de esquina de Las Gradillas, que viajaba cada día al amanecer, a lomo de mula, para repartir su pan desde Puente Anauco a Petare y regresaba al anochecer cobrando el pan entregado. César Nereo Rengifo Cadenas nació en una Caracas de 86.000 habitantes aproximadamente, el día 14 de mayo de 1915 en una casita de San Felipe a Pueblo Nuevo, humilde casita de adobe, de un zaguán y dos cuartos y un corral pequeño para la mula a donde daba el fogón; ubicada en una calle angosta vecina a la hacienda de Gamboa (hoy San Bernardino); no tenía espaciosos patios, ni

jardines, ni huertas. El río Anauco vivía todavía, “era fresco y cristalino” decía César y “pasaba detrás de ella”. Esa ciudad que ya no volverá para él. En su poema *El Guamacho* nos canta con “voluntad tal vez de revivirla”: “angustia de mirarle sus aleros/ y escucharla en el agua de sus ríos/... me ha herido ese recuerdo del guamacho/ como hiere un recuerdo del olvido”. Aún existe el casco de la casa convertida en estrecha fábrica de toldos que lleva el N°30. César Rengifo nació en el llamado siglo de la contrarrevolución (1839-1935) bajo la autocracia del General Juan Vicente Gómez. De esa época opina Salcedo Bastardo “nunca el pueblo fue más pobre y más oprimido” y Matos Romero dice: “El pueblo estaba sometido por la violencia, hambreado y analfabeta... Así fue posible al imperialismo, silenciosamente, sin obstáculos, adueñarse de Venezuela y convertirla en una semicoloniasuya”, sin embargo, este niño nunca perderá su vocación de protesta y será la antítesis de la centuria histórica que lo vio nacer. Será siempre un revolucionario y “cuando se quiera llegar hasta la esencia de su profunda savia, bastará proclamar... la palabra rebelde”, como dice el zambo Chirinos en su poema “Imagen de Chirinos” (1969). A los diez meses de nacido, murió su madre Felícita Cadenas de Rengifo, mujer de figura delicada, de rasgos finos y hermosos, “una mujer leve como la tarde” para usar una frase de César en *Los Canarias*

(1949), como se aprecia en una fotografía de *Luz y Sombra* del álbum familiar de Rengifo; ella era costurera y confeccionaba uniformes para soldados. Los cosía en el ministerio de la Defensa (Intendencia) en Carmelitas, aún en estado de gravidez de César. Al fallecer su madre queda así huérfano en unión de sus cuatro hermanos. Rengifo habrá nacido entre dos implacables: la muerte y la miseria, son hijas del pueblo; de sí mismo dirá en una extensa carta autobiográfica al mexicano Carlos Solórzano: "provengo, pues, de raíces del pueblo y voy ligado a él por conocimiento y sentimiento".

Al perder a su madre nadie le queda; a sus hermanas mayores, Conchita (Concepción) y Mercedes, se las lleva su tía materna María de Jesús Cadenas; tienen 9 y 12 años y trabajan con esta mujer de escasos recursos en una fábrica de telas, "Los Telares San José", de la Parroquia San José, de 6:00 a.m. a 1:00 p.m., de las 2:00 p.m. a las 6:00 p.m. y morirán tuberculosas, apenas entrando en la adolescencia (16 y 18 años) por el exceso de trabajo y la alimentación deficiente de la casa de Dolores Hernández, quien las recibe ya muy enfermas. César visitaba a Conchita en su gravedad y el día que le compró fresas, cuando llegó, ella había muerto. A Lola y Ángel Ignacio los criaron sus padrinos, Manuel Antonio Martínez González y Dolores Hernández de García, la madrina de Mercedes, en la casa de Monte Carmelo; y a



él, en los primeros días, le cuidará una sencilla y anciana mujer, de nombre Matilde, que servía a su madre, a quien recordará como "Papatica". Ella es quien logra alimentarlo con pan viejo y agua de papelón y lo deja sobre una estera con su magro alimento cuando se ve obligada a salir. Estos niños se crían separados; a su hermano Ángel no lo ve casi nunca y a donde Lola lo lleva de vez en cuando la señora Rosarito. Pero un día, María Luisa, la hija de la madrina Dolores, le pegó a César y éste se negó a volver. Todas estas impresiones quedarán e influirán en él otorgando virilidad a su carácter, potencia a su temperamento, de allí su audacia y pasión por el heroísmo y su soledad interior. La muerte y la miseria son dos estigmas de la humanidad. Uno natural y otro social; pero también son fuerzas poderosas que potencializan las capacidades más sensibles. César nació luchando por su existencia. En su origen será un niño víctima, pero de allí brotarán su fuerza y sus aptitudes para enfrentarse a las circunstancias adversas de la vida y la sociedad donde le toca vivir. César será siempre un hombre de espíritu luminoso, nunca será un frustrado, ni un amargado, ni un resentido social o emocional. Esta es una característica fundamental de su personalidad. La experiencia temprana con la muerte será asimilada en sentido de creación y optimismo ante la vida. En toda su obra se impone una concepción optimista de la vida, vital, que orienta a romper los obstáculos, sin importar si el

desenlace es trágico o feliz, lo cual depende de la trama en que procuró reflejar la realidad social que tanto conoció atrapándola, aprehendiéndola y dominándola para dejarla en el papel, el mural y el lienzo como una denuncia. Otro signo de ello será su sentido del humor, presente en muchas de sus obras como una evidencia de su inteligencia y capacidad de comprensión. En un poema "Vital unidad" de 1970 dice: "¡Somos el todo! Y nada.../ ¡al pensar en la muerte!/ ¡somos el todo eterno! / ¡Si se piensa en la vida!". Tres meses antes de su muerte era una gran invención de la naturaleza porque servía para dar descanso a las máquinas gastadas y me lo relacionaba con los griegos y su concepto del olvido como un don de la naturaleza. Del dolor y la pobreza llegará a ser hombre por sí mismo, para que se cumpla el precepto del ginebrino Rousseau una vez más con su *Emilio*. Allí, en esa infancia, comenzará a gestarse su espíritu universal que a lo largo de su vida otros hombres justos le cultivarán y de allí su credo de artista que vive, en una nota que cita Carlos Miguel Suárez Radillo, credo al cual fue fiel en toda su obra: "Creo en el arte en función de la humanidad, por eso mi pintura como mi teatro se orientan a expresar sentimientos, pasiones y conflictos del hombre en acción perenne de perfeccionamiento. Como artista venezolano, creo y siento que debo expresar a mi pueblo, por ello persigo dentro de las formas nacionales aquello que como síntesis esencial, une nuestro espíritu a lo universal; lograr

eso a cabalidad es mi tarea fundamental y por lo cual estudio y trabajo día a día”.

De esta infancia nacerá el caudal de su amor social, el poder de su fecundidad, de esa inagotable capacidad de creación, la adversidad que lo persigue lo hace grande para que se compruebe la opinión de don Simón Rodríguez: “De los niños todo puede esperarse; de los jóvenes mucho; de los hombres algo... y de los que atraviesan la vida en mantillas, nada”. Muchas veces me dirá, sentado en un sillón verde del recibo de su casa o de pie arrastrado por la vehemencia de su discurso, ¡cuando tantas cosas me enseñaba”, nunca de nadie aprendí tanto; fue mi maestro más sabio y más íntegro y limpio, “que para ser revolucionario hay que tener mucho amor por la humanidad” haciendo suya con tanta convicción la frase del Che Guevara y otras que “el amor es lo único que reivindicaba al hombre”, para ser así un revolucionario como el hijo de su cantata: *María Rosario Nava* (1964); “soñó con ser soldado de paz y poesía... De los que tras los hierros levantan olivares y ¡hacen surgir del fuego la flor de un nuevo día”. Estas experiencias entre la muerte y el dolor le harán pensador y será “observador y rebelde” como Simón Rodríguez, ¡cómo son los dos “originales” y “enérgicos” y tenaces y de una “¡conciencia revolucionaria plena”; si Rumazo González hubiera tenido que escribir sobre César, sentiría como yo, que estos adjetivos que usó en

su estudio introductorio a la obra de Don Simón son epítetos exactos para dibujar el espíritu de César; ¡qué alegría sentí yo por estas coincidencias!

César llevará lo que sentimos todos los que somos huérfanos de padre, sentimiento que describe Rumazo González en su *Bolívar* y que me causó honda impresión a finales de los años 50. “El que es huérfano cuando niño, se siente huérfano siempre, y en sus sentimientos se afirma la sensibilidad, de modo que sufre más en lo hondo que los otros. Sólo el sacudimiento de la acción puede atenuar el matiz violeta de los corazones solitarios, quienes no actúan fracasarán”. De aquí esa búsqueda de amor incansable que permanecerá en su poesía. En *Estrellas sobre el crepúsculo* nos dirá: “Pero ustedes no entienden, o quizás lleguen a entender que no se puede vivir al margen del amor, al margen de la existencia...” y esa capacidad de acción para participar en tantos hechos de reivindicaciones sociales, esa solidaridad con tantos países en lucha, esa ayuda generosa a tanta gente que a él acudía; parte del producto de la venta de sus cuadros era para esos fines. Y esa generosidad para enseñar, para educar, para transmitir sus conocimientos, para orientar a todo aquel que le solicitaba ayuda; mi hijo Ingmar conserva dos cintas magnetofónicas de las orientaciones y enseñanzas para sus trabajos ¡cómo me conmueve su voz”. En sus últimos años, a pesar de que lo agotaban las largas







entrevistas, sacrificaba su salud al interés de los demás, que le hacían leer sus tesis, sus trabajos, le pedían consejos sobre sus proyectos y no le fallaba a nadie. Era como un mar enorme. Cumple así con Zoilo de su *Vendaval amarillo*, "... sólo necesitamos más conocimientos".

A causa de su precaria alimentación, el niño sufrirá una disentería y en ese estado lo reciben Ascensión Delgado y Mariano Robaina ("hombre entrado en años"), quienes se ocuparán de cuidarlo y prodigarle calor familiar. César la llamará siempre con cariño "mamá Ascensión" al evocarla. Ellos dentro de su estrechez, logran salvar al niño. Mariano es pescadero y le dará al infante abundante sopa de pescado, ya que pensaban que no se salvaría. En estos primeros pasos de su vida cabe para él, lo que dice de sí mismo el poeta José Ramón Medina en su relato biográfico en el prólogo a sus poesías: "Huérfano de pocos años (mi madre murió cuando contaba ocho) paseé por varios grupos familiares en los que hallé afecto y comprensión que vinieron a calmar el vacío dejado por la ausencia de mis padres". Ascensión y Mariano le darán el cariño que su alma infantil necesita. Cuando apenas tiene 3 años, la capital será diezmada por la peste de 1918 y en esa familia la influenza cobrará tres víctimas.

---

Con sus hijas Diana y Flérida

En Caracas no hay ni qué comer y el niño duerme en un chinchorrito que colocan alto para protegerlo; sólo pueden alimentarlo con dos acemitas al día, nuestros panes de afrecho mezclados con harina. La peste "milagrosamente" no lo toca, pero después, a los cinco años, sufrirá una gastroenteritis. Mamá Ascensión aumenta sus cuidados y llora junto al niño que de nuevo ve perdido y él la ve llorar sin comprender por qué. Una vecina trae la noticia: "¡El boticario de la esquina de Crucecita tiene un remedio novedoso; ¡La Emetinal!"; lo llevan a la botica y lo inyectan durante tres días; el niño se salva. Existe una foto de César de esos años vestido de pastor para celebrar la bajada de los Reyes Magos. En este hogar aprenderá a leer y comenzará su interés por la música; tratará de aprender a tocar el violín y mamá Ascensión se lamentará ante su Mariano al descubrir que "¡no tiene oído!", con tal sentimiento maternal como si dijera, "César no será nunca un artista". No sabe esta dulce mujer lo que el niño lleva por dentro; su pequeño y frustrado violinista arde en el fuego sagrado; es poeta, la lucha con el ángel ya se ha iniciado en él y no lo soltará hasta su muerte. Por esta época de su infancia habrá una fiesta en una casa vecina y presenciará maravillado cómo un niño de 8 años será presentado por su padre como violinista, "¡cómo le piden que toque!". Hay expectativa mientras busca el violín y cómo se van todos a un patio cercano donde el niño interpretará una melodía. César lo ha seguido desde lejos en

la oscuridad y degustará con placer y admiración el virtuosismo del niño, esa noche será exquisita, nunca más olvidará esta escena, pero su amor por el violín dará sus frutos y muchos años más tarde (1971) pintará el hermoso óleo. "Su música interior": un niño descalzo tocando un violín sin cuerdas con una vara recién cortada que aún conserva dos tiernas hojas.

Este joven desarrapado, de bufanda roja tiene el rostro de quien está transportado hacia el mundo de sus sueños, hacia su música interior; este niño es César Rengifo y uno siente en la placidez de su rostro la melodía que él está disfrutando. Aquí se inicia el poeta, la música le acompañará toda su vida. También me contó que una vez estaba tratando de reparar un papagayo roto y se le apareció una mujer blanca, delicada y bella, finamente vestida, quien le preguntó qué le pasaba y le llevó hasta una bodega cercana donde le compró otro papagayo, lo ayudó a elevarlo y se marchó. Para él era un recuerdo envuelto en las fantasías del sueño y el misterio; nunca supo quién era. En un retrato que hizo en los finales de los años 70 de una señora viuda, pintó al fondo un niño elevando un papagayo. Ese era él.

Su deseo de saber se manifiesta en que aprende a leer casi sin ayuda, y en la escuela su maestra le exhibe en otros grados superiores como

ejemplo. Le hacen leer un libre grueso de tapas verdes: *El caballo del boero*, un cuento sobre un joven que se lanza al mar con su caballo a rescatar a unos naufragos. Al final él mismo se ahoga. César me contó que los más grandes durante el recreo, en venganza le daban "coscorrones".

Al morir Ascensión, César queda con Mariano y los hermanos de éste, Rita, Lola y Julián (el padre de Julio César Lovaina, el pintor) y es en estas fechas cuando su padrino de confirmación, José del Carmen Toledo, primo de Lovaina, se hace cargo del niño y se lo lleva a vivir con él y su compañera Ernestina Ñañez. De esta parte de su vida saben muchas anécdotas las morochas Flores y Columba Folt. Este pintor, decorador y maestro de obra, masón grado 33, ganaba buen dinero en su época y conoce mucha gente influyente. Llegó a tener muchos contratos del Gobierno como director y maestro de construcción, como los de decorar y pintar el Capitolio y la Gobernación; se vestía de tussor de seda, usaba bastón y sombrero tirolés o de pajilla. La personalidad de este hombre y la influencia que ejercerá en César, así como el inmenso amor paternal que le prodigará, juegan un papel determinante en su estructura psicológica: pretender pescar en las profundidades de la mente de Rengifo, comprender sus conflictos, sus prejuicios, sus amores, su manera de ser, su desarrollo posterior y la evolución de su personalidad, sin pensar en

este hombre es perderse en el vacío. Mucho de lo que hará y la forma como se comportará en el futuro será debido a la voz de este padre que permanece en él. Más tarde existirá otro hombre que lo ayudará a ver lo esencial: P.P. Hernández Mujica, padre de Rhazés Hernández; ambos serán los arquitectos de su existencia. A estos dos hombres dedica su primer libro de poesías *Ala y Alba*, publicado en México en el año de 1937. En estos poemas está reflejada la complejidad del alma y el espíritu de César y el mundo que estos hombres le enseñaron a ver; así versifica: "Viene del fondo de un mar desconocido. / Por eso hay algo de oscuro en sus pupilas"...

"Soy un hombre que llevo muchas cosas muertas, muchas cosas vivas y otras que nacen ahora". "Para el hombre de mi espíritu aún no he encontrado pan" y en el mismo poema dirá: "Hoy soy la claridad que todo lo inunda"... "Soy un hombre transparente; me hizo de cristal la fantasía. / Más fluyo luz y tengo fresca de campo y fuego de sol; ¡no soy un vencido! ¡No soy un vendido!" "Aquí las venas abiertas, compañero, y los puños en alto siguiendo la palabra tendida a una justicia cierta... ". José del Carmen Toledo es para todo el mundo un hombre muy bueno, generoso con su dinero, desprendido, César será un hombre bueno y generoso tanto de mano como de corazón.

Muchos de nosotros, sus amigos y familiares, discutiremos con él por la manera como se aprovechan algunos de César y obtienen sus cuadros; él decía que no importaba, no lo engañaban, él sabía que le mentían, pero que eso no tenía importancia. Muchos otros le pasaban facturas de las épocas de mala situación en que le ayudaron y él se las dejaba pasar. José del Carmen era muy celoso de su libertad y César toda su vida será muy independiente, ese es el símbolo de sus perros famélicos, hambrientos pero libres, en su doble significado político social y espiritual y de Toledo también aprende el amor a la libertad del hombre con su trasfondo social.

Este hombre lo apoyó en sus primeros escauceos políticos en sus luchas contra la dictadura; ya un joven de 25 años es en la casa de José del Carmen Toledo, de Santa Inés a San Carlos, Parroquia San José, en la sala que fungía de taller de César (por ella entraba la luz de dos inmensas ventanas) donde pinta dos grandes cuadros de hombres encadenados para unirse a la lucha de las reivindicaciones laborales del Día del trabajador (19 de marzo), Día de San José Obrero y será buscado, perseguido y preso en el Garaje de Palo Grande y confinado al campo de concentración de Jobito (1940), debido a las influencias de José del Carmen Toledo que ablandó la severidad del régimen; no olvidemos que la dictadura de Gómez (1908-1935) tenía

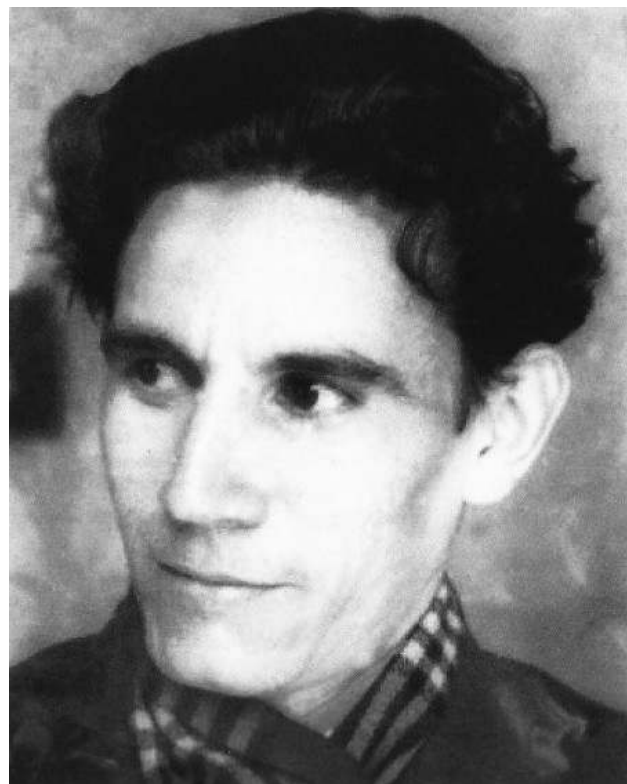
el dominio real del país; la agricultura era la base de su economía feudal y el país era pobre.

Cuando Gómez hace las concesiones demasiado favorables a las compañías petroleras extranjeras, Venezuela cambió su estructura económica, pero el pueblo no participa de la totalidad de la riqueza y está sofocado por el guante anti-cívico de la dictadura; la sensibilidad y conciencia política de César lucha contra este oprobio. César tiene 13 años cuando las manifestaciones de 1928 encabezadas por Rómulo Betancourt y Jóvito Villalba; por intermedio del poeta Pablo Rojas Guardia conoce los hechos intensamente y reparte panfletos.

¿Y acaso ese interés suyo por lo místico y metafísico de lo cual hablaba con profunda sabiduría, no tendrá su fuente en el Toledo esotérico? José del Carmen fue muy gregario y enamorado, de allí estas fluctuaciones de César entre lo sociable y sus períodos de retraimiento, como una lucha entre su naturaleza solitaria y lo grabado en su infancia; ésta es una de las paradojas de su conducta, éste es en parte el Proteo que lleva dentro este gran artista. "José del Carmen tenía muchas novias", me contaba César "y todas lo querían y me hacían regalos para mantener en sus dulces magias a José del Carmen": cuando éste iba a bailar a la plaza en el Carnaval, se lo llevaba, ¡cuánto de este hechizo del hombre enamorado quedará en él y será causa de su búsqueda permanente del

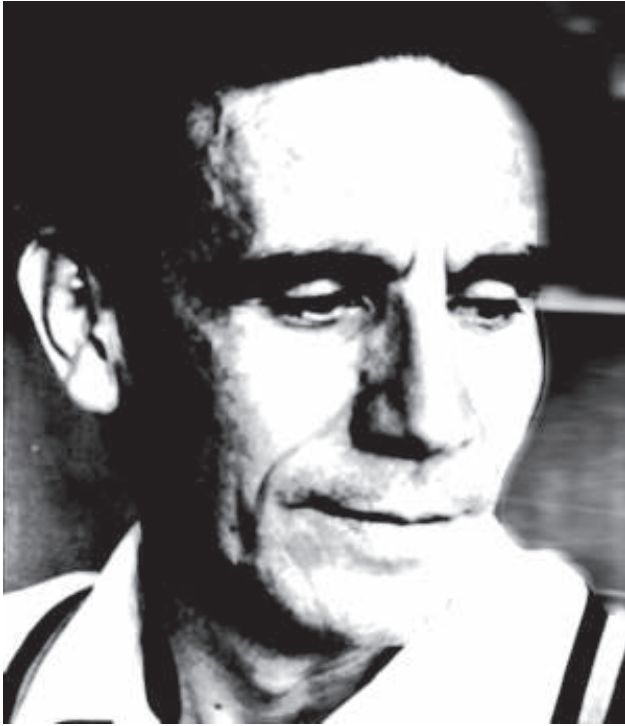
amor! Como Goethe, César nunca será un Don Juan o un Casanova o un seductor orgulloso de sus conquistas; se entregará de corazón, buscará en forma inextinguible el amor y será amante rechazado y dolido muchas más veces que aceptado. En "la siembra dolorida/ le ganaban la partida otros molinos de viento" como reza en sus décimas al Quijote en *Cálamo, décimas y glosas* (1945). Esto nos permite comprender con claridad parte de la leyenda e historia de su alma, la intimidad de sus poemas nos lo demuestran; en "Instante" de 1967 comienza: "Entre tus ojos y el paisaje/ suben suavemente los humos del recuerdo,/ y canta, lento, lejano, algún amor" y el poema termina así: "¡una imagen se rompió!/ ¡y sólo oyes tus pasos!/ y el silencio que afirma/ tu propia, indefinible/ soledad". Ángela Carillo de Rengifo, su esposa, fue la realidad firme a la que César ató su corazón para sentirse seguro y poder regresar cuando se lo llevaban los cantos de una cosa ideal que busca una parte de su fuerza dual, la otra no confunde la realidad y en ella se reafirma. Como artista necesita la fantasía de los sueños, como pensador social y revolucionario necesita la realidad para escudriñarla. José del Carmen le enseña el oficio de decorador y de albañil; este hombre lo enseña a vivir y caminar sin miedo por el mundo, a confiar en los seres humanos y a conocer el valor del trabajo.

Es este hombre el que le hace descubrir la maravilla de sus manos de fuego capaces de



crear con la imagen, el color y las fantasías de la luz; por este hombre ingresa a los 8 años de edad a la Academia de Bellas Artes de Caracas (1923-1935) donde estudiará Dibujo, Pintura y Escultura, y que luego con la caída de Juan Vicente Gómez se convierte en la Escuela de Artes Plásticas y Artes aplicadas de Caracas. José del Carmen Toledo es amigo del Director Marcos Castillo; con su clara intuición y sin protestar cuando pregunta a Rengifo qué quiere ser,





éste le contesta: "Pintor". Lo lleva ante el maestro y lo inscribe en la Academia. César y Héctor Poleo serán los más pequeños de esos estudiantes y por su corta edad, un día, jugando, quiebran un busto y son reprendidos; los alumnos mayores se quejan argumentando que esas cosas suceden por llevar niños a la Academia. César tendrá en esta Academia maestros de una calidad humana profesional excepcional. Marcos Castillo quien era un hombre fraterno, amable y tenaz profesor, les aconseja "no se desvíen de esa visión que tienen en captar lo profundo

venezolano, tanto en el tratamiento del hombre como en el paisaje".

Es este maestro el que los obliga a pasar horas enteras dibujando un pie, de frente, de lado y en escorzo, para que dominaran las reglas de la perspectiva. César dominará la escultura, inspira sus cabezas hasta la clavícula en Rodin; había una de Salomé que le encantaba; Rhazés tiene un busto de éste, hecho por César y cuenta Rhazés que César le hizo uno pequeño a Pascual Navarro.

Entre sus grandes maestros pintores están con especial atención en su recuerdo, Antonio Esteban Frías, a quien admira, alumno de Jean Paul Laurent, el maestro de Michelena; Rafael Monasterios, el señor de los matices del verde; el fuerte impresionista lo embelesa con su historia de la Revolución Libertadora de Manuel Antonio Matos donde participó activamente contra el gobierno de Cipriano Castro; también son sus maestros (padre e hijo) los Cruz Álvarez Sales, que habían estudiado en París. Pero "papá Toledo", sin ser un intelectual era un hombre muy claro en la educación del niño y lo inscribe a su vez en el San Ignacio de Loyola, para no descuidar la educación regular. César es tremendo y el cura de su aula pretende pegarle con una palmeta; César es expulsado por arrojarle el tintero de su pupitre. Esta es una demostración de su carácter ¡César no le tiene miedo a nadie! Como Za-

mora, el General del pueblo soberano, parafraseando el parlamento de su drama *Lo que dejó la tempestad*, siempre será hombre de decisiones valientes; luego este hombre espléndido lo inscribe en La Salle donde tiene estadía efímera; también estudio en el Manuel María Echandía y en el Colegio Católico Alemán, por sus cambios de domicilio.

Esta es la única época de su vida en que a César no le faltan recursos materiales; José del Carmen, quien en el mercado principal se daba el lujo de regalarle un bolívar al viejito del puesto del mercado, le daba a César la cantidad, por entonces fabulosa, de cuarenta bolívares los sábados para que comprara dulces y cola “El casquillo” (que llevaba una metra adentro para impedir la salida del gas y que ellos rompían para cogerse el brillante juguete) y para que fuera al cine con Rhazés, Enrique Vera Fortique y Luis Eduardo Matinson. A César lo paseaba el chofer de Toledo en una limosina negra de ruedas amarillas con aros de madera. Por ese entonces, Toledo le hace un regalo casi mágico: *El tesoro de la juventud*, donde César se nutrirá de sueños, ilusiones y fantasías. Años más tarde encuentra en casa de Rhazés Hernández una colección propiedad de Thaís, la esposa de Rhazés, en la que se recreará revisando y buscando pasajes aprendidos en la infancia; luego por intermedio de Thaís, obtiene una edición usada para reponer la pérdida de la niñez. César también será lector asiduo de *Los*

*Pardaillan* de Michel Zévaco. Este niño de inteligencia y memoria nada común tiene dotes de líder y organizador desde temprana edad; inventa una pandilla de niños con Armando Izaguirre, Enrique Vera, Rhazés Hernández, Luis Eduardo Matinson y otros; les hacía dibujos y retratos en la plaza, jugaba con la luz y la sombra e inventaba un lenguaje para comunicarse. Según Rhazés en *Los Pardaillan*, en manos de Geber, su hermano, existen notas de César con este lenguaje secreto al margen de las páginas. Una vez le hizo antifaces a toda la pandilla.

César andaba enamorado de Elsa Vera y le hacía versitos hermosos; Rhazés tuvo versos de su niñez pero se le extraviaron. Geber Hernández López, hermano de Rhazés, ¡Geber el violinista!, es el vínculo inicial que le llevará a su segundo padre espiritual: el doctor Pedro Pablo Hernández Mujica. César vivía en casa de Don Pablo Rojas, dueño de la sombrerería “La Nueva Forma”.

En ese hogar, ubicado de Socorro a San Ramón 18-1, recibe los cuidados de doña Josefina Guardia (ambos son los padres de Elba, Carlota, Gustavo y del gran poeta Pablo Rojas Guardia, ya adolescente, de quien César aprende y quiere y a quien siempre consideró un alto poeta, que los jóvenes de ahora no conocían). A este hogar le lleva papá Toledo, quien aún no se ha casado con Lola Rivero Rojas, sobrina de don Pablo y en ese hogar permanece desde los 10 años hasta



que se va a Chile, siempre bajo la tutela de José del Carmen Toledo ya casado con Lola Rivero, quien no quería mucho a César. Lola morirá por esos años y papá Toledo sufrirá un ataque de hemiplejía; le han llegado los días malos y su fortuna ha dejado de existir; algunos años después, César con úlcera y Ángela con pleuresía. ¡La ingratitud humana en toda su miserable grandeza! Este hombre tan espléndido, queda sin la ayuda de nadie; sólo César no lo abandona; al entierro de Toledo nada más irán Rhazés Hernández López, Israel Peña, Lola y César; Ángela no pudo ir, estaba enferma; sólo César le responde con el don más noble del hombre: ¡la gratitud! César tiene una bicicleta que le ha comprado José del Carmen Toledo y de la casa de los Rojas Guardia llega fácil en su paseo a las cuatro casitas que están frente a la Plaza López y descubre en la puerta de una de ellas a un niño tocando violín y le propone un trueque: ¡le cambia el violín en sus manos! Lola Rivero va a reclamar la bicicleta del trueque inconsulto y los Hernández la devuelven, y César tiene muy a su pesar que devolver su sueño, pero se inicia una amistad fraterna con Rhazés y Geber que durará 50 años y que sólo la muerte podrá interrumpir físicamente. Adquiere su alma un nuevo maestro: el doctor Pedro Pablo Hernández Mujica, quien le dará clases de violín. Los Hernández comentan que César no tiene oído, como un eco de “mamá Ascensión”, pero el doctor Hernández aún así le enseña a tocar la *Serenata de Toselli* (Rimpianto). César dirá que él era como Ingres, que sufría del violín de Ingres.

Este hombre extraordinario, “médico insigne” como le llamaba César, era además farmacéuta y experto químico; poseía una memoria prodigiosa a la par de una inteligencia aguda, era un humanista y sabía de filosofía, literatura, arte y música, se mantenía informado sobre los poetas de su tiempo como Rubén Darío y Juana de Ibarborou; sabía griego y latín, alemán, francés e inglés y conocía el italiano; era un socialista convencido que les enseña a él y a sus hijos sobre Marx y Lenin, y les habla de los Soviet con mucha densidad. Esos son los orígenes prístinos del marismo de César Rengifo; este hombre es un gran lector; les habla de las teorías platónicas y aristotélicas y del materialismo dialéctico y les da acceso a su biblioteca. El doctor. Hernández era un hombre de acendrada vocación de servicio; fue director del Hospital Pérez de León de Petare, con un sueldo de treinta bolívares mensuales. Cuando la pandemia de Caracas, en el Pérez de León levantan quioscos de paja para atender a los enfermos y allí libra una dura lucha contra la muerte. Es uno de los fundadores de la Escuela de Farmacia y de los Laboratorios de las Aduanas. Siempre será un médico pobre y se mantiene de la práctica de la medicina, o de regentar una farmacia y como representante de los productos Erba, una casa italiana que trae por primera vez las vitaminas a Caracas.

César me contaba que el doctor Hernández se ataba los pantalones con un mecate; este médico se forma con don Carlos Braun y con estos

alemanes puede estudiar su carrera y adquiere la disciplina y los hábitos del trabajo concienzudo. César y Rhazés, educados en el amor a la lectura y la inquietud intelectual, se la pasan esa temprana edad buscando libros en la librería de Luis Garabot de la Esquina de Romualda, y allí leer a Javier de Montepin, Tolstoi, Dostoievski, Walter Scout, los Dumas, Stevenson, Lord Byron, Herrera y Reisigg, los clásicos españoles y a Bello, Pérez Bonalde y Rubén Darío, a quienes recitan de memoria y había un poema de Juan de Dios Peza, *Reír llorando*, sobre *Garrik, actor de la Inglaterra*, que César recita en las excursiones al Ávila. Aquí se intuye el dramaturgo del futuro, que se emociona con la tragedia del actor.

En el Católico Alemán descubre el guiñol y se trae escondido al “diablo”; papá Toledo se lo hace devolver. Este es su primer *Fausto*; también por esa época construye un pequeño teatro; más de cuarenta obras dramáticas creará a lo largo de su vida.

César no olvidará su infancia con ese niño hermoso, nunca contaminado que lleva dentro; por ello pensará siempre que para comprender la naturaleza de su inmenso espíritu hay que vivir y soñar con él los tiempos de la niñez. En *El alba, ese ir hacia el alba* (1968), el poeta nos dice desde su corazón:

Estoy frente a la tarde y voy hacia mi infancia,  
absorto en una nube que el aire desmadeja...

Qué extraño que esté ahora buscando ese remoto,  
Ese perdido niño de ojos maravillados,  
que a veces se extasiaba junto a una rosa inmóvil  
y amaba hasta el secreto del polen y el aroma.

Esta es una confesión autobiográfica que nos otorga la exquisita delicadeza de su alma, su amor por las flores presentes en sus cuadros, ¡sus girasoles y gladiolas! En 1979 concebida en los años 50, pero que para mí es su última obra, porque le hace cambios substanciales a sus personajes Otilia y Margarita con base en su experiencia. Y en el *Fausto* encontramos la importancia de lo que fue para él el tiempo de los orígenes, el tiempo de la infancia:

Ángel: (mirando a Fausto) Es verdad (va donde él) ¿Piensas en tu infancia? ¿En tu vida buena?  
Fausto: ¡Sí! Quisiera regresar a ella... Coro:  
¡Volver a ser niños!/ ¡volver a soñar!/ ¡Crear en la vida!/ ¡jugar y cantar!/ ¡volver al camino!/ ¡que estaba perdido!/ ¡al camino claro!/ ¡tan verde y florido!/ ¡al viejo camino!/ ¡de sol encendido!/ ¡El camino de oro!/ ¡de luz y cristal!

Estos son los indicios de la infancia de César, un intento de recuperarla, recordando a Octavio Paz: “La vuelta al origen es la vuelta al presente”.



# Moderno y modernidad en el Teatro venezolano y en César Rengifo

Leonardo Azparren Jiménez  
Universidad Central de Venezuela

Ojalá esta mesa redonda (1), cuya convocatoria es la figura de César Rengifo y su obra dramática en el contexto dilemático de saber si fue o no el iniciador de nuestra modernidad teatral, sirva de inicio a una discusión más amplia y trascendente, cual es saber desde cuándo podemos hablar de modernización en el teatro venezolano, tomando en consideración los varios procesos modernizadores de la sociedad venezolana desde, por lo menos, el período regido por Antonio Guzmán Blanco entre 1870 y 1888.

Esclarecer cuándo se inicia nuestra modernidad teatral es decisivo para estudiar y comprender el proceso general de la historia de nuestro teatro y su periodización, lo que conlleva la revaloración de autores y discursos dramáticos olvidados y/o marginados y de autores y discursos consagrados y sacralizados. Entre ellos, por marginado y/o sacralizado, César Rengifo.

Debemos tener presente que los términos moderno y modernidad no pueden ser empleados con ligereza porque son harto polisémicos, más





aún desde que las discusiones en torno a la posmodernidad copan las investigaciones académicas y las discusiones políticas. ¿Moderno y modernidad en relación con qué o quién y a partir de cuándo y hasta cuándo? Autores como Germán Carrera Damas, David Harvey, Niklas Luhmann, Belford Moré, Julio Ramos, Juan Francisco Juárez y Jorge Bracho coinciden en la caracterización teórica de ambos términos. Por su parte los autores venezolanos buscan los orígenes de nuestra modernidad en la influencia de las ideas de la Ilustración a lo largo del siglo XIX.

El espíritu independentista, la conciencia de Nación y el sentimiento de pertenencia e identidad americanas serían los primeros síntomas inequívocos de modernidad del criollo venezolano.

En cuanto al teatro, los empeños y reclamos para tener una sociedad y un teatro modernos se remontan a 1834. Por supuesto, el sentido que en aquellos años le fue asignado a ambos términos no es igual al que hoy en día se les asigna. La crítica finisecular del ochocientos tuvo conciencia de la necesidad de prepararse para el siglo inminente, razón por la cual un autor tan importante como Eugenio Méndez y Mendoza toma partido

---

Enrique Buenaventura, Cesar Rengifo,  
Eduardo Moreno y Humberto Orsini

por el naturalismo de Zola. Por eso un punto de partida que esclarezca el problema para poder valorar en su justa dimensión la significación y la importancia del teatro de César Rengifo en nuestro proceso teatral modernizador, es preguntarnos en relación con qué pasado se inicia el teatro moderno venezolano, contexto necesario para saber si Rengifo es su padre, con día y hora de nacimiento cual un parto biológico.

Quiero remarcar la importancia de prestarle atención a los procesos históricos y la manera como se dan las rupturas y los cambios. En algunos sectores intelectuales venezolanos es costumbre correlacionar la modernización sólo con el petróleo y hablar de un país moderno a partir de la petrolización de nuestra existencia como nación, sin interrogarse sobre la posibilidad de que haya habido más de una modernidad en nuestra historia. Es una interpretación mecanicista y simplista, que ni siquiera se corresponde estrictamente con la visión economicista de los manuales catequísticos. No comprende que las sociedades son más ricas en sus procesos, alternativas y expectativas sociales que los reduccionismos con los que se las intenta explicar al tomar sólo como referencia tal o cual régimen político.

Digamos, entonces, que es un problema no resuelto datar con la precisión de un nacimiento cuándo se inició la modernización del teatro venezolano.

En el proceso teatral venezolano han sido y son ignorados, olvidados y/o menospreciados algunos dramaturgos pioneros en la comprensión de Venezuela en trance de modernizarse y en las innovaciones del lenguaje dramático. No seguir ignorando, olvidando y menospreciando la naturaleza de ese proceso supone revisar la crítica que impuso algunas afirmaciones sumarias sobre este tema y la crítica que aún hoy con docilidad e ignorancia sigue repitiéndolas. En primer lugar la de quien les habla, quien en 1967 –hace 40 años– quiso ser contundente y resultó lapidario al afirmar lo siguiente: “Cualquiera que aspire a estudiar la historia de nuestro teatro deberá partir, si quiere ver y comprender nuestro movimiento como expresión de mentalidades modernas, del año 1945..”

Para rematar la faena, en 1979 hice un corte epistemológico similar en la dramaturgia:

Dentro de la historia de la dramaturgia venezolana, la obra de César Rengifo debe registrarse como el primer intento de hacer un teatro acorde con una estética seria y con los propósitos claros de reinterpretar no la periferia, sino la realidad dinámica de Venezuela.

Hoy en día aún encontramos cronistas y profesores universitarios doctorados que, ayunos de conocimientos y de curiosidad, repiten una y otra vez



que antes de 1945 y de César Rengifo nada moderno hubo en nuestro teatro, dando a entender que el año y el autor son los parteros de nuestra modernidad teatral. Al margen de que haya quienes quieren identificar su biografía personal con la historia general de nuestro teatro, es cierto como una catedral que es una visión errada. Ni antes de 1945 no hubo nada valioso ni Rengifo es el padre de nuestro teatro moderno. Rengifo lo negaría con contundencia, así como reconoció que Adolfo Briceño Picón era nuestro primer autor de teatro histórico. Lo anterior no faculta para negar la significación moderna de Rengifo en nuestro teatro, muy especialmente en el proceso cada vez más acelerado de democratización de la sociedad venezolana a partir de 1936, 1945 y 1958, incluso en más de una oportunidad en contra de las tendencias de la conducción política del país. La obra dramática de Rengifo es expresión determinante de ese proceso democratizador y del giro teatral modernizador correlacionado con él. En este sentido, la visión de Rengifo, tan comprometida con los problemas y las crisis de nuestra historia y de sociedad, es heredera y se inserta en la perspectiva en la que se encuentran Aníbal Dominici, Adolfo Briceño Picón, Rómulo Gallegos, Salustio González Rincones, Julio Planchart y, por qué no, Luis Peraza y Pedro César Dominici.

Lo primero que debemos rescatar en Rengifo es haber tenido la sensibilidad suficiente para criticar

los cambios sociales, políticos y estéticos del proceso democratizador de la sociedad venezolana, especialmente a partir de 1958. A la par de esta postura política, Rengifo comprendió y asimiló los cambios dramáticos y teatrales que, en la tradición del realismo, se dieron en el teatro mundial, muy en particular a partir de la segunda posguerra. Su sensibilidad para el cambio se tradujo en la modernización evidente y notable de su escritura, guiada por una concepción filosófica del mundo y por su amor a nuestra historia, a las que fue rigurosamente fiel, aun corriendo el riesgo de que su escritura se resintiera. Bastaría hacer un análisis comparado de la unidad y los cambios estilísticos y discursivos de *Las mariposas de la oscuridad* (1951-52) y *Las torres y el viento* (1969). Fidelidad que fue fe:

Llegamos, pues a la conclusión de que solamente amando profundamente al teatro, creyendo en su acción humana y social, por una parte, y conociendo y jerarquizando los valores nacionales, por la otra, puede crearse una obra dramática capaz no sólo de expresar fe en esos valores sino también que esa creencia en ellos permita recrearlos estéticamente y transformarlos en una cada vez más vigente acción creadora, capaz de trascender de lo nacional a lo universal. Ello conduciría a poner esos valores propios de una comunidad de cultura nacional al servicio de la gran familia humana: del hombre universal.



Su revisión teatral de la historia nacional se dio en los años cuando el país comenzó la primera la revisión crítica de su pasado, después de la sombra gomecista y en reacción a la escuela positivista que había sido hegemónica por varias décadas. No es casual que se inicie como dramaturgo en los mismos años cuando Federico Brito Figueroa y Germán Carrera Damas publican sus primeras investigaciones históricas.

Cuando se aceleraron los cambios sociales y aparecieron los partidos políticos fundadores de nuestra democracia, que dominaron la vida nacional por más de medio siglo, es decir desde la década de los cuarenta del siglo pasado, Rengifo propuso un teatro regido por una ideología militante asumida como visión del mundo e instrumento para analizarlo. Baste mencionar sus obras sobre la guerra federal y el petróleo, íconos de su teatro y de su militancia.

Podríamos decir que fue el dramaturgo adecuado en el momento necesario, y lo fue casi en solitario si consideramos la temática que predominaba en el gusto de los dramaturgos de los cincuenta del siglo XX. No menospreciamos autores como Alejandro Lasser, quien con *El General Piar* (1946), *Ledesma y los piratas* (1952) y *La entrega de Miranda* (1990), está entre los principales dramaturgos que encontraron en la Historia la forma de explorar la realidad nacional y humana. Rengifo

representó la modernidad de la democracia y de la economía petrolera resaltando sus contradicciones, poco antes de que un joven dramaturgo descubriera la cara oculta de la naciente sociedad urbana que, sin nostalgia, había dejado atrás el mundo rural. Me refiero a Román Chalbaud y al universo marginal de su *Caín adolescente* de 1955. También, a comienzos del siglo XX, Gallegos, González Rincones y Planchart se habían hecho eco de una modernidad traumática y la férula del poder dictatorial del castro-gomecismo.

Cuando Rengifo abordó la cuestión petrolera lo hizo con más exhaustividad que la narrativa y con una mirada contemporánea, entendida ésta como visión crítica para el cambio social. No se limitó a describir la problemática económica y cultural implícita en el proceso de industrialización petrolera, como hacía el realismo ingenuo con otros asuntos de la Venezuela de entonces, sino que enmarcó los temas en una perspectiva histórica que le permitía mostrar al espectador la dialéctica oculta de los procesos sociales comprometidos. Hacía lo propio de un autor que comprendía la modernidad en la que realizaba su obra.

La misma visión domina sus obras históricas, que tienen como propósito último mostrar las contradicciones sociales que determina los procesos sociales y condicionan la vida venezolana actual.

Desde su postura ideológica Rengifo muestra las contradicciones y la dialéctica de la historia nacional. Sin ser brechtiano, calificativo con el que algunas veces se intenta encuadrar parte de su escritura, en particular a partir del cambio por el que su dramaturgia comenzó a expresarse con estructuras abiertas más apropiadas para tener una comunicación más crítica con el espectador, sí comparte con el autor alemán el materialismo de los hechos históricos.

Modernos somos todos los venezolanos desde hace tiempo, desde que internamos en nuestro ser nacional los ideales de libertad y democracia, entendidos ambos como algo más que un sistema político.

Rengifo es ícono y símbolo de esa tradición. Lamentablemente nuestro teatro es la víctima más notable, pues se han marginado y olvidado a muchos autores de los escenarios.

Rengifo es ícono de la dramaturgia sin escena que aún reclama la justa reinterpretación teórica y escénica de sus aportes a la cultura nacional.

La plenitud de su modernidad habría que reclamársela a quienes vinieron después de él. En particular a los que teniendo la posibilidad de darle la escena que merece no se la ofrecieron y no se la ofrecen, o lo hicieron o hacen con restricciones. Porque es

una verdad cierta que un dramaturgo alcanza su plenitud artística sólo en el escenario, y Rengifo espera mejores oportunidades.

Caracas, 19 de julio de 2007

(1) Organizada por el Instituto Universitario de Teatro de Caracas, el 19 de julio de 2007 en la sala de conferencias de la Galería de Arte Nacional como parte del "Proyecto César Rengifo: pasión de libertad".



# Otro Rengifo

Carmen Mannarino (†)  
Profesora, investigadora y editora  
edicionesniebla@cantv.net  
carmencitamm7@gmail.com

Comúnmente se habla, se celebra, se antologa al César Rengifo dramaturgo de la historia. Sin duda, fue un maestro de la creación escénica a partir de la historia, sin recrear los hechos en sí ni poner a actuar a los protagonistas de los hechos reales. Prefirió la repercusión social e íntima de los acontecimientos en seres humanos del común. Ezequiel Zamora y la Guerra Federal o la explotación petrolera en el país, los dos temas de sus trilogías, responden a la documentada reflexión del autor sobre acontecimientos determinantes de cambios profundos y duraderos –para bien– y para mal en el acontecer político, económico y social de Venezuela, con un enfoque, en ambos casos, que se

corresponde con la ideología sostenida por el autor. En la revisión de su dramaturgia, sin duda, el esquema derivado de la teoría marxista de interpretación de la sociedad se percibe explícita e implícitamente en la mayoría de sus obras en los distintos géneros. Consecuencia del artista “comprometido”, convicto y confeso que fue. Siempre creó en medio de una lucha personal por lograr un arte que sin rebajar lo estético reflejara la ideología sustentadora.

En el panorama de sus obras para la escena es posible hallar otro Rengifo que, sin requiebros en su postura como ciudadano, buceó también en el espíritu humano sin idea preconcebida, realizó indagaciones existenciales en busca –como es propio de todo artista– de la esencia humana, de

---

César Rengifo trabajando en su taller

los resortes invisibles que impulsan las acciones de los hombres.

Especialmente dos de sus piezas destacan por sus temas y motivos divergentes y la inadvertencia de respaldo ideológico en sus desarrollos: *Hojas del tiempo* y *El otro pasajero*. En ambas es el ser humano, en la desnudez de sus deseos y frustraciones personificados en la individuación de Elvia Román y el innominado Pasajero 3 del "Argos", uno de los barcos portadores de su sueño viajero hacia remotos paisajes y naciones. Más que en la significación social e los personajes, Rengifo prefirió, en ambos casos, detenerse en los conflictos internos de los personajes como individuos. Humanista del siglo XX al fin, sabía de la importancia ganada por la preocupación existencial, como angustia, y los sueños, como refugio, en el descreído hombre contemporáneo, y a ellos atendió en los dos casos por encima de toda otra consideración.

Si tanto en su obra plástica como en la teatral Rengifo abundó en los conflictos sociales de sus hombres y mujeres, sobre todo de los más débiles por desamparados, con los que intentaba cumplir confiriéndoles el protagonismo que la sociedad les negaba, en esas dos piezas por medio de una mujer en edad madura y de un empleado de almacén de puerto, cercano al mar, simbolizó íntimas preocupaciones de todo ser humano:

realizarse como mujer en el caso de Elvia Román; cumplir un viejo sueño, en el del Pasajero 3. Y en ambos, la desembocadura de sueños e intentos por hacerlos realidad, culmina en frustración porque igual que en la vida, los deseos de los hombres superan la dosis de realizaciones.

Elvia Román es una mujer común a quien una inesperada carta de Pablo, el novio de sus años de juventud, le remueve su viejo sueño de amor y, por un momento, le ilumina la posibilidad de lograr, aun con las limitaciones impuestas por los años transcurridos para una y otro, la conversión de su prolongada soledad afectiva en compañía de pareja. Ilusión pasajera, relámpago apenas en medio del tiempo oscurecido de su vida que, como todo relámpago, fue fugaz. Carta detonante de la secuencia de recuerdos que produjeron, en el pasado, la atracción y el distanciamiento doloroso pero necesario entonces, dudoso racionalmente de convertirse en compensatoria cercanía en el presente cuando cada una de las dos historias era tan distinta en sucesos y saldos, y también en cuanto al modelaje esculpido por la vida en cada uno durante tres décadas.

La obligación humana y afectiva que le habían impuesto las circunstancias familiares, de dedicarse al cuidado de la sobrina huérfana e impedida para una vida normal, mas un inadvertido pero existente temor al cambio la hacer evadir

la entrevista pautada en el momento mismo de la presencia anunciada por Pablo, la cual iba a romper un silencio de tres décadas.

El dramaturgo, con fondo de vieja serenata que sugiere resaltar en los momentos culminantes del drama, hace que en medio de la turbación inicial la protagonista vaya, monologante, desgranando el pasado: la atracción inicial, los sueños acariciados en común, la separación, la opulencia de él y el esfuerzo de ella para sobrevivir; el ahora desde el cual ¿podría? ser posible la unión de las dos soledades. Y para resaltar la imposible libertad de Elvia Román para decidir un nuevo rumbo en su vida, la voz de la sobrina Raisa, demandando su ayuda, se deja oír en el momento decisivo de la llegada ante la puerta de Pablo, y también al final cuando Elvia pronuncia el adiós decisivo, con el que le responde, detrás de la puerta, al que toca y pregunta por ella, que Elvia Román no vive allí y que no la conoce. Podría caber la pregunta de si esa pieza es una debilidad romántica de Rengifo, por el tema amoroso y la evocación intimista, distinta entre el conjunto de su dramaturgia, además, su único monólogo. Nada de eso. Quizás más bien fue la tentación para una prueba como modalidad formal y temática, a manera de ensayo, en las que no insistió. La entendemos como parte del derecho a intentos de un creador que, en su caso, estaba suficientemente dotado para la versatilidad.

El otro pasajero es otra pequeña obra que es apenas una mención en el registro de la dramaturgia del autor. Tiene, semejante a la anterior, el distintivo del tratamiento escénico de los ocultos deseos del ser humano de manera más determinante, puesto que es el tema escogido; esa imperiosidad humana cuya fuerza lo impele, a veces, la cometer acciones erradas e infelices. Es el caso del Pasajero 3, quien aborda el "Argos", una de las embarcaciones que veía llegar y partir con el cargamento de su sueño viajero. Una vez adentro, entabla conversación con dos pasajeros para así alimentar por unas horas su vieja ilusión de viajar, de andar entre distintas gentes y geografías, sólo conocidas, en su inagotable afición, a través de mapas.

En el diálogo se manifiesta conocedor de embarcaciones, de llegadas y salidas, como si en verdad hubiera viajado. Su ansiosa curiosidad lo había dotado de cierto conocimiento de los viajes por mar y en el lugar de su trabajo se había rodeado de brújulas y otros objetos relacionados con el mar y las embarcaciones, por lo que era inadvertible su falsedad de pasajero para el viaje próximo a partir. Pero el acoso de la mentira indujo al personaje a desdoblarse en un imaginario Luis, a quien atribuye su propia historia como si fuera la del otro y la cuenta enfatizando en la monotonía de la vida de un empleado menor, para el que todos los días son

iguales, hasta que llega la muerte. Cuando tiene que abandonar el barco, ante la proximidad de la partida, acosado por los oficiales, se confiesa ante sus dos interlocutores:

— *¡Yo soy Luis! Y antes de salir concluye la confesión con: ¿Ven ustedes? ¡Mañana estaré otra vez en el almacén mirando el reloj y oyendo a lo lejos el ruido del mar y las sirenas y envidiando a las gaviotas!*

La desnudez de su verdad hecha pública impele al Pasajero 3 a hacerles una petición a los dos amigos circunstanciales: que desde el puerto más lejano adonde lleguen le envíen una postal para mostrársela a sus hijos, a quienes ha hecho creer que en verdad ha viajado. Eso sí: *¡Pero no escriban a Luis! ¡Nada a Luis!* Dura realidad del hombre de hoy, preso sin barrotes, para quien la forzada mecanización de la vida destruye cualquier posibilidad de soñar, porque sobrevivir parece ser su pautado destino.

Pequeña obra bien estructurada, con parlamentos convincentes y poéticos, ritmo apropiado para el develamiento del oculto sueño del protagonista, pequeño drama del hombre común, más valorizado desde que Sigmund Freud le concedió la jerarquía merecida, desperdiciada escénicamente, como la anterior, por desconocimiento o por el facilismo de montar las obras más conocidas de un autor.

Hay una tercera pieza de Rengifo ubicada en los bajos fondos caraqueños donde la práctica de la hechicería hace igualar las clases sociales que por igual buscan ayuda para sus conflictos y problemas: *Armaduras de humo*, una comedia, también escrita en la quinta década del siglo XX, época de nuevos intentos, de renovación temática, de modernización textual y escénica en el país. Otro motivo de ilusión para el ser humano, momentáneo, condenado, pero existente. El tratamiento de comedia auxilió al autor en su intención de develamiento de una realidad social y en su condena, puesto que al final del enredo propio de la comedia en el que quedan al descubierto las pequeñeces de los poderosos y la engañosa verdad de la mentira, es la hechicera la perdedora. La conclusión de censura a la práctica subrepticia, sin embargo, no impide que Rengifo admita y revele que representa las armaduras de humo que la costumbre ha hecho permanecer en la realidad, ante la necesidad humana de buscar ayuda para la solución de sus prioridades inmediatas. El personaje principal lo expresa:

—La gente es la que hace a uno lo que quieren que sea (...) ¿Qué culpa hay en que otros construyan en mí sus propias mentiras para poder vivir? ¡Sus armaduras de humo!

Si los grandes dramas históricos fueron la culminación de las búsquedas escénicas de César Rengifo, las de la mayor solidez ideológica y estética, las tres que nos han ocupado representan a otro Rengifo. Al que después de obras primigenias estructuradas sobre el evidente esquema de interpretación marxista de la sociedad y su correspondiente mensaje, en su mayoría son intermediarias entre unas y otras, como una incursión en mundos más personales pero válidos dentro de una modernidad entendida y reflexionada en su inmensa variedad.





# César Rengifo:

## Ideología y modernidad en el arte venezolano

William Parra (†)  
Profesor e investigador UNEARTE

En el contexto del arte venezolano de los últimos tiempos, César Rengifo representa un personaje muy paradigmático y quizás hasta polémico. Artista plástico, hombre de teatro, poeta, periodista, incansable docente, revolucionario militante, luchador social y en palabras de sus familiares y amigos más cercanos, buen padre, amigo y compañero.

Estos atributos poco comunes en un hombre de nuestra época, signada por el individualismo y el ego personalista, nos permiten un primer acercamiento a

Rengifo como un agudo e inquietante intelectual, que entiende el quehacer artístico como una simbiosis que integra todo los posibles sistemas y manifestaciones del arte, en una especie de síntesis de creación.

Rengifo aparece en el arte venezolano en un momento histórico muy controvertido. Son los años de la muerte y caída de uno de los regímenes más implacables que ha vivido el país, la dictadura del General Juan Vicente Gómez.

Conoce y palpa el paso de la Venezuela agraria a la petrolera. De la Venezuela campesina a la Venezuela marginal y de riquezas mal distribuidas.

---

César Rengifo con los campesinos andinos  
en la campaña de alfabetización 1958

Pero en el ámbito artístico, es el momento de la gran ruptura y la aparición de los movimientos que definen nuestra modernidad, tanto en las artes plásticas, como en la literatura y otros medios.

La situación social imperante en Venezuela a partir de 1936, cuando el país despertaba a la vida moderna, planteó de manera más directa la presencia del ser humano –del hombre en sociedad– como temática pictórica... El venezolano encontró un aliento de nuevo humanismo. Se ampliaron los conocimientos. Se esbozó un sentimiento de solidaridad entre diferentes estratos sociales, antes indiferentes, lo cual permitió la consolidación de los unos y los otros. Nació un espíritu de armonía nacional, en una sociedad pluralista y cada vez más compleja... (Boulton, 1972, p. 94)

Al hacer referencia a Rengifo dentro del problema artístico e ideológico de la modernidad en Venezuela, no se pretende realizar una apología sobre este tema tan debatido y con tan pocas explicaciones conclusivas; es más, intentar llevar a cabo un análisis podría representar un ejercicio totalmente inútil. Tomando en cuenta este criterio, vamos a entender la modernidad como una categoría de comprensión histórica e ideológica, que produce un cambio significativo en nuestro acontecer, siendo la expresión de una manera muy concreta de comprender los hechos en el tiempo como ruptura con el pasado y la

tradición. En el arte venezolano de la primera mitad del siglo XX y fundamentalmente en el acontecer de la plástica, la modernidad se presenta en cuatro vertientes muy bien definidas. Por una parte el Realismo Social y el Realismo Mágico y por otra, la Abstracción Geométrica y la Abstracción Lírica–Poética o Informalismo. Cada uno de estos movimientos tendrá sus abanderados y protagonistas, que defienden con mucha contundencia su visión de modernidad. César Rengifo, como un artista casado con el espíritu de la renovación, ata su obra en todo su trabajo creador, sea este pintura, dramaturgia o lírica, con el llamado Realismo Social que individualmente por su clara ideología socialista y marxista, podríamos atrevernos hasta definirlo como Realismo Socialista; término que seguramente el mismo Rengifo no querría utilizar para definir su obra. Con él también en la plástica estuvieron presentes Héctor Poleo, Gabriel Bracho, Carlos Cruz–Diez en una etapa temprana de su obra, Pedro León Castro y después otros más jóvenes como Jacobo Borges.

El Realismo Social como movimiento artístico a ideológico, no sólo se produce en Venezuela, sino en casi toda América Latina. Trata de expresar una visión altruista hacia el hombre y las clases sociales menos favorecidas. Se compromete con el pobre, el miserable, el desprotegido, el desamparado, el esclavizado y el discriminado.

Allí en ese territorio temático, resultado de una decadente sociedad, se ubica la obra de César Rengifo. Desde la plástica, Rengifo se acerca al problema social a partir de su contacto con el Muralismo Mexicano que, como producto de la Revolución de 1910, abre una brecha profunda de cambios y transformaciones en todo el continente americano.

La relación entre el arte radical y la política revolucionaria probablemente fuera un problema todavía más importante en América Latina de lo que pudo ser en la Europa de aquel tiempo; y la respuesta de los escritores, los artistas y los intelectuales de todo tipo estuvo marcada muy especialmente por dos acontecimientos: la Revolución Mexicana y la Revolución Rusa. El impacto de la primera fue inmenso y las actividades de los muralistas mexicanos para dar su interpretación y extender los ideales de la Revolución, para promocionar la idea de una arte para el pueblo, y para colaborar con la creación de un nacionalismo cultural bajo condiciones revolucionarias fue mucho más allá del propio México, siendo todo ellos factores importantes en los debates culturales y artísticos de la época. (Ades, 1990, p. 125)

Rengifo conoce el Muralismo Mexicano en 1937, después de una frustrada experiencia de formación en la Escuela de Artes Aplicadas y en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile. Ese año se instala en México, D.F, para

estudiar pintura de caballete, pintura mural y escultura en la Academia de San Carlos y en la Escuela La Esmeralda. De los artistas muralistas mexicanos, de quien tendrá mayor influencia es de la obra de David Alfaro Siqueiros, sin dejar de admirar seguramente, la producción artística de Diego Rivera y José Clemente Orozco. De ese tiempo son reflejo el mural de *Amalivaca*, que realiza en 1954 para las Torres del Centro Simón Bolívar de Caracas y el mural tríptico del Paseo Los Próceres de 1973, *Creadores de la Nacionalidad* (imagen 3): *La conquista y la alucinación de El Dorado*, *Los precursores* y *Lucha y Victoria*. Sin lugar a dudas, la obra de César Rengifo es el resultado de lo que cree, de sus ideas y de sus ideales. El mismo artista dice: "No hay arte sin ideología, como ninguna actividad humana que no sea política. Toda expresión artística implica una expresión ideológica. No tiene sentido creer que el arte está lejos de la ideología o lo político". (Valero, 1975, p.35)

Igualmente plantea que:

La creación de todo artista es una creación política-social, aún cuando la intención del artista al crear no sea específicamente eso... En consecuencia a mí considéreme entre aquellos que creen que los artistas contribuyen a las transformaciones sociales y que en consecuencia tenemos mucho que hacer en esas transformaciones. Esto no

significa aprobar la utilización del arte como instrumento directo y panfletario, sino que la labor del artista está en utilizar sus creaciones como instrumento de conformación de los espíritus, pero de una manera singular y especial; de una manera eminentemente sensible. (Canale, s/p)

Dentro de las mismas ideas, también establece que:

El arte ha sido siempre para el hombre no sólo un medio para mejorarse él mismo, para conocerse y reafirmar sus ideales. El hombre es un producto del trabajo, pero también el hombre es un producto del arte. El arte como producto de categoría superior, como producto de un trabajo humano... Por llevar un contenido (ideas, conocimiento, ideología, técnica), es un producto superior del trabajo humano y, como tal, va dirigido al espíritu del hombre y contribuye a su perfeccionamiento. Pero, cuando el arte está mal inducido, mal dirigido, puede también contribuir a degenerar al hombre, a perjudicarlo. (Coronil, p.12)

Tomando como referencia estas ideas sobre el contenido que se expresa en la obra de Rengifo, vamos a tratar de entenderlo e interpretarlo, a través del análisis plástico de tres obras que definen el desarrollo de su producción pictórica: Descanso de 1940, Los Comparseros de 1976 y La Voluntad de 1980.

El Descanso es un claro ejemplo de la influencia de la pintura muralista mexicana en la obra de Rengifo. Seis personajes se tumban en un suelo árido, casi en situación agonizante. En un primer plano, una mujer, la única que tiene rostro definido y pareciera ser la madre, consuela a sus hijos que se les apoyan, uno en pleno llanto y otra en desesperanza. A los extremos, dos mujeres, que aunque de espaldas, dirigen y cruzan sus miradas perdidas hacia el horizonte. La de la izquierda, con una pañoleta azul, corvada y robusta, pareciera ser la longeva matrona del grupo y en el extremo derecho, se ubica el único hombre de la composición, representado con el típico sombrero andino que caracteriza los personajes de Rengifo. Es la simbolización del desencuentro, de la tierra que ya no se cultiva, del que la abandona sin la esperanza de volver a ella. Sólo queda una luz, plasmada en esa nube blanca y de gruesa pincelada que deja el artista como su propia huella.

Los Comparseros, pieza que en principio nos evoca esa magnífica obra de teatro-danza galardonada con el Premio Municipal de Teatro del municipio Libertador de Caracas 1997, creada por la genialidad de Miguel Issa, a partir de la obra pictórica, dramática y poética del maestro Rengifo y ejecutada, diseñada y producida por los estudiantes que participaron en el montaje profesional 2007 del Instituto Universitario de Teatro (IUDET), ahora Facultad de Teatro

de la recién creada Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE). Sobre esta obra pictórica de Rengifo, Jorge Nunes (1981) dice que «es como si de pronto las figuras (...) respiraran una complicidad de sueños, de actos, de esperanzas. Al encuentro de un día pleno de brillos y de acontecimientos inesperados pero gratos, los comparseros conducen los instrumentos hacia donde la música los convida. (p. 35)

Pinturas como *Los Comparseros*, de mediados de la década de los setenta, marcan un nuevo rumbo en la obra plástica de Rengifo, que en palabras del mismo Jorge Nunes:

...El itinerario para llegar a esta nueva etapa en el desarrollo plástico de César Rengifo, fue complejo. Recorrido animado de peripecias y tropiezos, finalmente parece dirigirse hacia una percepción más cálida de las posibilidades del hombre. No significa esto que su visión del mundo, su contexto ideológico haya sufrido modificaciones. Se trata, dentro del mismo marco de referencias, de apresar la realidad con menos aspereza, liberar la imaginación. Otorgarle a sus lienzos la posibilidad de celebrar un poco el encantamiento inocente que emerge de la vida y que también refleja actitudes del pueblo. *Los comparseros* inauguran la parranda y en sus trajes de audaces colores y en la misma atmósfera que lo recrea, resplandecen nuevas proposiciones sobre el hombre y la vida que, en el fondo, se asemeja en su contenido... Pero ahora, el

tratamiento formal es más ágil. Las líneas escapan y se abandonan a movimientos menos controlados, a desplazamientos donde vibra cierta propensión a la alegría y a la festividad. (Op. Cit., p. 35-36)

Por último se seleccionó *La Voluntad*, por representar una obra que pareciera cerrar el ciclo plástico-simbólico de esa iconografía del hombre creada por Rengifo. En esa misma época, también trabaja con obras más coloridas alegres como *Vendedores de flores de Galipán* de la Colección de la Galería de Arte Nacional, pero en *La Voluntad* retoma la idea del hombre como luchador y esperanza de futuro. En un paisaje con un cielo intensamente nublado, de composición plana y sin profundidad, se centra en primer plano un hombre descamisado que muestra su fuerte musculatura, llevando un tronco ardiendo en su espalda. ¿Por qué la voluntad?, seguramente porque es lo único que le queda al hombre como poder de cambio. Es quizás la reiteración de ese mensaje de libertad que siempre está presente en la producción artística de Rengifo.

En fin, podemos concluir que el maestro César Rengifo nos legó una obra que se hace cada vez más vigente en una sociedad que busca transformarse y que tiene la necesidad de hacerse distinta.

# Referencias

Ades, Dawn. *Artes en Iberoamérica 1820-1980*. Palacio de Velásquez. 14 de diciembre de 1989-4 de marzo de 1990. Madrid: Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía.

Boulton, Alfredo (1972). *Historia de la pintura en Venezuela*, Tomo III, Época Contemporánea. Caracas: Ernesto Armitano Editor.

Canale, Félix (Sin datos) *César Rengifo: Teatro, política y cambio social*.

Coronil, Silvia. (Caracas, 8-14 de agosto de 1980). *El arte y la política vistos por César Rengifo en entrevista exclusiva con <<Tribuna Popular>>*. Caracas: Tribuna Popular, n°310.

Nunes, Jorge (1981). *Rengifo*. Caracas: Ernesto Armitano Editor.

Valero, Irma. (1975, mayo 18) *César Rengifo: "No hay arte sin ideología"*. Caracas: Últimas Noticias.

Textos





# Arte, Teatro y Política

César Rengifo

El arte, como el trabajo, es un producto del hombre social; es un producto de la relación sensible de éste con la realidad circundante y del anhelo de transformar y recrear esa realidad. Pero así como el trabajo y el arte son un producto del hombre que los crea, a su vez el hombre es un producto de ellos. El trabajo y el arte contribuyen a la humanización cada vez más perfecta de nuestra especie, librándola definitivamente de la animalidad y permitiéndole, a su vez, en forma progresiva, el dominio del medio natural en el cual vive y se reproduce.

El arte forma parte de la existencia humana; mediante él no solamente se hacen concretos los impulsos creadores del hombre y se amplían sus posibilidades comunicativas y de convivencia

social, sino que sus sentidos y con ellos su sensibilidad, se van desarrollando, permitiéndole un conocimiento más extenso e intenso de sí mismo y de cuanto lo rodea.

En sus orígenes, el arte está vinculado a los principios constitutivos de la existencia, a la actividad sensible. Por medio de los órganos sensoriales, los seres vivos toman contacto con el mundo exterior, reciben sus estímulos y establecen sus relaciones de defensa o agrado. En los seres superiores del reino animal y en especial en los inmediatos antecesores del hombre, las impresiones sensoriales evolucionan hacia fines superiores, creando actividades conscientes y afectivas capaces de estimular la vitalidad hacia grados cada vez más perfectos.





Aun cuando la función primordial del arte no es necesariamente la de suscitar placer, ni es arte todo lo placentero, la emoción estética que el arte suscita está dentro de las experiencias afectivas; se halla vinculada fundamentalmente a ellas y no sólo a las más complejas emociones, pasiones, sino a las más simples, como en algunos estados de placer y dolor.

Si nos detenemos a reflexionar sobre la naturaleza del arte veremos que es una manifestación superior de la conciencia, de los conocimientos y de los sentimientos del hombre social. Que por medio de sonidos, líneas, color, formas, movimientos, lenguaje hablado o escrito, o la conjugación de todas estas expresiones integradas a un público, como ocurre en el teatro, se manifiestan conocimientos, sentimientos, ideas e ideales del hombre social, es decir, del hombre como producto de una sociedad históricamente determinada. El artista, mediante instrumentos específicos, bien sea su propio cuerpo o elementos de la naturaleza, crea una obra en la cual concreta y expresa la idea y el ideal que él tiene de su propia vida, de su sociedad históricamente determinada. El artista se ha expresado, pero al hacerlo, como él no es un ser aislado en el tiempo y el espacio, sino que tiene vinculaciones con una región geográfica, con un pueblo, con una sociedad

---

César Rengifo Congreso de Teatro Caracas 1970

históricamente determinada y con una clase social, también ha expresado el conjunto de esas realidades, sus relaciones y contradicciones. Por ello, el arte, al ser producto del hombre, es también necesariamente, producto social.

Es, pues, totalmente ajeno a la verdad científica pretender al arte como algo específicamente puro, como producto exclusivo de la mente y de la sensibilidad del artista y sin vinculación alguna con la realidad natural y social que lo sustenta y acondiciona. Aún aquellas manifestaciones artísticas que aparentemente pretenden sustraerse a toda realidad, responden en su forma y contenido a causas sociales, tienen sus raíces en realidades históricas.

Si el arte fuere producto “puro”, con su esencia en un algo misterioso y extraterreno, como se dan en afirmar quienes conciben el mundo de manera idealista, debería permanecer –en todas sus expresiones– igual en el tiempo y en el espacio y no sufrir modificaciones de acuerdo a las modificaciones histórico-sociales que han ocurrido a la humanidad durante su desarrollo; y un artista de nuestro tiempo debería crear como un artista del paleolítico o del antiguo Egipto.

Siendo, pues el arte un producto social, expresando –como expresa– sentimientos, conocimientos, ideas e ideales de ese hombre y de una sociedad

determinada, su función primordial es necesariamente social. Su contenido múltiple, dentro de formas armónicamente estructuradas, lo acondiciona para que se conmueva y siembre en quien lo perciba a plenitud aquellos estímulos que conducen a formas superiores de existencia.

Desde la obra de arte se guía, se motiva y reafirma la conciencia de una colectividad. Desde la obra de arte se esparcen ideas y sentimientos fecundos o esterilizantes, se exalta o se adormece y confunde a la comunidad. Por medio del arte se desarrollan los sentimientos y la voluntad creadora de un pueblo o se le confunde, infundiéndole conformidad, derrotismo, angustia, desaliento o indiferencia; de allí la importancia social del arte. De allí su fuerza y, cuando está cuidadosamente mal dirigido, su peligrosidad. Por ello la atención y cuidados que por controlarlo y conducirlo han puesto siempre los grupos predominantes en las diferentes sociedades clasistas.

A pesar de que la naturaleza y función del arte han sido bien aclaradas mediante la acción de las más avanzadas y progresistas ciencias sociales, no son capaces ¿de qué? Las personas que fruncen el ceño, se extrañan o irritan –algunas sinceramente y otras movidas por concretos intereses de clase y poder– cuando se hace referencia a las vinculaciones entre el arte y la política. Señalan entonces con variados

argumentos la presunta antítesis entre uno y otra. Surgen los argumentos y teorías según los cuales nada tiene que ver el arte con la política, subrayándose que cuando se establece algún contacto entre él y aquella, el arte se desnaturaliza, degrada y pierde su valor estético. Tratan, quienes asumen tal posición, de reafirmar la tesis del arte por el arte y a la vez de intimidar a los artistas deprevenidos y predisponerlos hacia cualquier "desviación" que pueda contaminar su creación.

A pesar de esas prédicas, lo cierto y real es que toda obra de arte como producto histórico social conlleva sustancia ideológica. La obra de arte refleja y expresa no únicamente las ideas y los ideales del tiempo y de la sociedad en la cual se produce, sino también los conceptos, las ideas y la posición ideológica del artista que la ha creado. Es claro que para que sea obra de arte, estos valores deben ir subordinados a las leyes de armonías, ritmo, proporciones que en última instancia confieren a la obra su trascendencia estética. Aun una obra al parecer ajena a tales contenidos los lleva y expresa: *Una Venus* constituye la representación de la belleza femenina ideal, según la concepción mitológica de los fenómenos naturales y sociales de los griegos de la antigüedad, pero esa concepción entraña una ideología. Una obra de Bach o de Offenbach, no solamente refleja y expresa el pensa-

miento de los artistas, sino que ofrece, recreado e idealizado, el espíritu de su época y de la clase social a la cual se hallaban vinculados estos creadores.

Cuando Marx anotaba que las ideas dominantes de una sociedad no son sino las ideas de la clase dominante, significaba la acción que ejerce el dominio de la clase en la conciencia social colectiva, acción enajenante y que conduce siempre a asegurar una mayor subordinación por parte de los oprimidos. Las ideas políticas, por tanto, de las clases dominantes son impuestas a las clases dominadas mediante todos los instrumentos y vías comunicativas, bien directamente o en forma sutil y encubierta. Por su parte, la clase o los sectores dominados, en la medida en que cobran conciencia de su situación y fortalecen su espíritu y capacidad real de lucha, elaboran sus concepciones ideológicas, políticas y artísticas y las transforman en acción revolucionaria. Debido a que todos los individuos de una sociedad participan de una forma u otra de cuanta estructura rige a aquella, bien como entes activos o pasivos, en función de gobierno o de gobernados, en función de poder o de subordinados, necesariamente unos y otros deben asumir una posición política y ella se reflejará en su pensamiento y en su actividad diaria. Y de ese fenómeno no son ajenos los artistas. Por eso, dentro del múltiple complejo de contenido

de una obra de arte, va también el pensamiento y la actitud política del creador o de los creadores —como en el caso del teatro y de la arquitectura—, ningún integrante de una sociedad se sustrae del acontecer político de ésta. El Estado y el Gobierno ejercen sobre él permanentemente una acción de dependencia. Aún aquellos que se dicen apolíticos, al asumir esa posición, entran en el juego político, bien en condición de oportunistas dispuestos a inclinarse —a tiempo y cuando convenga a sus intereses— antes el bando vencedor, o bien para cuidarse de no asumir compromisos peligrosos. Una y otra actividad son, en esencia, políticas.

Lenin definía la política como “la participación en los asuntos del Estado, el gobierno del mismo, la determinación de las formas, objetivos y contenidos de la actividad estatal”. “Entran en la esfera de la política las cuestiones relativas a la organización del Estado, al Gobierno del país, a la dirección de las clases, a la lucha de partidos. En la política, encuentran su expresión los intereses esenciales de las clases y las relaciones entre las naciones y entre los Estados. Las relaciones entre las clases y, por consiguiente, la política entre las mismas derivan de su situación económica. Las ideas políticas, como también las instituciones que le corresponden, constituyen una estructura de la base económica”.

Las clases dominantes en razón de esto elaboran, dentro de sus planes administrativos y de dirección,

una política para el dominio y conducción de la cultura en todos sus campos. En nuestro tiempo, las fuerzas monopolistas multinacionales y los otros grupos imperialistas, conjuntamente con sus aliados locales, también elaboran su política convenientemente instrumentada a través de organismos gubernamentales, fundaciones e instituciones diversas, y, sobre todo expandida mediante los medios de comunicación social, logran acondicionar y dominar la conciencia colectiva y subordinarla a sus intereses y planes de mayor dominio. Dentro de esa política acusa especial cuidado la parte que atañe a la creación y difusión artística. Por eso es ingenuo pensar que el arte, en todas sus manifestaciones, y sobre todo en los países dependientes, sea extraño al acontecer político y que pueda desarrollarse en absoluta independencia de este.

Entre las artes, quizá es el teatro donde, en el curso de toda su historia, se advierte en forma más acusada la presencia de las ideas, contradicciones y luchas políticas. ¿Por qué ocurre eso en el teatro? Porque el teatro es una de las expresiones artísticas donde con mayor intensidad se expresa la conciencia social. Su condición de arte eminentemente colectivo y público, unido al hecho de que se integren en él las otras artes, y de que se nutra esencialmente de la problemática humana-social, lo dota de mayores posibilidades para expresar con mayor trascendencia la conciencia social.

Para no pocas personas el teatro no es sino una diversión más o menos agradable mediante la cual unos actores, hombres y mujeres, representan sobre un tablado y para distracción o regocijo de otros, escenas que reflejan algo de la vida, enriquecidas o recreadas por la fantasía. Pero distan mucho de estar en lo cierto quienes consideren así al teatro. Este no tiene como finalidad absoluta la de divertir; no es, por ejemplo, como un circo o como una sesión de malabarismo donde sólo se exhiben habilidades o acciones espectaculares que distraen o agradan superficialmente. En el teatro, por la serie de valores sociales e históricos que lo integran, la finalidad de divertimento no es lo principal; por sobre ella están otras más profundas y trascendentes.

Desde el mismo instante cuando las ceremonias dramáticas vinculadas con los cultos a las deidades de la naturaleza se van transformando y, al despojarse de su carácter mítico-religioso, comienzan a ocuparse de las relaciones hombres-héroes-dioses, hombre-destino, hombre-sociedad y el teatro como tal va logrando su propia estructura, la ideología y con ella el pensamiento y la actitud política muestran su presencia en él. Y es en la evolución de los cultos de Osiris en Egipto y Dionisio en Grecia, avanzadas ya las culturas urbanas, donde encontramos plenamente integrados los fundamentos dramáticos de donde ha de derivarse posteriormente el teatro en occidente. En estas sociedades, cuya sustentación dependía





de los productos de la tierra, fundamental cereales, así como pastos para los ganados y necesitadas de asegurar una estabilidad, las creencias, necesariamente, tendían a institucionalizarse.

La condición mágica maléfica o benévola atribuida a seres u objetos en la sociedad nómada y cazadora y sujeta al azar, del paleolítico, ya no bastaba. Esa idea hubo de transformarse en la mente del hombre agrario y pastoril en la de una deidad natural con dominio sobre él y la naturaleza, y luego en la del dios o dioses ligados estrechamente al grupo social; dioses en los cuales depositan el poder de protección y, ligados de tal manera al grupo social, que las clases que comienzan a dominar los hacen suyos y los colocan como sus ascendientes directos, sentando así las raíces de la aristocracia terrateniente de origen divino. En las nuevas culturas urbanas el culto a esas deidades ya no se practica ocasionalmente, sino que se sistematiza, se perfecciona en la práctica y se hace cada vez más complejo el dominio de clase, y la administración del poder bajo la dirección de las castas sacerdotales y guerreras, detentoras de los medios de producción.

El cese del comunismo primitivo, el surgimiento de la división del trabajo, la aparición de la propiedad privada y de las clases, y posteriormente de la civilización –vida urbana–, determinan cambios profundos en las ceremonias rituales

colectivas. Sus elementos arcaicos integrantes se dispersan y se le integran otros como producto de las nuevas relaciones de producción y de existencia. La danza y el canto, con nuevos contenidos, se agregan; la poesía y el recitado se le incorporan como factores predominantes cuando un miembro del coro se separa de éste para recitar el ditirambo o himno en honor al dios honrado.

Para esas aristocracias urbanas que se van formando y fortaleciendo, sobre todo en Grecia, y que apoyan su poder no únicamente en la posesión de la tierra, los esclavos y los otros instrumentos de producción, sino en su presunta descendencia de dioses y héroes, es necesario despertar y mantener la sumisión hacia tal creencia en la conciencia colectiva. Por ese motivo, los incorporan a los cultos hasta que, posteriormente y en forma absoluta, esos dioses van a sustituir a las antiguas deidades agrarias en la trama medular de la acción dramática del mismo modo como en las jerarquías celestiales los dioses masculinos van a sustituir a los femeninos cuando se opere definitivamente el imperio de la propiedad privada y el derecho de la mujer cese en el seno familiar para dar paso al derecho masculino patriarcal.

Las contradicciones de las nuevas formas de vida, luchas de clases, luchas ideológicas y políticas, así como el desarrollo de las ciudades y estados,

del comercio y de la civilización en su conjunto, impulsan la transformación de las ceremonias rituales hacia contenidos y formas nuevas. Es necesario, pues, expresar los nuevos conflictos que no comprenden ya solamente a hombre-naturaleza, sino a hombre-naturaleza-hombre-sociedad-lucha de clases-lucha política. Por eso el hombre y su acontecer y la preocupación por su destino ofrecen ya la temática para la tragedia. La política y la vida urbana se expresarán posteriormente, en forma acusada y franca, en la comedia. Y si los dioses persisten en aquella, ya no la hacen como deidades a las cuales se les rinde culto, sino como elementos –personajes– en conflicto con el hombre y sus ideales, con el hombre que ha de dominarlos así como a la naturaleza. Esa evolución del drama cobra permanencia y proyección histórica cuando la revolución cultural urbana produce la escritura y ésta le facilita la incorporación de un texto que ha de constituir, para el futuro, la columna vertebral del teatro. Son las ciudades griegas las que le proporcionan a éste sus elementos básicos. Y es reflejando la totalidad de las, en acción colectiva, que aquél va adquirir –en occidente– su carácter como actividad artística singular. Esquilo, Sófocles. Eurípides y Aristófanes le determinan rumbos que se apoyan en la realidad histórica que vive y siente su sociedad. Y es Esquilo, en *Prometeo Encadenado*, quien deja por primera vez, el más hermoso y fiel testimonio artístico de ese tránsi-

to, en el cual el hombre comienza a liberarse del mundo primitivo y del azar para iniciar, mediante un pensamiento cada vez más libre, su trabajo y su acción creadora, el dominio de la naturaleza y de los principales elementos que la constituyen y con ello su acción política orgánica. Prometeo, enfrentándose a Zeus, dios joven, dios de una época, vencedor de Cronos –el tiempo– devorador de todos sus hijos, señala ya la gran contienda emprendida por el hombre no sólo por liberarse de todas las fuerzas desconocidas que le son hostiles, sino por dominarlas y ponerlas a su servicio. Prometeo es la representación mítica del pensamiento y de la acción y del trabajo como forjador de la cultura. Símbolo igualmente de la lucha de las fuerzas progresivas y liberadoras contra los poderes tiránicos y represivos, representados en el Zeus antiprometéico.

Víctima de Zeus por haber ayudado a los hombres, Prometeo sabe que aquél a la larga será vencido. Así habla Prometeo en uno de sus primeros parlamentos:

Y en verdad que afrentado y todo como estoy con estas viles cadenas que amarran mis miembros, todavía el rey de los bienaventurados habrá necesidad de mí porque le haga parar mientes en una nueva revolución que le ha de privar del cetro y de sus honores.

Cuando el coro interroga a Prometeo acerca del porqué Zeus lo castiga tan cruel y afrentosamente, Prometeo expone las causas, dando, a través de ellas, las razones políticas y de poder que Zeus ha tenido para proceder como lo ha hecho. Dice Prometeo:

Tan pronto como el nuevo señor se sentó en el paterno trono, luego repartió entre los dioses a cada cual su merced y ordenó el imperio; mas para nada tuvo en cuenta a los míseros mortales; antes bien imaginaba aniquilarlos y crear una nueva raza. Ninguno le salió al paso en sus intentos sino yo. Yo me arriesgué; yo libré a los mortales de ser precipitados y hechos polvo en el orco profundo. Por eso me veo ahora abrumado con tan fieros tormentos, dolorosos de sufrir, lastimosos de ver. Movíme a piedad de los hombres y no soy tenido por digno de ella, sino tratado sin misericordia...

Y más adelante, en otro parlamento, especifica cuánto ofreció a los hombres para su mejoramiento y liberación:

Y oíd los males de los hombres y cómo de rudos que antes eran hícelos avisados y cuerdos. Lo cual diré yo no en son de quejas contra los hombres sino porque veáis cuánto los regaló mi buena voluntad. Ellos, a lo primero, viendo, veían en vano; oyendo no oían. Semejantes a los fantasmas de los sueños al cabo de siglos aún no había cosa que por ventura no confundiesen. Ni sabían de labrar de tierra habitaban a modo de

ágiles hormigas en lo más escondidos de los antros donde jamás llega luz. No había para ellos signo cierto ni del invierno, ni del verano abundante en frutos. Todo lo hacían sin tino, hasta tanto que no les enseñé yo las intrincadas salidas y puestas de los astros. Por ello inventé los números, ciencia entre todas eminentes y la composición de las letras, y de la memoria, madre de las musas, universal hacedora. Yo fui el primero que unció al yugo las bestias fieras que ahora doblan la cerviz a la cabezada para que sustituyesen con sus cuerpos a los mortales en las más recias fatigas, y puse al carro los caballos humildes al freno, ufanía de la opulenta pompa. Ni nadie más que yo inventó esos otros carros de alas de lino que surcan los mares. Y que tales industrias inventé por los hombres, no encuentro ahora, mísero yo, arte alguno que me libre de este daño.

Seguidamente, y para reforzar su parlamento, Prometeo añade:

Escucha lo que resta, y más admirarás aún: que industrias y salidas ideé. Y sobre todo, esto: caen enfermos. Pues no había remedio ninguno, ni manjar, ni poción, ni bálsamo, sino que se consumían con la falta de medicinas, antes de que yo les enseñase las saludables confecciones con que ahora se defienden de todas las enfermedades. Yo instituí que distinguió en los sueños cuáles han de tenerse por verdades y díles a conocer los oscuros presagios, y las señales que a veces salen al paso en los caminos. Y definí exacto el vuelo

de las aves de curvas garras; cuáles son favorables, cuáles adversas; qué estilo tiene cada cual de ellas; qué amores, qué odios, qué compañías entre sí... Tal fue mi obra pues, y además ofrecerles las preciosidades ocultas a los hombres en el seno de la tierra; el cobre, el hierro, la plata y el oro. ¿Quién podrá decir que los encontró antes que yo? Nadie, que bien lo sé, si ya no quisiera jactarse de temerario. En conclusión, óyelo todo junto. Por Prometeo tienen los hombres todas las artes.

En estos parlamentos Esquilo señala con toda claridad el paso de la sociedad humana del nomadismo al sedentarismo y cómo éste facilita la creación de la vivienda, la domesticación de animales, el invento de las armas, de la navegación a vela, la práctica de la medicina, el uso del fuego, la invención de la letra y de los números y con ellos la conservación y transmisión de los conocimientos (esa memoria de la cual habla con tanto ardor), la astronomía, la invención de la rueda y la domesticación de los animales... Y todo esto alcanzado mediante una toma de conciencia de la necesidad... Recuérdese el señalamiento preciso: <<ellos a lo primero, viendo veían en vano...>> En la pieza se anuncia el triunfo del hombre sobre todos los misterios y secretos que le presenta la naturaleza y presagia la caída de los dioses a causa del insurgimiento de ideas y orden nuevos. Así, cuando en la misma pieza habla de la caída

del poderoso y joven Zeus, Esquilo transfiere al campo de la mitología las luchas que por orden político se han iniciado en la sociedad con la aparición de la división de clases y la insurgencia de contradicciones en el seno de la clase dominante enriquecida mediante el comercio y las artesanías e industrias. Unos y otros eran esclavistas y explotaban el trabajo de los llamados periecos e ilotas (esclavos). En toda la obra citada está presente el pensamiento político de Esquilo: el trabajo creador liberará al hombre de las cadenas que le imponen las fuerzas naturales desconocidas. También en ella está fijada una posición contra el poder tiránico, representado por Zeus, poder que no perdona cualquier acción que pueda comprometerlo o ponerlo en peligro.

En la *Orestíada*, la única trilogía del teatro griego llegada hasta nosotros completa, y compuesta por Agamenón, *Las Coéforas* y *Las Euménides*, Esquilo trata acerca de otras de las consecuencias que los profundos cambios de las relaciones productivas han traído a la sociedad que emerge de un mundo primitivo, esta vez en el campo del poder político, ideológico y jurídico. Y es en Agamenón donde esos valores testimoniales se ponen más de manifiesto.

Agamenón, a su regreso victorioso de la guerra de Troya en aras de la cual ha sacrificado a su hija Ifigenia, es muerto por su esposa Clitemnestra



y el amante de ésta Egisto. En la segunda pieza, *Las Coéforas*, pasado diez años de gozar del trono en compañía de su amante, Clitemnestra y Egisto son muertos por Orestes, hijo de ésta y de Agamenón, y a quien creían muerto o desaparecido por haberlo enviado su madre a otro lugar, lejos, a raíz del asesinato del héroe de Troya. Orestes, informado por su hermana Electra del crimen cometido en el padre de ambos, decide vengarlo aun cuando para ello, necesariamente, tenga que esgrimir un arma contra su propia madre. Valiéndose de un ardid, solicita, como desconocido viajero, hospitalidad en el palacio real, recurso que aprovecha para cumplir su venganza.

En *Las Euménides*, tercera pieza de la trilogía, las Eritnias (furias), diosas que hasta entonces han representado y defendido el poder femenino, matriarcal, atormentan y amenazan a Orestes acusándolo de haber derramado su propia sangre, crimen considerado como uno de los más terribles y abominables. Sin embargo, los dioses masculinos, en este caso Pala y Apolo, constituidos en tribunal, absuelven a Orestes. Las Eritnias se vuelven Euménides, es decir, benévolas. A simple lectura, la obra plantea la imposibilidad de escapar de la predestinación y el conflicto radica en lo que se considera un deber individual. Orestes

debe vengar a su padre y a la vez guardar el respeto a las leyes seculares y divinas: ningún hijo debe atentar contra su madre. ¿Por qué, a pesar de que Orestes derrama su propia sangre victimando a su madre, es perdonado y ésta acusada de haber violado las leyes del matrimonio monogámico? Muchos cambios profundos se han operado en el seno de la sociedad de la cual son producto Agamenón, Egisto, Clitemnestra y Orestes. El régimen de la comunidad primitiva ha dado paso a la sociedad divina en clases y a la propiedad privada. La mujer que, en la sociedad nómada y cazadora del paleolítico – por el hecho de cargar sobre sí la manutención y cuidado de los hijos– se había ido constituyendo en jefe de la familia y por ello detentadora de un poder social que le había permitido hasta crear sus diosas protectoras y defensoras del derecho femenino y materno, ante las nuevas relaciones impuestas por el cambio al sedentarismo, la aparición de la domesticación de los animales, la agricultura y la vivienda, se ha visto paulatinamente despojada de ese poder. Y con la aparición de la propiedad privada y el tránsito de la familia punalúa –matrimonio por grupos– a la monogamia, a causa de que el hombre ya cuenta con excedentes productivos y de riqueza que debe ser heredada (y es sobre esa riqueza que la clase que se ha impuesto como dominante asienta su poder), la mujer –dadora de hijos– es despojada totalmente de su rango jerárquico en el seno de la sociedad y pasa a ser, desde

---

César Rengifo Mural de Amalivaca 1955

entonces, otra propiedad subordinada a los intereses de los grupos predominantes, subordinación que queda establecida jurídicamente con la aparición del Estado como aparato de dominio y represión clasista.

Para el régimen clasista, sustentado sobre la propiedad privada, era de suma importancia que el padre pudiera asegurarse un heredero directo y para ello necesitaba tener una sola mujer y sobre todo que ésta no tuviera contacto carnal con ningún hombre fuera de él. La monogamia se establecía, pues, para la mujer, ya que dentro del patriarcado al hombre le era permitido yacer con varias mujeres siempre que reconociera como esposa a una sola, la que debía darle el primogénito y heredero, a fin de garantizar así la permanencia de la propiedad y su no fragmentación. Por eso no heredan los otros hijos. Orestes, al condenar y vengar un adulterio y un uxuricidio había salido en defensa no sólo de su herencia, sino principalmente del régimen familiar establecido, castigando con su acción un hecho que, en última instancia, comprometía los fundamentos económicos de una clase. Por eso son derrotadas las Eritnias y sometidas a la condición de seres pasivos. Desde entonces, sólo los hombres serán protegidos por los dioses creados por ellos. Ya la herencia no será matrilineal, como en las sociedades primitivas, sino que pasará del padre al hijo primogénito. De esta trilogía se desprende igualmente el conocimiento de las causas que determinaron la aparición de los

jueces y de las consideraciones y formas jurídicas para enfrentar los delitos mediante un análisis más humano y justo de las causas que los engendran, pero también del derecho de clases. Los razonamientos en torno a los porqués de la conducta de Orestes lo demuestran. La vieja ley del talión: ojo por ojo y diente por diente, quedaba hundida en el seno de las sociedades primitivas.

Aún conmueve el eco del parlamento de Palas Atenea:

Ciudadanos de Atenas que vais a juzgar por primera vez en causa de sangre, mirad ahora la institución que yo fundo. En adelante subsistirá por siempre en el pueblo del Egeo este senado de jueces... Y aquí velarán por los ciudadanos, el respeto y el temor, igual de día que de noche y contendrán la injusticia mientras los mismos ciudadanos no alteren las leyes.

Y también persiste y se renueva en este siglo XX su explicación al votar por el perdón de Orestes:

Eso me toca a mí, dar mi voto a la última. Este es mi voto que añadiré a los que haya a favor de Orestes... Estoy por entero con la causa del padre. No ha de pesar más en mi ánimo la suerte de una mujer que mató a su marido, al dueño de la casa. Orestes vencerá, aun en igualdad de votos por entrambas partes...



Y Orestes confirma los resultados de su absolución, cuando clama:

¡Oh, Palas Atenea! ¡Tú has salvado mi casa; tú me restituyes aquella patria de la que yo estaba privado!

Y dirán los helenos

Ahí tenéis a ese hijo de Argos que ha recobrado la posesión de la hacienda de sus padres...

En *la Orestíada*, por su fuerza interior, su grandeza y aliento trágico de honda poesía, se encuentran los elementos fundamentales que han de nutrir por los siglos al teatro universal.

En ella se manifiesta, igualmente la posición política de Esquilo, su deseo por el fortalecimiento y la seguridad de un estado democrático esclavista, capaz de conciliar y asegurar la justicia.

En Sófocles, quien como Esquilo desciende de familias aristocráticas y opulentas, se pone de manifiesto, junto a su posición profundamente religiosa, el anhelo de reafirmar las tradiciones sobre las cuales se sustenta toda la organización del Estado. Sin embargo, como lo manifiesta en *Antígona* y más aún en *Edipo Rey*, son los dioses, en última instancia, quienes rigen el destino humano. Sófocles era veinticinco años menor que Esquilo,

pero en ese lapso habían ocurrido para Grecia grandes acontecimientos políticos que habían modificado profundamente su vida y creado nuevas ideas e ideales entre los habitantes de sus ciudades. La victoria sobre los persas, la hegemonía de Atenas, el reforzamiento de la democracia esclavista, el desarrollo cada vez mayor de la filosofía y de las artes, todo ello trajo como consecuencia una nueva actitud crítica, la duda y las negociaciones. El antiguo espíritu religioso se resentía. Las contradicciones entre las principales ciudades griegas comienzan a agudizarse, y también las existentes entre la clase esclavista dominante.

Sófocles, quien vive noventa años, asiste a los principales acontecimientos de su siglo, llamado el Siglo de Oro. Ve su esplendor y prevé su decadencia, por eso se aferra en defender las tradiciones y luchar por lo que consideraba valores fundamentales para la existencia de su patria. Pero eso no le impide ver al hombre en toda su trascendencia histórica. Maravilla aún aquel estésimo en *Antígona*, donde a través del coro habla:

Muchas cosas hay admirables, pero ninguna es más admirable que el hombre.

(...)

Él es quien al otro lado del espumante mar se traslada llevado del impetuoso viento a través de las olas, a la tierra, incorruptible e incansable, esquilma con



el arado, que dando vuelta sobre ella año tras año, la revuelve con la ayuda de la raza caballar. Y de la raza ligera de las aves, tendiendo redes se apoya, y también de las bestias salvajes y de los peces del mar con cuerdas tejidas. Domeña con su ingenio a la fiera salvaje que en el monte vive, y les hace amar al yugo al que sujetan su cerviz. Y en el arte de la palabra y en el pensamiento sutil como el viento, y en las asambleas que dan leyes a la ciudad se amaestró y también en evitar las molestias de las lluvias y de la intemperie y del inhabitable invierno. Teniendo recursos para todo, no queda sin ellos ante lo que ha de venir. Solamente ante la muerte no encuentra remedio pero sabe precaverse de las molestas enfermedades procurando evitarlas. Y poseyendo la industriosa habilidad del arte más de lo que podría esperarse, procede unas veces bien o se arrastra hacia el mal conculcando las leyes de la patria y el sagrado juramento de los dioses...

Es *Antígona* una de las obras donde con mayor relieve se muestra el pensamiento humanístico y político de Sófocles. Como sabemos, el tema de la obra trata acerca de dos hermanos de Antígona que han muerto combatiendo uno contra otro ante las puertas de Tebas, uno entre sus defensores y el otro entre los atacantes. Las leyes de la ciudad impiden dar sepultura a cualquier ciudadano de Tebas que muera combatiendo contra la ciudad. El cadáver del hermano de Antígona debe permanecer a la intemperie y ser pasto de las fieras. Antígona no acepta tales disposiciones, pues piensa que una ley más poderosa y antigua

que las de Tebas la obliga a dar sepultura a su hermano: leyes "que no son de hoy ni de ayer, sino que siempre han estado en vigor y nadie sabe cuándo aparecieron. Por eso no debía yo por temor al castigo de ningún hombre, violarlas para exponerme a sufrir el castigo de los Dioses". Antígona procede a efectuar el enterramiento. Apresada in fraganti, es condenada a ser enterrada viva. Su amante, quien es hijo del soberano de Tebas, decide correr la misma suerte que la doncella. El conflicto entre el derecho natural y el divino se establece claramente en la obra, así como la lucha entre el amor y el odio en la humana y social condición; por eso, Antígona deja su clamor para el tiempo y para todos los hombres que luego de ella han de vivir: "¡No he nacido para compartir odio sino amor!"

Pero es en las obras de Eurípides donde se advierten en mayor medida los cambios que en el curso de pocas generaciones se han operado en la vida social y política griega. Nacido en el seno de gente humilde, Aristófanes le enrostraba (1) ser hijo de una verdulera, el año de la batalla de Salamina le tocó vivir el esplendor helénico pero también advertir, como frutos de agudas contradicciones y descomposiciones en el seno de la Hélade, el advenimiento de la decadencia y de la catástrofe. Cercano de los sofistas, para quienes el hombre era la medida de todas las cosas, no pocos rasgos del pensamiento de estos hállanse presentes en la obra de Eurípides.

Sin renegar absolutamente de los dioses, ni hacer suyo el decir de Protágoras: "Acerca de los dioses ya nada puedo saber. Si existen o no existen o cómo son, porque hay muchos obstáculos que se oponen a comprobarlo: su indivisibilidad y la vida tan corta del hombre".

Eurípides asume una actitud crítica y eminentemente política frente al mundo y a la sociedad que le tocó vivir. Sin temores, asume con plena responsabilidad humana e intelectual la libertad de pensamiento necesaria para el juicio pleno, la crítica y la condena. Fiel a sus principios democráticos y a su concepción progresista, no vacila en enfrentarse a los errores que su ciudad acusa y a aquellas costumbres y normas que como rasgos dañinos del pasado entorpecían el progreso humano. Sus ideas se transforman en instrumentos de lucha por aquellos valores que consideraba indispensables para la existencia de su patria: la unidad del mundo griego y la paz interna.

Aristófanes acusa a Eurípides, en muchas de sus comedias, de ser enemigo de las mujeres. Sin embargo, nadie como el gran trágico supo denunciar la sumisión e invalidez a las cuales las tenían reducidas las leyes griegas. Sumisión física y sumisión de espíritu. En *Las Bacantes*, *Medea* y *Las troyanas*, Eurípides muestra, con versos de trágica grandeza, el amargo papel que le toca cumplir a solamente la tragedia de la mujer burrada por un amante infiel, es el drama de la

mujer y la madre, inerte ante toda una estructura jurídica estatal; y es la constatación de cómo la injusticia, el desprecio y la burla son capaces de desatar todas las violencias.

Pero es en *Las troyanas* donde el pensamiento y la actitud política de Eurípides se expresan con tal vigor, que aún permanece vigente la lección que de la pieza emana; y comprendemos, como anota Murria: "El veredicto de Aristóteles que declaró a Eurípides el más trágico de los poetas". Para los griegos la victoria sobre Troya constituía su más alta hazaña y el punto de partida de su grandeza y expansión territorial. Eurípides, en *Las Troyanas*, la reduce a las consecuencias de terror, devastación y miseria humana que trae consigo toda guerra.

Reducida Troya, luego de la muerte de Héctor, los vencedores queman, saquean y destruyen la ciudad mientras las mujeres prisioneras, repartidas como esclavas, aguardan la orden para subir a los barcos griegos que han de llevarlas hacia un destino de oprobio y crueldad. Hécuba, la madre de Héctor; Andrómaca, su viuda; y Casandra, la Pitonisa, se encuentran entre éstas, en compañía del pequeño heredero Héctor. Un heraldo les anuncia la manera cómo han sido repartidos a los jefes vencedores y la suerte que las aguarda. Luego informa que tiene órdenes de llevarse al niño, dejando entrever que debe ser muerto ya que vivo constituye un peligro político para los

griegos, pues en torno a él pueden nucleares los troyanos que han quedado vivos y sus amigos reclaman su poderío (?). La abuela y la madre, sobrecogidas de pavor, claman en vano que no se cometa semejante crimen. Pese a sus lamentos son despojados del niño, el cual es arrojado desde lo alto de las murallas. Su cadáver es devuelto a la abuela en momentos cuando suenan las trompetas anunciando que las mujeres –esclavas ya– deben subir a los barcos y ser alejadas para siempre de su patria. Una anciana, trémula, con el pequeño cadáver de su nietecillo asesinado en sus brazos y la madre de éste, llorosa, a su lado es el epílogo que Eurípides pone a la guerra de Troya. Y lo hace cuando Atenas está empeñada en lucha fratricida contra Esparta. Y fresco se encuentra aún el crimen de Milos, genocidio efectuado por Atenas contra todos los habitantes de dicha isla por haber querido permanecer neutrales en esa contienda y negarse a formar alianza con los atenienses. Esta pieza le costó a Eurípides el vituperio de los grupos guerreristas de Atenas y quizás su destierro.

Como lo afirma George Thompson: “La tragedia griega fue una de las características de la democracia ateniense. En su forma y su contenido, en su desarrollo y decadencia estuvo condicionada por la evolución del organismo social al cual pertenecía”. La tragedia griega guarda, en su contenido y formas fundamentales, la es-

encia de la Polis, de la ciudad Estado, de la ciudad regida por una política de clases. Por esa causa, toda ella, de Esquilo a Eurípides, va impregnada de pensamiento y acción política.

Y ese acento político –extendido también a la comedia– ha de signar el teatro en el curso de toda su historia. Producto humano social de contenido político ha de ser desde que nace como hecho artístico en las arcaicas ciudades griegas hasta nuestros tiempos. Y esa condición de hecho estético-político se acentuará en todos los momentos de grandes cambios sociales. Las obras de Shakespeare, Lope, Calderón, Molière, hasta aquellas de los más altos creadores dramáticos de nuestro tiempo: O’Neil, Miller, Rolland, Brecht afirman esta verdad que vanamente tratan de rebatir quienes consideran necesario a sus intereses persistir en la creencia de un arte, de un teatro apolitizado y desvinculado de la realidad social y del hombre.

NOTA:

(1) Si realmente quieren decir que se le acusaba, hay que escribir “a Aristófanes se le enrostraba...”; sin embargo si quieren decir que él se acusaba, entonces sería “Aristófanes se reprochaba por ser...” o a lo mejor simplemente se quiere decir que le molestaba o algo parecido.

# La dramaturgia y la crítica como testimonio histórico y reflexión estética

César Rengifo

Como expresión de su pensamiento mágico, el hombre primitivo, al crear y corporizar sus expresiones dramáticas, intentaba no solamente comprender con mayor intensidad al mundo complejo y hostil que lo rodeaba sino también dominarlo allí donde ese mundo le era propicio o donde lo dañaba. Sus ceremonias ya contenían el testimonio de esa extraordinaria lucha hombre-naturaleza donde tenazmente, el hombre emergía como vencedor. Cuando la ceremonia dramática deja atrás la magia y el mito y cobra una fisonomía de mayor sustancia humana, y se une a ello la preocupación por la forma y el goce estético, emerge así el teatro; éste ya contiene en sus principios constitutivos el signo de lo testimonial. Como producto histórico de la

evolución del hombre y su pensamiento; refleja las realidades de este hombre, las hace trascendentes y las proyecta en el tiempo y espacio en acción cognoscitiva y referencial.

Difícilmente puede existir un hecho teatral que deje de ser testificación. Desde Esquilo hasta Brecht, la obra dramática ha certificado, tenaz y cuidadosamente, la historia del hombre y de sus sociedades; atestación constante y severa, la cual nos proporciona la imagen unificada del hombre, su compleja y contradictoria unidad, en la cual se manifiesta su humanística condición a la que ya Terencio aludió al hacer decir a uno de sus personajes: "Nada de lo humano me es ajeno".

Todo cuanto nos une al hombre del pasado y todo cuanto ha de unirnos al hombre del futuro, está dado en la esencia testimonial del teatro. Por eso nada más actuante ni nada más en proyección del tiempo que él, y por eso cabe considerar al dramaturgo como el lúcido testigo de su época, de su sociedad, de su contorno, pero no testigo inerte sino activo. Testigo que enjuicia y que incide en las manifestaciones y las raíces de todas las contradicciones que emergen y dinamizan a las sociedades. ¿Pero es sólo testimonio la pieza teatral? ¿Su acción se limita únicamente a aseverar, a certificar nada más que hechos o conflictos del hombre y su circunstancia social? Es una verdad que su acción trasciende más allá de lo testimonial. Es cierto que el teatro primordialmente signa un hecho; pero también lo enjuicia, lo vivisecciona, lo muestra en sus más íntimas esencias.

Por eso, cualquier afirmación que pretenda presentar la dramaturgia únicamente como manifestación referencial limita el entendimiento pleno de ella por cuanto reduce a esta sola acción sus múltiples contenidos y objetivos.

Prometeo encadenado trasciende de la referencia de esa lucha del hombre por liberarse de las fuerzas desconocidas que lo dominan, para acercarse a un hombre que toma cada vez mayor conciencia de sus necesidades reales y que ya

comienza a comprender cuánto tiene de cadenas el delegar en dioses la satisfacción de sus ideales. Antígona, el más hermoso personaje femenino que nos legara Sófocles, no atestigua solamente lo injusto de dejar la carne de su hermano a merced de las aves de rapiña y de las bestias consumidoras de carroña, sino que recuerda a los hombres, con frase sonora e iluminada, como quien golpea a una estrella, que se ha nacido para vivir en el amor y no para la destrucción y el crimen.

Cuando Eurípides, en protesta por la rapacidad genocida de los griegos, los acusa ardientemente en *Las troyanas*, no persiguió testimoniar en esta obra únicamente el trágico desenlace del sitio de Troya, sino que lega para el tiempo el más hermoso, el más duro, el más patético juicio contra los grupos predominantes que la desatan. Junto al juicio conmovedor y doliente de los trágicos, se eleva la carcajada crítica y acentuadamente testimonial de Aristófanes. Esa sustancia animadora de las grandes obras legadas por la dramaturgia griega nutre a los anónimos escritores de las farsas medievales y alimenta igualmente a Cervantes, a Calderón, a Lope y fermenta poderosamente a Ibsen y Brecht. En América Latina, el teatro ha sido un registro constante de todas sus sinuosidades históricas. Desde las breves piezas conocidas fragmentariamente de los toltecas, aztecas, mayas e incas, así como las dos únicas obras

extensa de los quiché de Guatemala llegadas hasta nosotros: *Ollantay* y *Rabinal Achí*, lo histórico y lo testimonial se presentan unidos en los textos, a pesar de que —como en el caso de *Ollantay*— al ser transferidos a nuestro idioma han sufrido las influencias de las formas dramáticas occidentales. Se exceptúa de esto a *Rabinal*, que milagrosamente conserva su forma y aliento mítico y estético indígena.

La dramaturgia de América Latina, en cada uno de sus países y pueblos, ha sido el producto de la evolución histórica de éstos y se muestra en varios de ellos como la expresión transculturizada de los grupos europeos e indígenas en fusión.

En otros casos se da como producto de una transculturización más compleja y enriquecida por el aporte africano, tal como ocurre en Perú, Brasil, Colombia, Venezuela, Panamá, etc.

Pero quizás por ser un continente de historia convulsionada y donde las luchas de clases y luchas por la liberación se han entrecruzado a lo largo de más de cinco siglos, la producción dramática no ha puesto énfasis únicamente en dejar constancia del acontecer sino que ha registrado y asumido su participación en los conflictos, en las aspiraciones, en las búsquedas y los logros populares y mayoritarios nacionales y continentales. Quizás en ninguna otra región

como Latinoamérica, el hecho teatral ha asumido una posición social tan definida y tan vinculada a los esfuerzos y lucha de los pueblos por lograr su total liberación de los opresores, extraños y nativos, y arribar a realidades donde estén negadas ya y para siempre la explotación del hombre, la división de clases, la injusticia, la miseria y la humillación. Esa constante en la esencia del teatro latinoamericano se enriquece con su acentuada intención de buscar, a través de formas nacionales, la raíz americana.

Esa identidad que nos hace aglutinadores étnicos de la población terrestre y cuyas raíces remotas se hunden en Asia, África, Oceanía, Europa. Está en el hombre actual latinoamericano la presencia de todas esas sangres, de todos esos ancestros amalgamados en el más profundo humus continental. Insertadas están innumerables culturas al recio tronco cultural americano. En el proceso de su conformación, la dramaturgia de nuestro continente ha sufrido las naturales influencias culturales de los países con cuyo material humano se ha ido nutriendo, pero en crisol histórico continental se ha fusionado y fundido; y por eso ya acrisola un teatro latinoamericano que se identifica con propia fisonomía. Ya él existe con valimiento y segura trascendencia. Y ya mediante él se manifiesta la complejidad humana y social del continente. Vive y se desarrolla un teatro que ofrece lo singular de cada país, de cada conglomerado

nacional, pero que, en conjunto, da el testimonio de la dinámica actual que conmueve a esta porción del globo. Un teatro donde se expresa su fuerza telúrica, su pasado mítico, profundo, conmovido, su convulsionado presente, la metálica y luminosa esperanza de sus mayorías.

No es caer en la ponderación afirmar que en los actuales momentos la dramaturgia latinoamericana constituye el más ardiente testimonio y el juicio más sereno de la realidad que viven, sufren y combaten nuestros pueblos. Necesario es señalar que este teatro testigo, crítico y combatiente, busca —y ya las encuentra— aquellas formas que en unidad total con su contenido manifiestan lo real latinoamericano, formas que sean capaces de trascendernos estéticamente, de reafirmarnos en los perennes valores del arte.

Junto a este teatro de coherencia histórica, de reafirmación de una cultura con raíces que van de Mesoamérica a la Patagonia, que llegan a los otros continentes y que forman su propia estética, se ha desarrollado una crítica, no siempre coherente y orgánica, desigual en términos generales y con singularidades según los países. Crítica que no puede ser analizada en conjunto por no existir un cuerpo total de ella capaz de permitirnos su disección. Pese a eso debe anotarse que el pensamiento crítico, denso, analítico, ha ayudado a la mejor orientación de esa dramaturgia,

contribuyendo a la vez al conocimiento y difusión de ella. Excluyo de enmarcar, dentro del término crítico, la nota periodística volandera ni el comentario trivial, ni la crónica amiguística o enemiga que tanto proliferan en diarios y revistas y que tanto daño causan a los movimientos teatrales; me refiero únicamente al auténtico pensamiento crítico emanado del estudio, del análisis del trabajo teatral en todas sus manifestaciones: texto, actuación, dirección, puesta en escena, etc.

El extenso material que en periódicos, revistas especializadas, antologías, ensayos, tesis y estudios críticos se ha venido publicando en Latinoamérica, España y otros países, de tres décadas a esta parte y referido especialmente al teatro de este continente, señala no solamente la importancia adquirida por la producción dramática de estos países del sur de Río Grande, sino que pone de manifiesto también el desarrollo continuo de un pensamiento crítico que coadyuva para hacer más trascendente y cognoscible la dramaturgia producida en los diferentes pueblos que integran Latinoamérica.

Esas publicaciones están contribuyendo a romper el aislamiento, no fortuito sino cuidadosamente manipulado y orquestado por aquellas fuerzas interiores interesadas en la división continental, y a unificar la unificación de un poder artístico capaz de convulsionar fuerzas mayoritarias y de

proporcionarles, a la vez, la tea concientizante capaz de guiarlos hacia los definitivos cambios estructurales que piden estos pueblos. Mas, a pesar de esas presiones de imperialismo y oligarquías, en la dramaturgia continental de la presente época se manifiesta ya, y así trasciende en crítica y en ensayo, un vigor de pensamiento que se unifica, se fortalece y avanza hacia un porvenir con los más altos ideales que alientan en el espíritu continental de América Latina. Ideales en los que confluyen la belleza, la dignidad y la esperanza.





# Lo Nacional en el Arte

César Rengifo

En estos últimos tiempos, el término universalismo ha cobrado un significado muy especial, sobre todo cuando es aplicado a la política y a las artes. Por doquier se le pregona y alaba, asentándose a la tesis de que sólo un concepto y una conciencia de universalidad podrán salvar al hombre y a los pueblos de las dificultades presentes. De la misma manera –y esto para uso exclusivo de los artistas– se difunde entre ellos la idea de que únicamente el arte de contenido universal, que exprese lo “universal”, es grande y valioso. La cuestión, a simple vista, es atrayente y fácil de deslumbrar si se la toma superficialmente.

En verdad uno de los ideales más sentidos por todos los hombres progresistas del mundo es la fraternidad y convivencia pacífica universales,

bajo un régimen sin clases, sin explotadores ni explotados, sin naciones sojuzgadas por otras más poderosas, sin nacionalismos estrechos y agresivos, sin prejuicios de razas ni de credos. Pero distinto es ese anhelado estado de cosas universales al universalismo pregonado y alabado por las fuerzas y sectores interesados en detener, precisamente, el advenimiento de ese mundo más humano y justo. Una cosa es el universalismo sustentado por una concepción nueva de la vida, en lo material y en lo ético, y otra es el que trata de difundirse e imponerse para apuntalar la economía y el dominio de unos cuantos dueños y señores de la riqueza del mundo. Por ello, es necesario desentrañar lo que se oculta bajo ese pretendido sentimiento universalista, tan alabado como necesidad política, cultural y artística. Ya sabemos que una de las aspiraciones de las fuerzas dominantes imperialistas es la subyugación absoluta de todos

---

Retrato de Rafael Briceño. 1974

los pueblos de la tierra a fin de tenerlos como colonias económicas, fácilmente explotables, y como bastiones para sus planes agresivos. Por ello, se cuidan muy bien de que junto a la penetración económica vaya también la de las ideas que tiendan a ablandar las conciencias nacionales y a sembrar la indiferencia por todo cuanto atañe a la soberanía e independencia.

Y nada mejor para eso, nada más sutil pero bien efectivo, que la pérdida del cosmopolitismo, del universalismo. En el aspecto político sirve muy bien poner y justificar pactos y alianzas económicos, o de sentido belicista cultural o artístico, para sembrar la falsa idea de que mientras más extranjero nos llegue, mientras estemos más a tono con el ritmo de vida de las capitales civilizadas, más civilizados y universales seremos. En el campo artístico es una manera —muy efectiva, por cierto— de apartar a los artistas de la realidad de sus pueblos, de lo nacional, para ir a buscar puesto en ese “arte”, que es ya una estandarización de formas y colores.

De esa manera se creará y desarrollará una sumisión al extranjero, no sólo en lo económico y lo político, sino también en lo espiritual. Todos andarán de espaldas al propio país sobre la superficie de un pretendido universalismo muy civilizado, mientras las fuentes productivas —materiales y espirituales— se agotan y secan en beneficio de los trust colonizadores.

Dentro de esa mistificación del universalismo para beneficio del imperialismo cobra particular importancia, por su peligrosidad, todo lo que se relaciona con el arte y los artistas. El arte representa la expresión más profunda de las vivencias espirituales de todo pueblo, de sus realidades e ideales; a la vez que lo va expresando, va también contribuyendo a perfeccionarlo y a orientarlo hacia planos de vida superior; los artistas son la vertiente de todo este proceso. Por ello, minar el arte, resquebrajarlo, debilitarlo, falsificarlo, es también una manera de minar y ablandar, para su posterior agotamiento, el espíritu de un pueblo, y esto se logra con mejor facilidad, desorientando a sus artistas, imbuyéndolos de ideas e ideales falsos, sustrayéndolos de la realidad, poniéndolos de frente a cuestiones mitificadas pero de oropesco atractivo, con el objeto de segregarlos de toda preocupación social y nacional, de todo interés por expresar las realidades y típicas situaciones de sus respectivos medios.

Para lograr eso a cabalidad, se siembra entre los intelectuales la idea de que “la verdad artística del presente” estriba en las expresiones universales, puras; es decir, aquellas que estén desligadas de todo contenido que pueda limitarlas tal como —y esto lo afirman con el mayor cinismo— el contenido nacional. Lo que no es universal es mediocre, afirman rotundamente. Pero, ¿qué presentan como arte de contenido universal? ¿A qué le dan ese valor universalista

tan absoluto? ¿Es acaso a obras artísticas que expresan sentimientos, ideas e ideales de todos los hombres del mundo? No. Precisamente pretenden valorizar como confusa razón y sentimientos de minorías, de minorías que, bajo un pretendido y muy bien posado "revolucionarismo", sólo son portadoras del derrotismo pesimista y de la soberbia decadente de un régimen que declina carcomido por sus propias contradicciones. Buscan hacer creer que en esas expresiones aparentemente "libres" de toda sujeción terrenal, es donde está el tan ansiado universalismo artístico. Muchos jóvenes incautos caen falsamente en la trampa. Carentes de una clara conciencia de lucha, mitos de base ideológica y una doctrinaria firma, pero a la vez deseosos de rebelarse contra un determinado estado de las cosas, imaginan que la ubicación correcta es la estridencia artística y el ubicarse bajo el ala del tan cacareado universalismo.

De lo universal iremos a lo nacional, dicen, luego, para justificar sus actitudes, o como para explicarse a sí mismos algo que hallan incomprendible. Otros encuentran en el tal universalismo "puro", sin contenido ni peculiaridades orgánicas, una fácil manera de posar de genios, de ser "geniales", aunque sea en las aderezadas crónicas de sus críticos apologistas del decadentismo. Y eso de la genialidad es otro de los fenómenos del cosmopolitismo artístico. Nunca se habían dado tantos "genios universales" juntos. Mas, lo

curioso del caso es que, mientras más abundan, más se mengua el arte, menos brota del manantial humano y menos obras artísticas de perenne trascendencia se producen. Pero, cómo no va a ser así, si son los genios de cero, de la nada, de la muerte, del yo. Y de éstos, como dijo alguien, es el reino de los cielos. Otros ven en el universalismo una agradable manera de especular, sirviendo por tintineantes monedas, y a plena conciencia, a quienes les conviene sembrar en las muchedumbres confusiones espirituales que "las desarme ideológicamente" y las hagan sentirse inferiores. Estos últimos son los que con más fuerza pregonan: "¡Somos artistas universales! ¡Abajo los mediocres que aún piensan en lo nacional, en los asuntos convencionales y en la realidad!". Lástima que se va sabiendo a quiénes sirven y cuál es el real límite de la libertad universalista de esos genios.

En eso de arte universal conviene poner las cosas en claro. Una cultura y un arte universales no advienen porque sí, como creación inefable y espontánea de privilegiados. Ambos son resultantes de la suma de diversas culturas nacionales, de las expresiones artísticas de todos los pueblos. Un arte universal que pueda ser comprendido y sentido por todos los hombres, tiene que contener sustancias afines; igualmente, ofrecer a todos los hombres, en exacta comunicación, ideas, realidades e ideales universales; sentimientos, pasión, drama o júbilo comunes al tránsito terrestre del

César Rengifo

---

Firma original de César Rengifo

hombre en todas las latitudes. ¿Expresa algo de esto el arte oscuro, impenetrable, deforme, que se quiere presentar como universal? ¿Tienen algo que ver nuestros obreros petroleros —pongamos el caso— o los culíes de la India, o los mineros de Chile, con las rayas y encoladas que se producen en París bajo la inspiración sartreana? ¿Hay algo del drama del hombre actual, de sus angustias, de sus esperanzas en las abstracciones de unos cuantos pintores genializados? Es difícil suponer siquiera eso. El único drama verdadero de esas obras es exclusivamente individual y consiste en la incapacidad de un artista por crear obra orgánica con el hombre, con la sociedad, con su tiempo.

También es bueno aclarar las relaciones que tiene ese pretendido arte universal muy bien estandarizado, es decir, producido en serie bajo igual patrón, con la civilización que entiende e impone el régimen capitalista. Cada pueblo, cada grupo humano en lucha y compenetración orgánica con su medio geográfico y en proceso de desarrollo y luchas sociales, va formando su propia cultura; ésta adviene como producto de lo que el hombre social va creando en sí mismo y en el medio, mediante trabajo, fusión sentimental y conocimiento, de lo que va creando material y moralmente. Todo ese conjunto de valores, creados y desarrollados dentro de una geografía, conforma una cultura nacional; la unión de diversas culturas nacionales,

en un plano superior, integra —al compenetrarse— la cultura universal. Es la generalización de ésta, su esparcimiento a todos, lo que caracteriza a la civilización; ella viene a ser la postura a la disposición de todos y, muy principalmente, de quienes pueden pagarla, de los productos técnicos de la cultura universal. Esta postura la realizan las capas dominantes mediante sus fuerzas económicas y comerciales; por ello, la civilización, mucho más que la cultura, está siempre administrada y dirigida por la clase dominadora de los medios de producción económicos. Esa civilización, en sus manos, sirve para defender y ampliar sus intereses, no sólo económicos, sino también a los que atañen a las ideas.

En la etapa actual de expansión colonizadora, el empleo de la civilización es dirigido muy cuidadosamente, siendo empleada en mayor grado, y con mayor efectividad, en aquellos países cuyas fuentes productivas son más codiciadas y explotadas. De esa manera, la intervención y el dominio se ejercen con más amplitud. Por una parte —en el aspecto técnico comercial— se le extraen exhaustivamente sus materias primas, estrangulándose, a la vez, sus otras posibilidades de producción, bien sea agrícolas, pecuarias, etc.

Por otra parte, se le atiborra de artículos técnicos de lujo —no de aquellos que pueden contribuir a su liberación sino a su disipación—, o los tan ne-

cesarios comestibles en conservas. En el campo de las ideas, se difunden aquellas que dispersen las conciencias, las distraigan y segreguen de toda acción consistente en pro de la liberación nacional, de la superación del lamentable estado de las cosas para la colectividad. Dentro de la difusión de esas ideas de evasión de abstraerse de la realidad, juega papel importante la dirección que se le da al arte y a los intelectuales y las acciones tendentes a disolver, agostar y exterminar las expresiones artísticas vernáculas que muestren una realidad dada. Se pregona cuidadosamente, bajo el signo civilizador, el cosmopolitismo político, unión, pactos, pero todos bajo la égida de quienes dominen.

En el arte difunde la "necesidad" de ir a lo universal, imponiendo dentro de él, también, formas generalizadas, estándar y haciéndolas aparecer como expresiones de universalismo. No es por casualidad que encontramos tanto parecido entre los cuadros de los abstraccionistas, así hayan sido hechos en París, Java o Venezuela; en todos y cada uno de ellos existe el mismo vacío bajo las formas regimentadas o mejor, y valga el pleonismo, uniformadas, Y ésta es la otra curiosidad de este arte. Sus creadores que alardean de individualismo "libre" no escapan a las fórmulas civilizadas de producir en serie, son presas de ellas y visten un mismo traje en sus cuadros con base en rayas y colores, hijos, siempre, de un generalizado patrón.

Junto a la propagación de ese cosmopolitismo —por acá le dicen universalismo— se llevan a cabo otras acciones encubiertas con el manto civilizador, las cuales persiguen ablandar los más fuertes valores de la nacionalidad. Con base en máquinas de lujo y artefactos diversos, se crea una falsa atmósfera de espléndida civilización, sembrando la creencia de que mientras vivamos más a lo extranjero, estaremos más cerca de la grandeza y la cultura, de que "viviremos" mejor. Es una manera de crear clima de sumisión. Igualmente y mediante prédicas bien dirigidas sobre un comportamiento cónsono con las líneas modernas, "con el modernismo", se confunden los principios morales de jóvenes y adultos, debilitándose espiritualmente para una comprensión seria de la realidad. Toda tradición social y artística es suplantada por prácticas desvinculadas con el medio y por un pseudo-arte vulgar y destructivo. Se fomentan los juegos de envite y azar y el alcoholismo, se comercializa el deporte extraño, dándole un valor desmesurado y convirtiendo en héroes nacionales a jugadores cuya ética está sometida a los dólares más o dólares menos que puedan pagarle a los contratistas. Se esparce por doquier una música degenerada, donde lo popular ha sido falseado comercialmente, cubriendo con ella, hasta menguar y extinguir, lo mejor del folklore vernáculo, donde sí hay evidencias del pueblo, de la patria. Se trata de presentar como decadente y mediocre todo lo que venga

de gente sencilla, todo cuanto se exprese con realismo claro, subestimándose lo popular como indigno de mentes elevadas. Al mismo tiempo, se exalta el cultismo artístico, señalándose que sólo lo que producen los grupos cultos tiene valor perenne y es digno de tomarse en cuenta. Este cultismo es exagerado, de tal manera que llega a hacerse creer que únicamente lo que produce ciertos cerebros para ciertos cerebros es lo verdaderamente artístico y de valor universal.

En literatura se propaga el naturalismo enfermizo, pretendiendo pensarlo como realismo. Así vemos cómo exaltan las cualidades de los libros que hablan de prostitutas y afeminados, de crímenes y adulterios, de incestos y opio maníacos. ¡Es lo civilizado! ¡Es lo moderno!, se dice. A la juventud se le aviva el egoísmo; “cada quien debe vivir su vida”, se le pregona, “qué importan los otros”. Desde el cine se degenera a las multitudes, y bajo el señuelo de obras cinematográficas de gran contenido artístico, se desorienta, enferma y confunde al pueblo.

A los niños se les envenena con las tiras cómicas y los muñequitos, desviándolos de toda tradición hilvanada en los labios musicales de madre a madre, de generación en generación. Las viejas leyendas y los personajes que llevaban a efecto acciones en cuyo fondo había una enseñanza o una conseja, son sustituidos por los

nuevos “héroes” extraños, hijos del maquinismo y la hechura del imperialismo. Tarzán, Harry, Queta Pando, han suplantado a Tío Tigre y Tío Conejo, a Pedro Rimalles y a María Lionza. Las romanzas, esas canciones todo sentimiento y encanto poético del siglo pasado, que iban por todos los caminos de la patria sembrando ilusiones y cariños, han sido propuestas por los alaridos histéricos de cantantes industrializados o de orquestas que comercializan con los ruidos. Las misma música culta universal es presentada bajo la adulteración de ritmos vulgares; Beethoven se le ofrece al pueblo vestido de fox.

Se confeccionan publicaciones y se contrata a pintores para que, al ocuparse de lo vernáculo, lo expresen como una “realidad dorada”, como un pueblo feliz, y, sobre todo, agradeciendo porque le debe su “felicidad” a quienes lo “civilizan”.

Es por todo eso que, por doquier, junto a la exaltación exagerada de un cultismo artístico llevado a planos cerebralistas, miramos también la difusión amplia, muy bien administrada, de un arte vulgarizado y chabacano, sensualista y frívolo, que sólo degenera el gusto del pueblo, tal como esa música estúpida dizque afro-antillana-latina –no tiene nada de eso–, sino que lo sustrae de sus propias expresiones, alejándolo por ello, de su realidad, de su sentimiento de nacionalidad. Por sobre esas monstruosas falsificaciones, la propaganda se encarga de afirmar



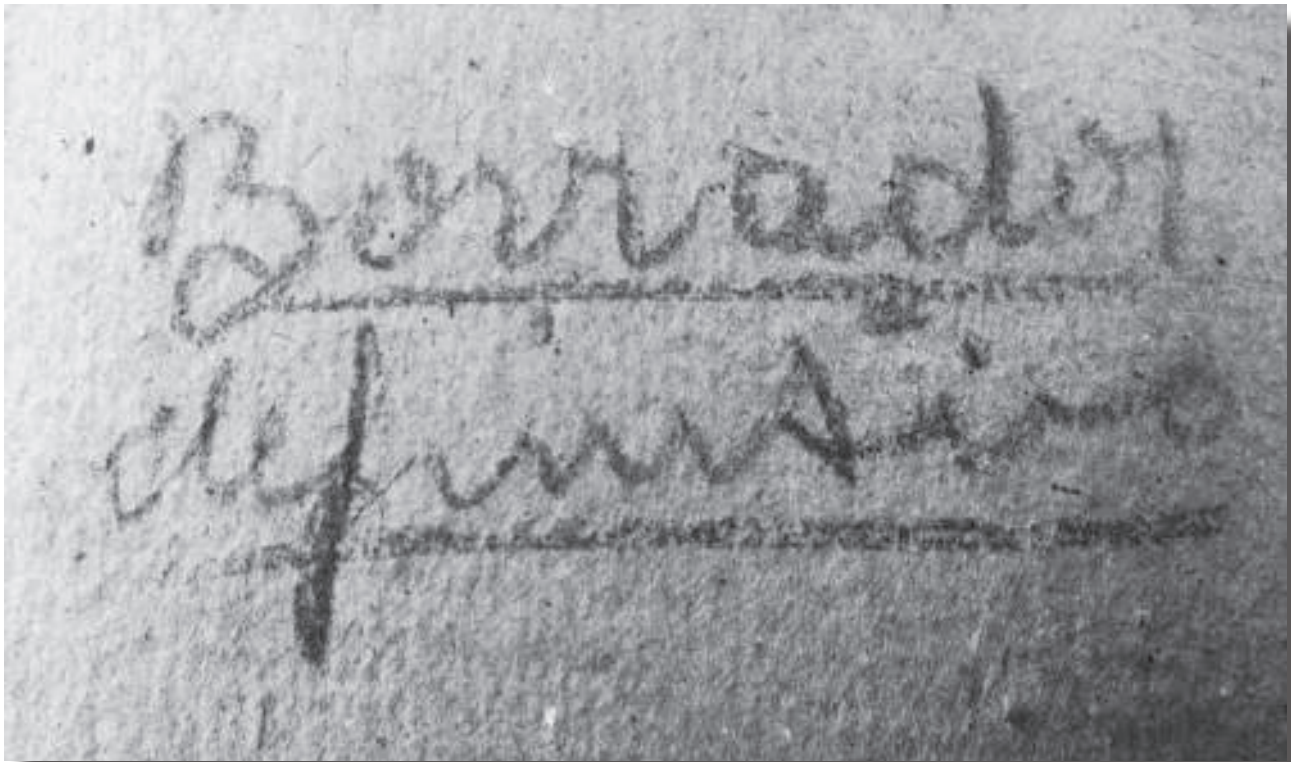
que poseemos un arte nacional, progresista y revolucionario, de igual manera que se afirma la posesión de una industria propia y de una economía nacional. Hay un mismo interés en esas afirmaciones y sobre todo en sumar amigos y defensores hacia esta industria, esa economía y ese arte dizque nacionales, el término precisamente es el señuelo. Los desprevenidos caen en el juego, otros lo hacen a plena conciencia; conocen la verdad de todo, pero es muy agradable y hasta productivo, a veces dejarse llevar por la corriente de la placidez de quien se sumerge en un baño tibio, en cuyo fondo hay monedas relucientes.

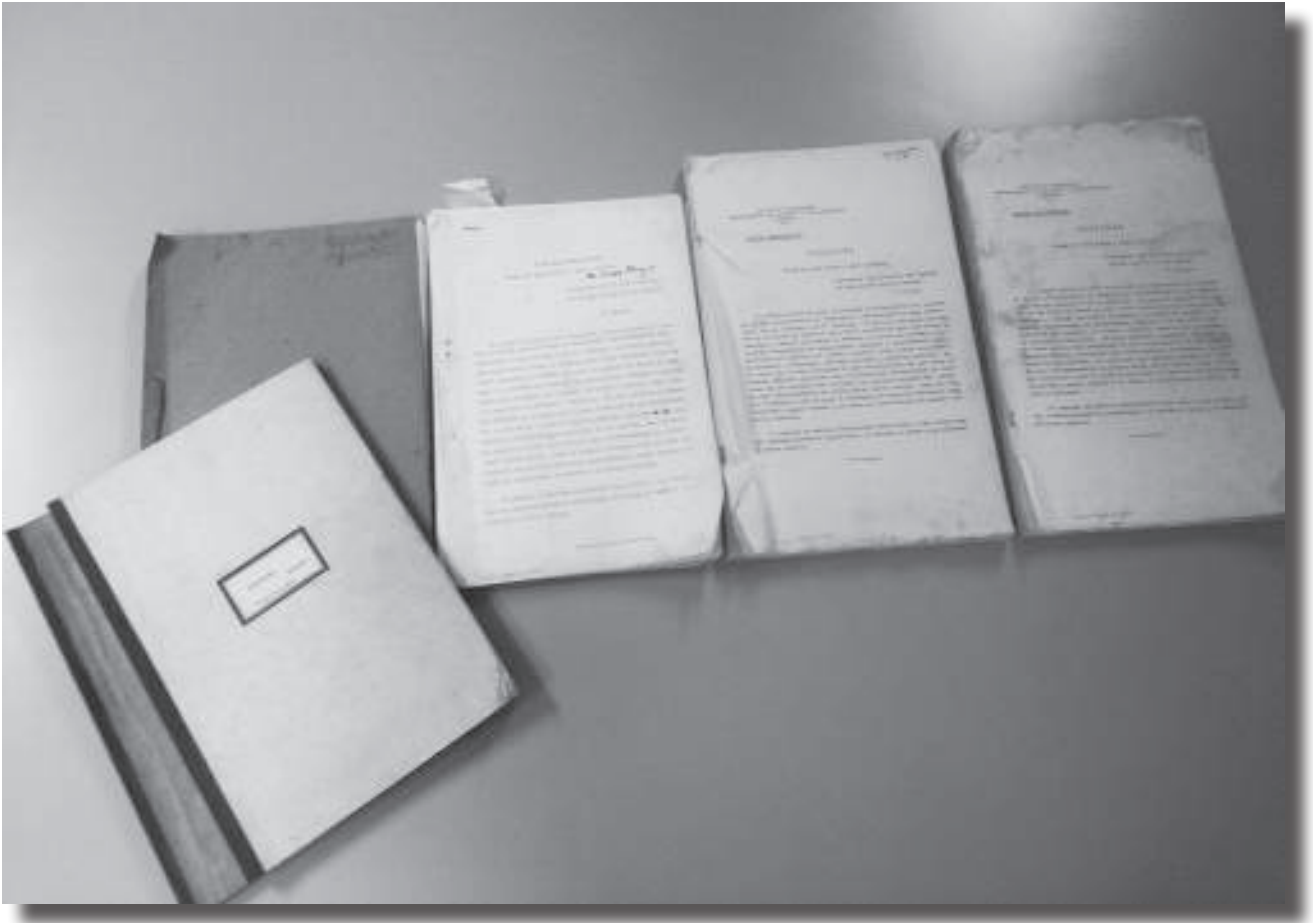
¿Poseemos en verdad un arte nacional? ¿En realidad él se ha venido estructurando desde la iniciación misma de la nacionalidad sin alcanzar pleno desarrollo, sin dar orgánicamente en todas sus expresiones la exacta característica nacional. Y ello se ha debido, principalmente, a la influencia que sobre todo el desarrollo de la cultura y las artes venezolanas han tenido el retraso del proceso económico por medio del mantenimiento de formas de producción inadecuadas. Todo florecimiento cultural responde a un auge de la economía y de lo social; se entiende que ha de ser un auge saneado, no ficticio como el que provocan las economías intervenidas. Por acá, pues, mientras se forjaban en la Colonia las fuerzas económicas y

sociales, igualmente creábanse y desarrollábanse las condiciones para las expresiones artísticas, llamadas éstas –cumplida la aspiración de independencia– a cobrar su potencial de impulso bajo la fuerza de una nacionalidad ya definida y soberana.

# De puño y letra

de César Rengifo





Corregida

obscuridad lenta.-

Fin de la obra.-

*César Quijano*  
César Quijano.-

~~Enero-Diciembre de 1.957.-~~

*Todo el vasto silencio*

Más allá de las horas, ~~de la ausencia~~  
donde mi corazón se busca sin hallarse,  
más allá de las horas y el vacío,  
la nostalgia de ti...  
de la tristeza.  
Más allá de las horas: el recuerdo,  
y un vago anochecer donde la imagen  
de lo que nunca fuimos, hace inmóvil  
a la orilla del tiempo.  
Más allá de las horas: la palabra...  
El amor...  
La risa acaso...  
Más allá de las horas  
sólo el sueño!



y sabe que los huesos de la tierra

TRANSITO

Caminé alguna vez buscando un sueño  
y anduve sobre nieblas y mañanas;  
bajo sombras de albricia arquitectura

y líquenes heridos por las lluvias!

vague sobre Jiracanes y formicetas,  
y solitarios campos derrumbados,

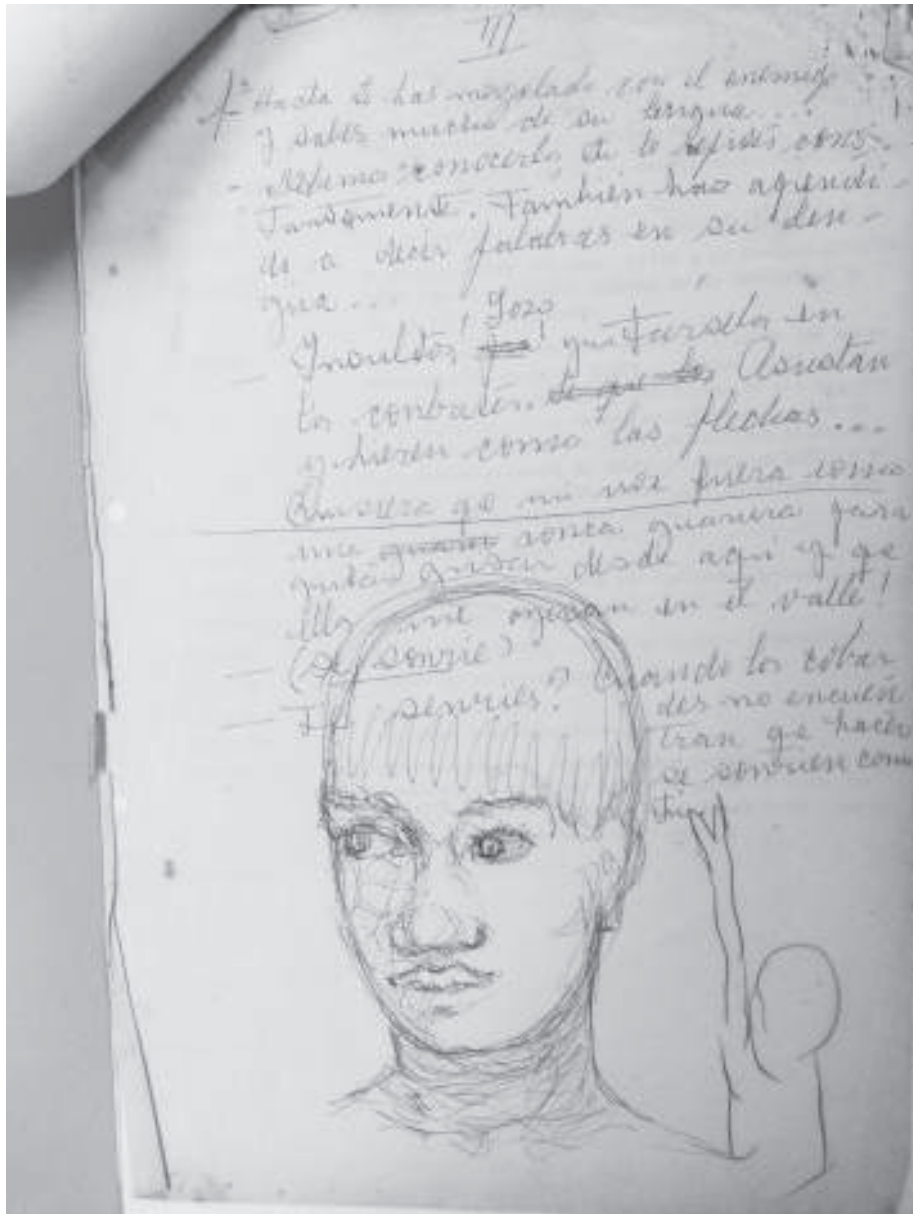
hallamos que mis pasos se perdían  
mientras el sueño siempre se aleja

Jain prosigo la ruta,  
ominante  
que no tiene buscar  
+  
lo que no alcanza!

1976 "











Lema: A N A G U A N U

*Anagnanu*



Testimonios



# Una vida no basta

## remembranza de César Rengifo

Susana Castillo  
Profesora, investigadora y ensayista  
San Diego State University California  
susanadcastillo@gmail.com

“Encuentro detestable la guerra pero a esos que la alaban sin participar en ella, los encuentro aún más detestables.”  
Romain Rolland (1866-1944), escritor y filósofo francés. Pacifista, hombre de teatro, y místico. Premio Nobel 1915

Conocí a César Rengifo el 14 de Julio de 1973. Así lo marca la cinta que grabé en una primera entrevista que le hiciera. Yo estaba de paso por Caracas, como lo haría repetidas veces más, recogiendo materiales para la que sería la primera disertación doctoral sobre teatro latinoamericano aceptada en el Departamento de español y portugués de la UCLA (Universidad de California en Los Ángeles). Mis contactos en Caracas se habían facilitado desde que, a través de la escritora Elizabeth Schön, conociera al dramaturgo José Gabriel Núñez. Fue él quien me guiaría a

través de lo que parecía un cambiante laberinto de instituciones, grupos y trabajadores del teatro —esto es, del movimiento teatral en sí— que era indispensable conocer para seleccionar a los autores representativos que incluiría en el desarrollo de un tema, aún por definirse, que definitivamente sería sobre el teatro contemporáneo venezolano.

El problema radicaba en que los trabajos críticos de valor — como los de Leonardo Azparren Giménez, Rubén Monasterio, entre otros— enfocaban el desarrollo teatral empezando en el año

1945. Me era necesario rescatar documentación rigurosa de épocas anteriores para así poder ubicar a los dramaturgos cuyas obras analizaría alrededor del tema unitivo. Pero hasta esa fecha mencionada no había surgido la oportunidad de conocer a ese personaje, “vértice entre las dos Venezuelas,” hacia quien la gente de teatro parecía guardar gran respeto. Aunque se deducía por comentarios breves que su labor había sido un hito aislado en la historia del teatro. Muchas veces un silencio prudente, o un “ese es un caso aparte” o un “ah, el realismo social” eran las respuestas. Esperé paciente que mi amigo-guía, muy bien llamado José Gabriel, me amparara en este trance de aclarar el sitio de Rengifo.

“Vamos a reunirnos con César”, me informó casualmente Núñez al recogerme en las torres del Anauco Hilton esa mañana. Debo confesar que sus palabras me sobresaltaron y aún más, me intimidaron un tanto. Yo no conocía más que limitado material de Rengifo aunque, venía descubriendo más y más sobre su caudal creativo plasmado en la pintura, en los murales, en su función periodística, en su carrera como docente, en el Grupo Teatral Máscaras que él fundó y dirigió por diez años consecutivos. En fin, sabía que era un hombre polifacético y febril. Por otro lado, me decía para mis adentros: ¿cómo entrevistar a una figura tal —que me parecía inaccesible y dogmática a juzgar por muchas de las reacciones ante su nombre— sin haberme documentado con más rigor?

Sería una persona difícil de tratar. Sin duda alguna, cargada de estos celos e inquietudes. Llegamos a las puertas de la quinta *Negro Primero*.

Salieron a recibirnos a la entrada misma, muy cordialmente, todos los miembros de la familia: Angelita, la esposa de César, con su abrazo cordial y su sonrisa cálida, seguida de sus hijas Diana y Flérida; y al final, aquel quien debía ser el personaje clave que tanto deseaba y temía conocer. Yo pasaba de sorpresa en sorpresa ante la gran familiaridad de ellos con Núñez. Besos y abrazos demostraban la bienvenida y amable acogida a ese hogar. Poco sabía yo que César consideraba a José Gabriel “su hijo intelectual,” como diría luego, ya que había sido alumno suyo. “Y uno de los más capaces,” añadió. Con todo, volví a sentirme en ascuas cuando mi amigo se despidió del grupo preguntando cuál sería la mejor hora de recogerme. César respondió de inmediato: “Yo la llevo de regreso. Ándate tranquilo, José Gabriel”. Y empezó de esa manera una de las muchas tardes de mis años por venir en los que fui invitada y acogida en el seno familiar de César y Angelita.

Estaba por fin frente a César. Lo recuerdo claramente. Un hombre menudo, vital, delgado y de baja estatura; inquieto, varonil, con un rebelde mechón largo de su cabello azabache que le caía insistente sobre su frente. Y lo que más me impactó, una mirada intensa, negra, fulgurante. Pasamos

al comedor que daba a un patio solariego y fue un sinfín de platillos los que probamos aquel día. Las tres mujeres de la familia, la empleada que entraba y salía y yo rodeábamos a César que desde la cabecera se preocupaba de que todas y todo estuviéramos de manera cómoda y placentera. “Ángela, pero no le ha traído a Susana para que pruebe ...”. Y Angelita, ecuatoriana, lo tranquilizaba diciendo que ya venía en camino lo solicitado. “Es que tiene que probar estos manjares...”. En verdad, era un festín de platos criollos aunque el mejor ingrediente era el intercambio armonioso y espontáneo de todos los que compartíamos esa mesa. No faltaron las ocurrencias, las bromas y las risas. Pero dos horas pasaron rápido y las chicas tenían que irse. Así es que pasamos a un salón, César y yo, donde conversaríamos libremente, solo interrumpidos por la llegada de un café o un licor.

Nunca me di cuenta de que un derrame cerebral le había dejado parte de su cara paralizada. Me atrapaba la atención la voz esa voz inigualable y expresiva de César. Desgarrada, rota a ratos al dar énfasis, tal vez por ser “ese alarido del hombre común” del que me hablara en alguna otra entrevista. Pero esos altibajos peculiares de su voz contundente le añadía dramatismo a sus profundas reflexiones. Hombre carismático, su charla estaba matizada por anécdotas e historias que no sé si las inventaba para mantenernos tan a gusto y divertidos a su lado o en verdad, eran

parte de su ajetreado vivir. Había estudiado y leído mucho por su cuenta: se había impuesto leer a los más destacados escritores universales y repetía citas de sus trabajos de memoria, facultad esta que mantuvo hasta el final. Incesante viajero, había recorrido algunos países de América Latina y Europa. Antes de esto, había sido expulsado de su país después de pasar casi dos años en el campo de concentración de Jobito, en la confluencia del Orinoco con el Meta, bajo condiciones infrahumanas. De allí saldría con tuberculosis y otros problemas de salud que lo perseguirían por el resto de su vida. Fue a Colombia, a Panamá, recorrió ambientes rurales e inciertos, por montañas y ríos, lo que le daba un caudal de historias no solo del paisaje geológico sino, lo que era más importante, sobre el paisaje social de esos pueblos.

Esa especie de tertulias en las que se convertía una visita a César y familia, tenían un ambiente alegre a pesar de los temas que se trataban debido a su facilidad de palabra, a su ingenio al intercalar anécdotas y bromas dentro de los más serios problemas expuestos en ellas. César cultivaba el desaparecido arte de la conversación. Era diestro y rápido en esgrimir palabras, así como paciente para escuchar y captar las dudas, las interrogantes tras los comentarios de una. Pedagogo innato. Su fórmula era usar su caudal enciclopédico de la manera más clara y concisa para proyectar su visión o para contestar con una



pregunta que contenía la clave de lo que quería expresar. Así, al hablar de la fusión cultural, de la mezcla de voces con el idioma español, lo que era una reflexión histórico-lingüística se convertía en un momento de expansión cuando él apuntaba cómo se reducía el lenguaje cotidiano en ese presente: “¿Qué hubo, como estás? Allí, envainado, chico ¿Qué sucede? Bueno, vainas, tú sabes, vainas”. Y añadía: ¿Qué se dijeron? ¿Qué se comunicaron? Tal es la pobreza del lenguaje diario”, —agregaba—. Otro cafecito, Ángela. “Sí, ya traen el café”, lo calmaba Angelita acostumbra a sus pedidos.

En otra tertulia recuerdo que hablábamos sobre el folklore oral y sus expresiones, de allí a las creencias, al mito de María Lionza, al poder de la mente, el efecto de la sugestión. Chica, dijo César, eso del poder de la sugestión que acabas de nombrar es así. Y nos contó. Había ido de visita a casa de un compadre que no veía en algún tiempo y en el camino se dio cuenta de que iba con sus manos vacías por la prisa. Paró el carro y bajó en la primera farmacia que encontró y miró lo que había en venta. Lo único que encontró fue una caja de tres jabones y pidió que se la envolvieran como para regalo. Ya estando en medio de la conversación con sus amigos, la esposa de éste le dijo: “¿César, pero como tienes tú el pelo sin canas? Lo tienes muy negro”. Éste, entre sorprendido y divertido, le contestó: “Ah, debe ser porque me echo este jabón que les traje a regalar”. La visita terminó

y él se olvidó de su ocurrencia. Días más tarde, una llamada urgente de esos amigos. “César, decía la esposa del compadre, tienes que darnos la dirección de donde compras estos jabones. En verdad que son fabulosos. Se me han ido todas las canas que ya empezaban a salirme....”.

Durante otra de mis visitas, César me invitó a pasar a su biblioteca. Era extensa y variada. Tenía autores internacionales así como secciones dedicadas a Venezuela, incluyendo manuscritos originales inéditos, de épocas pretéritas. “Quiero que vengas a trabajar aquí. Que uses este material. Me daría mucha satisfacción que sirviera para investigación, que pudiera ser utilizado.” Allí también me explicó que había donado manuscritos inéditos de obras que se representaban en veladas de provincias, escritos por una mujer y que cuando regresó a la biblioteca a corroborar un dato, los originales habían desaparecido. Eso lo desalentó en dar ese fin para esos materiales. Viendo tantas fuentes a su alrededor le pregunté: “¿Y cuál es la mayor influencia literaria que has tenido en tu vida?”. Y sin dudarle me contestó:

“Romain Rolland. Admiro mucho a este hombre. No sólo su teatro sino su forma de vida, de seguir un camino con valores éticos definidos, un pacifista, antifascista, un filósofo que estudió la sabiduría hindú, un humanista sobre todo y además, novelista, un hombre que creyó firmemente en el teatro para el pueblo como una manera de democratización. Yo lo he

leído y estudiado tanto como he podido y trato de seguir con mis acciones diarias, ese camino humano y ético que él se impuso y que deseaba para todos. Conocí a Rolland... Y por allí me largué... en busca de una ética nacional, de un teatro histórico... En segundo lugar, bueno, fíjate: Piscator. Sí. Este hombre de teatro me deslumbró con las propuestas escénicas que conocí en mi viaje a Italia: la escenografía giratoria... se incorporaban los avances tecnológicos en función del teatro... como recordarás luego trabajó junto a Brecht en la definición del teatro épico...

Yo apenas conocía a Romain Rolland pero sabía de su fuerte influencia en varios escritores contemporáneos, entre ellos, en Julio Cortázar. Busqué enseguida más datos en una enciclopedia que anotaba la larga lista de este tímido ser que se retiró a escribir desde muy joven y que terminaría obteniendo el premio Nobel en 1915, como "un tributo a su entrañable idealismo de su producción literaria y por la simpatía y el amor a la verdad con la que él ha descrito a diferentes tipos de seres humanos".

En algunas instancias se había insinuado que César era un hombre dogmático e intransigente. Sólo puedo decir lo que viví: jamás habló de teoría política de manera proselitista. Lo vi recibir en su casa, con igual interés y amabilidad, a personas que no coincidían con sus creencias. Algo había en común dentro de los valores más básicos de humanidad. Fue César demasiado amplio y respetuoso de los seres que lo circundaban para

limitarse a apreciar a un solo tipo de personas. Alguna vez conversando con Angelita le pregunté si no le molestaban las interrupciones a su vida cotidiana que debía producir la llegada de los visitantes. Con su dulce prudencia ella me indicó que así había sido siempre. Un desfile de escritores, estudiantes, críticos... Que César era una hombre de muchos amigos y sobre todo, un hombre de amigas. Pensé mucho en ese comentario de su esposa porque en verdad César irradiaba una ternura que se ganaba el corazón del que estaba a su lado. Alguna vez le hablé del efecto que suele dejar la orfandad, las huellas que seguramente marcarían a uno. Y el escritor contestó algo similar a esto: Se me ha hecho antes esta pregunta. Yo te hablo con la verdad. Yo sí tuve una madre. Esa mujer humilde que me acogió muy tierno me dio todo, me dio amor, me cuidó. Dentro de sus escasos recursos, ella y su marido, me enseñaron de amor, pusieron atención a mis inquietudes y habilidades, me compraron papeles, colores, lápices porque se dieron cuenta de que era un niño precoz, con un tipo genuino de intereses. Me dieron la educación formal que pudieron y casi se puede decir que aprendí a leer solo. Tal era mi urgencia para saber que decían los libros. Ese hombre también me enseñó a caminar solo por las calles, seguro de mí mismo y con soltura. Me enseñó oficios por si necesitaba trabajar. ¿Cómo puedo quejarme? Cuando llegué a la adolescencia se dieron cuenta de que debía

inscribirme en una educación superior y debido a esto recurrieron a mi padrino quien desde entonces se convirtió en mi tutor logrando mi ingreso al liceo pues él sí poseía los medios para proveerme de lo necesario para ese nivel de estudios. Así que yo no puedo hablar de los efectos de orfandad. Le escuché cada palabra a César sin dudar de su versión y sin embargo, algo que no he visto en sus biografías es el hecho de que su presencia despertaba mucha ternura, un afán instintivo de rodearlo, de resguardarlo como si inconscientemente sus gestos, su manera de ser, nos señalaran un vacío de orfandad que él no podía percibir y que llevó consigo siempre. Y César, a su vez, respondía alegre y cariñoso ante esas atenciones cálidas de sus amigas; era sensible, generoso y tierno, disfrutaba sus conversaciones y ocurrencias, y como bien mencionara Angelita, éramos más mujeres que hombres los que lo rodeábamos... empezando por el entorno íntimo familiar de sus hijas y su esposa.

En un par de mis visitas, César llegó con José Gabriel para invitarme a almorzar. Fuimos a La Canoa, restaurante en los bajos del lugar donde me alojaba. Lucía con bríos e ingenio. Lo vi más contento que nunca, más bromista. La segunda ocasión, nos reunimos en Sabana Grande con otras personas que lo acompañaban. Angelita estaba en España, me informó. Allí también me hizo saber que quería hacer un retrato de José Gabriel y otro mío. Serían oleos, o sea que, se

necesitaría tiempo para ello. No era la primera vez que hacía este pedido pero, los pocos días de mis estadías no bastaban para incluir aquel proyecto. Tomaría como tres semanas, me informó. Finalmente, el que sería nuestro último encuentro llegó. Era a mediados de 1980 posiblemente. Recibí una llamada telefónica de él disculpándose por no haber venido antes e indicando ir a verlo la mañana siguiente para empezar el retrato. Me dolió tener que repetirle la brevedad de mis viajes debido a mis obligaciones y le prometí volver por las tres semanas que se requerían para hacer su proyecto. "No, Susana" —contestó firme— "tiene que ser ahora. Ya no hay tiempo". Asombrada le dije: "¿Cómo que no hay tiempo? ¿Qué me quieres decir?" y un tanto impaciente contestó: "No te preocupes. Te espero mañana y ya veré qué sale en tan escasas horas".

Cuando llegué a la quinta me recibió la empleada. La casa estaba demasiado silenciosa, casi como en un luto. César se disculpó por hacerme esperar y fuimos directos a su taller-garaje. Aún efusivo y con bríos, notaba en él un velo de preocupación, tal vez de tristeza. Preparó el caballete, sus colores (usaría pasteles, me dijo), estudió la luz apropiada y probamos el mejor sitio para posar. Empezaron a salir sus trazos, firmes, amplos, y fuimos entablando un diálogo un tanto oblicuo sobre los conflictos de sentimientos que se anidan en cada ser. "Nunca acabamos de

conocernos," aseguró con un algo de amargura. Sin mencionar ningún nombre, intercambiamos nuestro parecer sobre el tropel de irracionales motivaciones y giros que se toman a lo largo de la vida. "A mí me da mucho trabajo todo lo que se refiere a los sentimientos. Yo soy un hombre que va directo a la verdad y a veces no es fácil". Escuchaba yo sus reflexiones con atención y empatía, ya que yo pasaba por un trance difícil. Era siempre fácil perder la cuenta de las horas y más de tres habían transcurrido hasta que el sacó la imagen para añadirle destellos, halos de luz. Me falta un difuminador, me dijo. Siguieron algunos retoques y aplico un fijador. Finalmente, escribió en una esquina (No tengo mucho lugar, me dijo): "Para Susana, este recuerdo de Caracas y de César". Firmó y puso la fecha. Miró el reloj y me dijo que pasaría dejándome en el hotel ya que debía hacerse unos exámenes médicos. Ante mi pregunta sobre lo que sucedía, me aclaró: "Nada chica, que ahora a mi doctor se le ha metido que necesito unos exámenes más. Es todo". Al despedirnos nos abrazamos estrechamente, yo, agradecida por tan singular regalo, y él con prisa por llegar a su cita. Nos estábamos diciendo adiós.

La noticia de su muerte me la dio José Gabriel en una breve llamada. Sonaba tan desolado como yo. Quedé incrédula aun, y a tantas millas de distancia. Miré el retrato. Había enmarcado el pastel que me había hecho. Algunos

me decían que la imagen no se parecía tanto a mí, pero, me llenaba de júbilo que César me hubiera visto como toda esa galería de mujeres que fue creando, con trazos fuertes, con rasgos expresivos y actitud libre y decidida, como eran todas sus protagonistas, como si me permitiera ingresar de ese modo al mundo inusitado de todas sus creaciones.

Al siguiente año fui a hacerle una visita a Angelita y le pedí que me acompañara a la tumba de César. Recorrimos el lugar para encontrar su nombre y con el corazón apretado y un nudo de lágrimas en la garganta nos pusimos en silencio a limpiar su lápida. De regreso a casa, ahora más grande que nunca, Angelita me obsequió una delicada acuarela de César: *El hombre de la cometa*, que me acompaña siempre. Me permitió además leer unos hermosos poemas que César había escrito en sus últimos días y apreciar unos esbozos que había trazado. Ella también estaría a mi lado, en representación de César, junto a Elizabeth Schön, José Gabriel Núñez y Rodolfo Santana durante la presentación de la disertación por la que entrevistara a Rengifo, ahora, convertida en el *Desarraigo en el teatro venezolano* (1980), libro publicado gracias a los auspicios del Ateneo de Caracas y del Celcit. El patio de la quinta Marisela se llenó de gente de teatro y se mencionó de manera relevante el nombre de César Rengifo para proseguir con la investigación sobre el teatro venezolano.

# Fragmentos de una entrevista que realicé a César Rengifo acerca de su obra *Las torres y el viento*

(...)

**SC-** Me decías que te hacías replanteamientos....

**CR-** ...Sí, después de mis obras iniciales vi la necesidad de acercarme a los problemas terribles que acosan al hombre común en nuestro medio, las circunstancias históricas y naturales que motivaron esto y quise gritar por él, pues, tanto alarido y tristeza... y señalar cómo en medio de todas estas cosas terribles que se mueven en el medio, él es una víctima que a veces trata de sacar a flote ese ser humano que lleva dentro y sacarlo a flote en medio de eso que va a ser el nudo, el tema de los libros comprometedores donde están los obreros, los trabajadores. Y luego, van a estar las obras donde el ser humano logra salvarse gracias a su propia toma de conciencia, y esa toma de conciencia lo lleva a él, pues, a darse cuenta que debe rechazar ciertas posturas. Y yo, cómplice, trato de sacar al hombre puro que es capaz de pelear, de compartir todo su ser con sus valores, con sus mejores valores... (Aquí César escucha su propia voz exaltada y se detiene. Sonriendo y hablando más bajo prosigue)...Y creo que se me volvió una confusión y no lo que yo quería....pero yo no la rechazo, no la repudio...y así sale *Las torres y el viento*.

**SC-¿Este mismo proceso de búsqueda se va a dar en la pintura?**

**CR-** Exactamente. En la pintura siempre vivo preocupado por lo que estoy haciendo, lo que quiero decir, por lo que quiero comunicar. Y en la pintura no siempre se logra estar en su totalidad y esto es malo....algún amigo te dice un comentario...y te extraña y por eso, también es bueno, porque te obliga a replantearte como proyectas tus personajes...Te diría que yo siempre pienso

que doy dos pasos adelante... Y que a veces me caigo en un hoyo y trato de salir...

**SC- ¿Cómo te gustaría que se catalogara tu creación, tanto en teatro como en pintura, como le llamarías?**

**CR-** Me gustaría que se viera como una creación de realismo poético

**SC- Se habla del aporte tuyo a la dramaturgia del país. ¿Cual piensas tú que ha sido ese aporte?**

**CR-** Mira, no creía en eso de aportes... (le interrumpo recordándole el Premio Nacional)... Sí, el Premio Nacional, un reconocimiento por aporte al teatro, a lo que es pues el desarrollo del teatro venezolano, pero yo he estudiado su Historia, la he investigado, de dónde viene, y adonde va esa Historia, y tal vez es un granito de arena en la que han aportado todos los creadores desde la Colonia... a través de los aportes culturales... y a través de una psicología común que nos trasmite esa fusión, debe haber mucho de ello en lo que hacemos... Entonces, yo no me considero un ente poderoso dentro del teatro venezolano sino una consecuencia de ese devenir histórico de ese teatro y ese proceso de cambio que se produce en Venezuela a raíz del cambio en nuestra economía... la vida social, la vida intelectual y espiritual producen ese ser. Hoy en el teatro no me toca vivir una Venezuela rural porque aun demográficamente se ha ido cambiando, abandonando el campo, se ha desplazado para que ella se convierta en una sociedad desarrollada. Toda esa realidad de mi contorno me hace ver cosas diferentes de un dramaturgo que enfoca lo rural. Me encuentro con una Venezuela dependiente, cosmopolita donde toda la vida ha sufrido una espantosa confusión... entonces el teatro no podía seguir dentro de los cánones del costumbrismo ni del criollismo, porque flotaba algo más... mi teatro tenía que proyectar una realidad nueva, menos rural y menos idealizada. Nuestra generación es la generación del petróleo, la que está entre esas dos etapas. En esa generación teatral, esto es lo diferente: es muy importante porque es una experiencia única, yo diría (...) la escena venezolana desde el punto de

vista de su dramaturgia estaba sola, hacía falta llegar e irrumpir con una que plasme al hombre y a la sociedad venezolana...Tomé conciencia que una realidad poética existía...y que se estaba dando en otros países. Entonces, me impuse a dar la pelea.

**SC- ¿Cómo te llegaban esas ideas?**

**CR-** Llegué a tener una gran biblioteca. Me impactó el teatro de Romain Rolland -ya te lo he mencionado- la posibilidad de hacer un teatro de ética nacional. Conozco a un escritor venezolano a quien respeto y quiero mucho y me dijo que en Venezuela hacía falta el dramaturgo que dejara para el teatro lo que habíamos sido, lo que somos y lo que queremos ser en Venezuela... Pensé que podría empezar a tomar nuestra parte y sobre todo a través del teatro, la reafirmación del ser nacional. Y me lancé sobre trabajos, me propuse estudiar, investigar y para sorpresa mía... tuve la coherencia de hacerlo y me doy cuenta, mirando las obras no publicadas que hay una coherencia histórica... ¡Y me sorprende! Soy un ser desordenado y yo soy rebelde a toda disciplina y sin embargo en ese tiempo he tenido esa constancia...

**SC- ¿Cuál etapa te motiva más?**

**CR-** La que me motiva más es la contemporánea... quisiera tener la alegría, el desenfado para emprender otro ciclo que tratara este presente venezolano tan caótico, tan confuso, tan doloroso pero salen a la vez tantas esperanzas donde surgen reservas humanas para eso... Yo creo que falta vida para eso... una vida no basta para todo lo que quisiera hacer"... Ojalá yo pudiera con las obras escritas, de las cuales voy a romper muchas por supuesto, pero las que queden de mí... poder llevar algo valioso y trascendente de este presente.

**SC-¿Cómo te sientes hacia los más jóvenes??**

**CR-** Tengo muchas esperanzas sobre ellos... Mira, yo me veo en algunos de ellos como un puente...un eslabón. Me veo como un eslabón.

**SC- Gracias por todo, César**

# César

## en cuatro tiempos

José Gabriel Núñez  
Prof. jubilado UNEARTE  
johanu@hotmail.com

### Primer tiempo (Año 1953)

Pensaba encontrarme con una persona rigurosamente quisquillosa, Inflexible, arcaica y poco comunicativa cuando acudí a su casa en Prado de María, de la mano de la profesora de literatura Aura Barradas y dos condiscípulos, para conversar con César Rengifo sobre las posibilidades de crear un grupo de teatro en el Colegio Las Acacias donde estudiaba tercer año de bachillerato. Debe ser dogmático, muy serio, no sé cómo voy a hablar con él, pensaba. Ya para entonces era un artista respetable y yo un adolescente imprudente por lo que esperaba me tratase como tal. Pues no, nada de eso. Me recibió un hombre amable, con una sonrisa que emanaba afecto y acortaba distancias. Le conté, asustado, lo que queríamos hacer: ¡teatro!

No salía de mi asombro cuando habló con nosotros como uno más del grupo de estudiantes. Bromeaba al final de la larga conversación que parecía más



bien una clase de teatro. Nos dibujó cómo tenía que ser la tarima, sus medidas, su inclinación "Tiene que ser más alta atrás, al menos unos 20 grados", nos decía. Cuando salimos, nos dimos cuenta de que habían transcurrido casi tres horas. Me fui a mi casa con una suerte de fascinación. Es un ser humano, me dije. Mes y medio después, sobre la tarima, montamos *El Pedido de Mano*, de Antón Chéjov en el Colegio Las Acacias.

No imaginé nunca lo que sería César para mí años más tarde.

## Segundo tiempo (Año 1967)

Yo había escrito y dirigido *Los Peces del Acuario* con un elenco de profesionales que encabezaba la inolvidable Carmen Messuti. El montaje estaba listo para estrenar, pero, súbitamente nos dimos cuenta de que no teníamos sala dónde escenificarlo. Acudí de manera casi impertinente a Humberto Orsini para solicitar el espacio del Teatro Leoncio Martínez ubicado en la Plaza Tiuna, donde funcionaba la Federación Venezolana de Teatro. Orsini nos dio su apoyo, pero teníamos que mostrarles un ensayo a los miembros de la misma. Era como una suerte de examen, lógico, pues yo nunca había escrito ni dirigido absolutamente nada profesional. Era un ilustre desconocido que pretendía arrogantemente subir a ese escenario, emblemático para aquel entonces. A las ocho de la noche de la fecha señalada comenzamos. Al terminar, un silencio casi escalofriante se impuso. Los actores se fueron retirando para esconderse, aterrados, detrás de las cortinas laterales. Yo era el más asustado. Sudor, palpitaciones, boca seca. Sólo se escuchaba un murmullo en la platea donde se deliberaba, hasta que de repente vi caminar en medio de la oscuridad más absoluta, a una persona que se acercaba al escenario y al llegar a la boca del mismo preguntó: "¿Quién es el autor de esta pieza?". Me asomé temblando de pánico y sólo alcancé a decir: "Yo".

“Caramba, lo felicito, qué obra más hermosa”... Era César Rengifo quien nos daba la noticia que habíamos aprobado la materia. ¡Teníamos sala! Y de paso se aprovecharía la función de estreno para hacer el acto de la entrega de los premios del Festival de Teatro Venezolano que acababa de finalizar.

La vida y el azar me regalaban mi primer éxito como autor y algo que importaba más: el comienzo de mi amistad con César.

## Tercer tiempo (Año 1976)

El Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos abría la convocatoria para los talleres de creación literaria de ese año. El de Teatro lo dictaría César Rengifo. Para ese momento ya habíamos entablado una estrecha y fraternal amistad. Yo visitaba a César con mucha frecuencia, pues su casa estaba al paso entre la empresa donde yo trabajaba y mi casa. Semanalmente me detenía a conversar mientras él trabajaba. Me había convertido también en una especie de filtro y puente entre él y la gente de teatro que venía del exterior, particularmente para los festivales internacionales y querían conocerlo; entre ellos, Susana Castillo, estudiosa de su teatro y a la postre gran amiga. Tomé el taller. El aprendizaje fue determinante para mí. Ya no era la tertulia inacabable como amigos, sino el maestro que terminó de abrirme los ojos y señalarme el camino que tenía que tomar. Amor, disciplina, rigor, ¡cuántas enseñanzas, cuántas luces! Hubo un incidente desagradable y la actitud que tomó César me dio la muestra más palpable del afecto que me tenía y la confianza hacia mi persona cuando tuvo que retirarse y dejar que Elizabeth Schön lo finalizara. No puedo olvidar su nobleza así como tampoco la manera como marcó mi vida como escritor y como persona. Aquel taller había dado un giro de ciento ochenta grados a mi percepción del teatro y a mi responsabilidad como dramaturgo. Había dejado de ser el de antes y me había transformado en otra persona. Si algo queda de mi obra para un futuro, allí detrás de ella estará la mano de César.

## Cuarto tiempo (Año 1980)

Conocí a César Rengifo personalmente en el año 1967. Luego fue mi maestro en el Taller de Dramaturgia que dictó en el Celarg y ya había entre nosotros una amistad bastante estrecha. Durante esos años de trato cercano pude deducir que era un hombre de firmes principios, indoblegable cuando se trataba de defenderlos. César fue siempre ejemplo de rectitud, de ética. A pesar de su apariencia débil físicamente, en su interior era un hombre de tremendas fortalezas y de una disciplina proverbial. En 1979 fui designado por el antiguo INCIBA como jurado para otorgar el Premio Nacional de Teatro. Por unanimidad, y sin mayores discusiones, ganó César. Los demás integrantes del jurado me pidieron que fuese yo quien lo llamase para comunicarle la noticia. Tomé el teléfono y me atendió él mismo. Le dije con mucha alegría que había ganado el Premio Nacional de ese año. Lo que vino después es un recuerdo imborrable en mí. Aquel hombre decidido y firme, hizo una pausa larga y luego con una voz quebrada, apenas audible, me respondió: ¿Qué yo me gané el Premio Nacional de Teatro? Fue todo lo que alcanzó a decir. Creí por un momento que iba a llorar. Y a lo mejor lo estaba haciendo por dentro, las lágrimas no son las únicas expresiones del llanto. Tuve que armarme de valor, pues yo mismo no podía creer ni esperaba esta reacción. Creo que a mí también se me quebró la voz, pero comencé a felicitarlo, a animarlo por este acontecimiento. Después de pequeñas pausas recobró su voz normal y siguió hablando. Nunca olvidaré esta emoción. Y creo, sencillamente, que todo se debió a que él era enemigo de estos reconocimientos y nunca imaginó que se le iba a otorgar tal distinción, pues muchos no creían en él. Aquel hombre de enorme resistencia moral y fortaleza espiritual, se quebró cuando supo que alguien... o algunos, finalmente, reconocíamos su valor para nuestro teatro. Él era así.

# Epílogo

César fue un artista muy especial con un discurso estético plural. A mi manera de ver, hay que asociarlo con el ser humano que fue. Un hombre que no daba señales de amargura ni de rencores, por el contrario, siempre lo vi emanando una alegría especial, su conversación siempre iba acompañada de su buen humor, de sus bromas y de sus sonrisas. Afectuoso, cariñoso, manso. Pero terrible ante las injusticias, especialmente las sociales. De allí la contundencia de su dramaturgia con la que abrió nuevos caminos al teatro venezolano. Se opuso ferozmente al colonialismo, a cualquier forma de opresión, llámese dictadura, caudillismo o autoritarismo. Partió de la esclavitud indígena y la demagogia, hasta llegar a formas más modernas y sutiles de represión y sometimiento. Sin embargo, no lo veo aferrado a los dogmas a pesar de su militancia, porque era un artista y como tal poseía la grandeza de tener una mentalidad más abierta, un espíritu libertario. Porque esa es la premisa en toda la obra de Rengifo: la libertad del ser humano. Estaba atento a las nuevas formas de expresión y a los grandes cambios que se operaban. Esto lo dejó claramente reflejado en su obra teatral, pues, como él mismo llegó a decir, había escrito ya una larga lista de títulos sobre el colonialismo y nuestra historia, y ahora abordaba una temática más actual, acorde a nuestros tiempos, en donde se reflejaba un humor característico como puede apreciarse en sus últimas producciones.

Estimo que la obra de César Rengifo no debe limitarse a su producción teatral, hay que ligarla a sus expresiones plásticas y literarias. Habría que leer con especial detenimiento sus ensayos, artículos y ponencias para tener una visión más clara de su propuesta, de su pensamiento amplio y receptivo, así como del hombre, porque, más allá de lo ideológico, privó su honestidad, su posición inmutable ante la injusticia. Podríamos comenzar por leer *Ni Carujo ni el gendarme necesario* (Rengifo: 1952).



# Con César Rengifo por los caminos de Venezuela

Humberto Orsini  
Prof. jubilado UNEARTE  
humbertoorsini@unearte.edu.ve

Rengifo en su juventud recibió la sabiduría de los adultos, guías que lo orientaron por el camino del saber y en las lecturas de los libros sabios que reposaban en los anaqueles en casa de los familiares de su casi hermano Rhazés Hernández López y de otros amigos, y descubrió las claves de que la suprema felicidad del ser humano es posible cuando éste ama a sus semejantes y practica la convivencia humana y la libertad del pensamiento y de las relaciones fraternales de los seres humanos.

También Rengifo se hundió en las lecturas que conducían a los conquistadores y a la resistencia indígena que se les oponía y en ellos descubrió la sabiduría de los viejos caciques que condujeron victoriosas batallas de diestros flecheros contra mortíferas armas de guerra castellanas. Y contribuyó a combatir la tesis establecida por las clases dominantes de lo que llamaron “el día de la raza” para celebrar el dominio español sobre las vencidas poblaciones indígenas sobrevivientes de los exterminios masivos que diezmaron sus poblaciones.

Recuerden cuando César rechazó con justa sorpresa el flamante Premio Diego de Lozada que otorgaba

---

conferencia sobre el teatro 1954

el Concejo Municipal del Distrito Federal para celebrar las hazañas de este genocida en los Valles de la Caracas primitiva.

Luego Rengifo se internó en el estudio de la colonización y de la Independencia, más tarde traicionada con la destrucción de la Gran Colombia y el ascenso de las fuerzas victoriosas convertidas en oligarquías que tuvieron que enfrentar más después las olas campesinas capitaneadas por Ezequiel Zamora en la Guerra Federal.

Y finalmente, Rengifo se introdujo en la neocolonización norteamericana con el petróleo y la "cultura del petróleo" y la explotación del hombre por el hombre que selló un siglo de nuestra historia hasta que llegó el Supremo Comandante Chávez y comenzó un proceso que hoy continúa en apogeo en lucha fiel por una independencia verdadera.

Este es el tema Rengifo y fue siempre el tema Rengifo, que conocimos en convivencia con él en toda su carrera de luchas y de creaciones artísticas sobre estas temáticas.

Rengifo supo armonizar sus conversaciones entre un lenguaje profundo y un lenguaje ameno, humorístico a veces, chistoso en otros, pero siempre defensor de sus principios ideológicos y estéticos, de esa estética que le sirvió para proyectar su arte pictórico y teatral, a veces cuestiona-

da por su carga contra las fuerzas dominantes. Nuestras giras con el Grupo Máscaras por los caminos de Venezuela estaban llenas de anécdotas, de aventuras, de incidentes y de felices encuentros con los pobladores o encuentros con públicos cautivos en cárceles, hospitales, psiquiátricos, colegios, sindicatos, cuarteles etc., o en los grandes teatros Municipal, Nacional, Juárez, Baralt, etc. De 1953 a 1963 con el Grupo Máscaras recorrimos el país montando teatro en cualquier sitio, en patios, en plazas, en templetos, en tarantines.

Esta fue una experiencia extraordinaria que nos sirvió de mucho para desarrollar más tarde un teatro más decantado con mayor uso de tecnologías teatrales y con temas de mayor profundidad conceptual. César era un maestro andante, un guía certero, un luchador sin descanso y un animador de juventudes en su búsqueda de conocimiento y de la libertad plena.

# César Rengifo en Burbusay

Diana Rengifo  
Historiadora  
dianarengifo@yahoo.com  
diana.rengifo378@gmail.com

Después del escamoteo electoral de noviembre, entre 1952 y 1953, se acentuó la represión hacia los opositores por parte del perezjimenismo. Muchos de los dirigentes políticos de URD, AD y el PCV salieron al exilio prácticamente con lo que llevaban puesto, y muchos militantes de las mismas organizaciones debieron “enconcharse”, esconderse o resguardarse en lugares remotos y/o de difícil acceso en el mismo país.

Desde la Casa de la Amistad Venezolano-Soviética, el trabajo político era continuado al mismo tiempo que se realizaban jornadas culturales maravillosas (recitales de canto, conferencias, títeres para

niños o teatro). Allí se reunía un grupo importante de comunistas durante los fines de semana: César Rengifo, Víctor Güerere, Víctor Valera Martínez, Julio César Marín, que yo recuerde. Apenas contaba con siete años y esos fines de semana eran mágicos para mí, porque acompañaba a papá a disfrutar de las representaciones del teatro de títeres que se ofrecía en esos espacios y veía debutar los muñecos que habían nacido en mi casa, y que mi papá había creado cuidadosamente: desde el modelaje de las cabezas con plastilina, hasta darle características diversas pintando sus rostros y colocándole los “cabellos” de estambre que los diferenciarían. Mi tía Chepina,



hermana de mi mamá, se ocupaba de vestirlos. Pero para el año 52, la Casa de la Amistad debió cerrar sus puertas, y sus miembros se dispersaron. Entre ellos mi papá, que era, con los integrantes del Grupo de Teatro Máscaras uno de los promotores culturales y políticos más activo. Alfonso y Julio César Marín, sus amigos trujillanos nativos de Burbusay, le ofrecieron entonces la posibilidad de ocultarse en su casa natal, situada entre las que rodeaban la plaza Bolívar del pueblo.

Y un día, cualquier día de los primeros meses del 53, papá partió para Trujillo. Cómo llegó a Burbusay, nunca lo contó. Es de suponer que atravesó la carretera vieja de Trujillo a Boconó hasta el desvío que conduce a ese pueblo perdido que ahora produce fresas y ha crecido. Pero para los años 50 del siglo XX era casi una aldea, sin luz eléctrica, con enfermedades endémicas como la tuberculosis o la lepra y donde los únicos centros reales de información eran la iglesia o el telégrafo, o entró tal vez por la vía de Biscucuy, atravesando Boconó. Si, esa historia nunca la contó.

El hecho es que llegó a Burbusay y convivió con otros Marín, que tenían un par de gemelos muy traviesos y habitaban la vetusta casa solariega, hoy convertida en biblioteca pública y casa de la cultura. Contaba luego, que la lectura de los

libros que se mantenían en los polvorientos estantes de la biblioteca familiar y las conversaciones nocturnas en el atrio de la iglesia con el cura del pueblo y un embozado que se les unía cada noche, le permitió mantenerse intelectualmente activo, y concebir dos de sus obras de teatro más importantes sobre la etapa de la Independencia: *Manuelote* drama que refiere a un esclavo que cuida y salva a su dueño, republicano y se incorpora con él a las tropas de Bolívar, y *Soga de Niebla*, otro drama que cuenta la historia de un verdugo en el mismo lapso de finales de la Colonia. Para la pintura, la observación participante dentro de la pequeña comunidad del pueblo, la plasmó en los bocetos realizados a lápiz, porque no tenía otros materiales, de dos de sus mejores obras pictóricas logradas posteriormente, cuando regresó a Caracas y a sus actividades más o menos normales: *Un Niño Nació en Cabimbú* y *Un Campesino Murió en Burbusay*, ambas en manos de coleccionistas privados.

La experiencia trujillana puso a César Rengifo en contacto con una región del país y de su gente que conocía poco y contribuyó a que calibrara aún más el trabajo, problemática de vida y aspiraciones de sus habitantes. Y los cuadros que realizó como producto de esa experiencia, refuerzan la idea de que su pintura tuvo base en muchos casos en vivencias personales que volcó, sublimadas, en la pintura.

Manzana "O" 86

# La casa de El Prado de María

Flérida Rengifo  
Sociólogo UCV  
fleridarengifo@gmail.com

Conocí a mi papá, a mi mamá y a Diana, mi hermana, en la casa de El Prado. Nací cuando ya vivían allí, la compraron mis padres al Banco Obrero alrededor de 1947. Una casa con jardín y patio donde estaba un hogar muy modesto, con un papá donde se combinaban la rigidez y los controles, con el amor, el deseo y el compromiso consigo, de ser el papá integral de su época. Desde lavar pañales, compartir con nuestros amigos, hasta ayudar en las tareas escolares o en los compromisos universitarios. En ese espacio viví 23 años. Allí descubrí tempranamente que mi papá era pintor, teatrero y periodista, y mi mamá maestra normalista y graduada del Pedagógico. Supe que el trabajo de periodista era el "fijo" por un tiempo, que el oficio de pintor, realizado

con dedicación, pasión, amor y conocimiento obtenidos en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, en Chile y México, era valorado por sus amigos y por algún coleccionista de arte realista. El de teatrero era para mí como mágico —ahora creo que también para él—; asistía a unas reuniones con actores, en un apartamento en el centro de Caracas donde ensayaban obras de teatro y hablaban del país; allá me llevaba de vez en cuando y yo lo veía como un sitio sorprendente, con gente distinta, parecido, desde mi imaginario, al ático de Ana Frank. Allí conocí parte de sus amigos de la vida, sus compañeros del Grupo Máscaras. Cuando regresaba de los ensayos nos sorprendía algunas noches, ¿de quincena? con las "tostadas" de la avenida Nueva Granada o los



diciembres con las tortas de guanábana de la Roosevelt. En El Prado supimos Diana y yo el valor de la amistad y el del acompañamiento, porque mi papá era amigo, consecuente, solidario, cómplice, amoroso. Compartimos sus amistades junto a las de mamá, que terminaron siendo de todos y aprendimos de cada uno. Fuimos privilegiadas con ellos, oíamos de antropología, de historia, de geografía, de sociología, de política, de literatura, de filosofía, de música, de pintura, de escenografía, de medicina... Para todos había un lugar, escuchas e interlocutores. Se generaban largas y gratas conversaciones, complementadas con el cafecito solicitado a María, quien sabía también, que el almuerzo o la cena era igualmente para la extensión de esa familia, que eran los invitados de papá, viejos y nuevos amigos. Nadie que estuviese a las horas de la comida, se iba sin compartir.

Conocimos también de su quehacer político, de su militancia comunista, porque se estudiaba y se hacía política. Se discutía, se hacían reuniones, se evitaba la llegada de la Seguridad Nacional avisando con una matica. Sortear a la Digepol era más complicado: "visitaban" de una vez a varios de la cuadra, a Perecito, a los Pérez Giuglietta y a nosotros. En nuestra casa se redactaron y firmaron manifiestos contra Pérez Jiménez y de allí salieron papá y mamá el 21 de enero a manifestar. El 23 de enero recorrimos Caracas celebrando la caída de la dictadura.

---

Angela, Flérida y Diana casa del prado 1949

En los 60, papá participó en las actividades del PCV y entendió, quizá con temor, nuestra participación política. Tuvimos encuentros y desencuentros, siempre con respeto.

Aprendimos a escuchar y apreciar la música clásica con lecciones domingueras a las 8:00 a.m., oyendo en Radio Nacional "Tema con variaciones". Con el tiempo hacíamos concursos sobre autores o melodías. Con su entusiasmo oímos las zarzuelas, a Morella, o a Contrapunto, o a la ópera de Pekín, o a un Solo Pueblo. A su Violeta Parra o las milongas con las que evocaba afectos. Y con su hermano Rhazés Hernández, conocimos de la ópera venezolana *Virginia* o de *La niña brisa* cantada por Fedora Alemán. Entendimos de la solidaridad con países diversos especialmente con Cuba y Vietnam, o con Chile y Nicaragua. Y es que quiso ir a pelear junto con Pedro Beroes al lado de los republicanos en España, pero no los aceptaron por sus condiciones de salud. Entonces cuando mi hermana y yo hablamos de nuestras pequeñas historias, pensamos en todo lo que aprendimos de papá. Sentimos que nos transmitió valores justos para convivir con afectos, respeto y reconocimiento a los demás. Nos enseñó a querer este país y a ser profundamente latinoamericanas, a disfrutar el arte y nutrirnos de él, a procurar ser buenas personas. Por eso, por tantas otras razones, y por el amor recibido, sabemos que lo queremos mucho.



# Mi primer acercamiento a César Rengifo

Orlando Rodríguez  
Profesor e investigador UNEARTE  
ennaolivar@gmail.com

En los años sesenta me desempeñaba como integrante de la directiva del teatro de la Universidad de Chile y profesor de la Escuela de Teatro del mismo organismo. Entonces, en esa década, antes y después venían estudiantes de diferentes países, pero especialmente de Venezuela, a estudiar en esa escuela. Ellos traían obras de teatro de autores venezolanos, entre otras, varias de César Rengifo.

Me facilitaban esas obras que me permitió conocer parte de la producción de textos de Rengifo. Me

---

Con Angela y diana, casa del prado 1947

sorprendieron las cualidades de esas obras que las encontraba, entonces, superiores a obras de otros autores que también traían los estudiantes. La calidad de los textos de César Rengifo causó en mí una impresión y fascinación e influyó en mi interés de conocer otras obras de esos años de autores venezolanos. Y por supuesto los textos de Rengifo captaron mi interés y el deseo de conocer otras obras de este autor.

Los muchachos estudiantes me dieron otras informaciones de César, relativas a sus actividades en el ámbito teatral que nítidamente encabezaban el interés por saber más de él y de sus contemporáneos.

Ya en Venezuela, tuve la oportunidad de conocerlo. Un ex alumno que había tenido años antes en Chile, Alejandro Tovar, me llevó a su casa en Prado de María. Ese primer contacto con Rengifo fue el inicio de una sólida amistad entre ambos que solo duró siete años, su muerte en 1980 corta ese lazo fraterno que se inicia en 1973 cuando llegué a este país. Esa sólida amistad significó reuniones frecuentes donde compartíamos no menos de siete horas.

Él y su familia se habían cambiado a Cumbres de Curumo, a una bella casa que comparía con su esposa Angelita y sus dos hijas Diana y Flérida, dos brillantes profesoras universitarias, de la Universidad de Los Andes y de la Universidad Central de Venezuela. Allí vivía con su esposa y la hija menor. Tenía su taller de pintura y una excelente biblioteca especializada en teatro, arte e historia, que después de su muerte fue obsequiada a la Escuela de Teatro que lleva su nombre en homenaje a este gran creador.

El compartir con César fue una extraordinaria experiencia. Me llevó a conocer la cordillera andina en dos viajes hechos en su automóvil. Él quería que me quedara en esos lugares, dadas las características geográficas similares a las regiones chilenas que existían allí. Pero mi vida, mi trabajo, siguió en Caracas. Continuamos nuestras largas tertulias en las que me contaba

su trayectoria y experiencias, desde su infancia hasta los momentos de su adolescencia y juventud que se habían desarrollado en Caracas, y a su vez yo le hablaba de los acontecimientos y experiencias del teatro chileno y del teatro de la Universidad de Chile. Este compartir me permitió la posibilidad de conocer su trayectoria y la realidad del teatro venezolano, sus autores y autoras que confirmaban la madurez del quehacer teatral en Venezuela, sus valores masculinos y femeninos, su temática, sus trayectorias y las obras.

Su evaluación y conocimiento de las obras que había escrito, su participación en el desarrollo del teatro venezolano y su proyección internacional.

Entrevistas





# Resonancias de Rengifo en la gestión cultural

Entrevista a dos voces

Carlota Martínez B.  
Profesora e investigadora (UNEARTE)  
carlotainvest@yahoo.com

La Revista Theatron desea dar cuenta, para nuestros lectores, de dos proyectos culturales que por su especial resonancia en nuestro país, actualmente, se han propuesto desarrollar actividades inspiradas en la obra y el pensamiento de César Rengifo. Una de ellas es el Movimiento Teatral César Rengifo y la otra es el Centro Nacional de Teatro. Para ello presentamos dos entrevistas en las voces de sus respectivos directores: Pedro Lander Moreno, actor de conocida trayectoria en teatro, cine y televisión y diputado a la Asamblea Nacional y el Parlamento Latinoamericano. Y Alfredo Caldera, sociólogo egresado de la UCV, productor e iluminador teatral. Durante varios años fue docente en la UNEARTE.

# Movimiento teatral César Rengifo

entrevista a Pedro Lander

**CM:** Quiero comenzar por preguntarte ¿qué es el Movimiento Teatral César Rengifo?

**PL:** Como lo expresa su denominación es un movimiento cultural dirigido a niñas, niños y jóvenes. Está inspirado en valores fundamentales de la vida como: la solidaridad, el respeto, la lealtad, el trabajo colectivo, el amor, la paz, la amistad y sobre todo la identidad nacional. Está concebido como un programa de formación permanente e integral en las artes escénicas que tributa en favor de la formación del nuevo hombre, de la nueva mujer, partiendo de nuestra historia y a través de la reconstrucción que de ésta hizo el maestro César Rengifo en quién está inspirado.

**CM:** ¿Cómo surge este movimiento Pedro. A qué necesidades responde?

**PL:** Surge como una maravillosa iniciativa del Presidente Nicolás Maduro a partir de la necesidad del fortalecimiento del proceso de educación en nuestras niñas, niños y jóvenes que habitan en los sectores de mayor vulnerabilidad social y que antes de la llegada de la Revolución Bolivariana permanecieron excluidos. Con el Comandante Chávez avanzamos mucho en este sentido con la creación de la Misión Cultura. Recordemos que permanentemente él hacía referencia a la obra de Rengifo. De hecho, declamaba textos de *Lo Que Dejó la Tempestad*, y en alguna oportunidad actuó y dirigió *Una Espiga Sembrada en Carabobo*. Ahora con el Movimiento de Teatro la tarea es continuar fortaleciendo la participación del pueblo en la diversas ramas de las artes escénicas, no como un elemento elitescos o accesorio, sino, como un elemento fundamental de la vida; y aquí hago referencia a Rengifo cuando

nos decía que el arte forma parte de la existencia humana, que a través de éste se desarrolla la sensibilidad permitiéndonos un conocimiento profundo de nosotros mismo y de todo cuánto nos rodea.

**CM: ¿Cuándo surge este movimiento?**

**PL:** Surgió el 16 de septiembre del año 2013, día de inicio del año escolar venezolano, en la Unidad Educativa Bolivariana La Limonera en Baruta.

**CM: ¿Desde esa fecha hasta los momentos cómo ha sido el desarrollo de este proyecto?**

**PL:** Contamos con la fortuna de ser parte de un Movimiento revolucionario cuyo desarrollo ha venido marcado por el tiempo histórico que nos ha tocado vivir. En septiembre del año 2013 cuando nacimos, estábamos a pocos meses de la partida física del Comandante Chávez, lo que nos inspiró a continuar cumpliendo los sueños de inclusión del Comandante y produjimos un montaje básico que denominamos La Tarea, donde recogíamos de manera resumida parte de la obra de Rengifo. De hecho, por eso se le puso ese nombre, porque a partir de allí invitábamos a investigar a nuestras niñas, niños y jóvenes acerca de la vida y obra del maestro. En aquel momento contábamos con un elenco de once actores entre niñas, niños y jóvenes. Seguidamente nos marcó el reto de defender, a través de la obra de Rengifo, la lucha de las mujeres venezolanas y montamos María Rosario en Son, adaptación de su obra María Rosario Nava. Y así desde aquel 16 de septiembre hasta hoy abril de 2015 hemos querido ser reflejo de nuestro pueblo en la misma lucha que se inició hace quinientos años. En cada montaje hemos elevado los niveles de exigencia tanto en la formación, como en la producción; y así entonces montamos Una Navidad en la Plaza en diciembre de 2013, donde rescatamos a través de la poesía de Rengifo y de Aquiles Nazoa nuestras tradiciones. Para esta oportunidad tomamos la Plaza Venezuela. Nuestro elenco ya era cercano a los 80 actores cuya edad iba de 5 a 17 años. Ya en el 2014 fuimos invitados a participar en el III Festival de Teatro de Caracas, para el que seleccionamos una obra del

autor Franklin Tovar; realizamos una adaptación y así surgió *Había Una Vez y... Ta tata tan !!!*, donde igualmente están presentes los valores que ya mencioné. Paralelamente montamos una obra para el 99 aniversario del nacimiento de Rengifo y surgió *Qué tal César*, para ese momento contábamos con cerca de 150 actores estables, formados y creciendo al paso del movimiento. De ésta manera hemos venido montando permanentemente obras orientadas por lo más nobles propósitos. En nuestro primer aniversario recopilamos todo este aprendizaje en *La Cosecha*, obra que marcó el inicio de las producciones musicales y así llegando a diciembre 2014 y amparados por la navidad, escribimos colectivamente una obra que denominamos *Una navidad muy particular*, donde entre lo lúdico y lo mágico invitamos a todos a preparar nuestras hallacas, a pesar de los ataques inclementes de la burguesía al querer imponernos agendas violentas. Hemos querido promover una práctica de amor, de paz y de vida con el Presidente Maduro a la cabeza. El Movimiento viene marcado por el tren de la revolución, por una realidad ineludible que hemos expresado en cada obra, y que nos permite vivir conectados permanentemente con nuestro pueblo. En nuestro más reciente montaje *Como un cachito de luna* contamos con 232 participantes, y ya vamos cercanos a los mil inscritos desde aquel 16 de septiembre. De tal manera que a estas alturas ya llevamos ocho montajes a través de los cuales nuestro pueblo ha podido evidenciar el crecimiento y formación de nuestros niños y la formación de cultores, de formadoras y formadores del movimiento nacional de teatro.

**CM:** Todos proyecto en sus inicios enfrenta dificultades. El Movimiento César Rengifo lógicamente no debe ser la excepción ¿Qué tipo de dificultades han enfrentado ustedes?

**PL:** La principal dificultad con la que pienso que nos estamos enfrentando son los antivalores impuestos por el capitalismo. En esa campaña terrible de colonización del pensamiento le han hecho creer a nuestro pueblo que la identidad nacional y la historia no son importantes, que la solidaridad y la lealtad no son valores fundamentales que deben transversalizar la vida del ser humano y eso nos ha impulsado a crear y fomentar actividades de sen-

sibilización, para reencontrarnos con nuestras raíces. En algún momento la televisión y los juegos electrónicos pasaron a ser sustitutos de la familia, de los juegos tradicionales, del encuentro entre amigos, que es lo que debemos rescatar sin despreciar lógicamente los avances tecnológicos.

**CM:** ¿De cara al futuro, cuáles son las expectativas que tienen en este momento?

**PL:** Todas las del mundo, todas las que se pueden tener en revolución, todas las que puede tener un pueblo que se siente partícipe y protagonista de esta hermosa historia llamada Revolución Bolivariana. Nos hemos trazado la meta de incluir a siete mil doscientos niños, niñas y jóvenes este año 2015 a nivel nacional; no sacrificando con esto la calidad en la formación y en la producción de los montajes. Nos proponemos girar nacional e internacionalmente con nuestras obras para mostrar los avances en inversión social y llevar éste Movimiento como bandera de la Revolución Bolivariana. También nos planteamos la meta de tener en funcionamiento para nuestro segundo aniversario los 24 núcleos a nivel nacional y seguir creciendo de la manera cómo lo venimos haciendo. Para el próximo año duplicar o triplicar la meta que habremos alcanzado para el 2015. De esta manera pues, nuestros planes y programas, plasmados en el Segundo Gran Objetivo del Plan de la Patria, apuntan hacia el fortalecimiento de la infraestructura cultural existente en todo el país, para que colocándola al servicio del pueblo se impulse el desarrollo local de las artes escénicas. De igual manera estamos adelantando todo el trabajo para una campaña de promoción internacional y poder así mostrar lo que hacen nuestras niñas, niños y jóvenes fuera de nuestras fronteras.

**CM:** ¿Cuáles son a tu modo ver los principales logros del movimiento hasta los momentos actuales?

**PL:** El principal logro hasta los momentos radica en el hecho de haber motivado cerca de más de 1000 niñas, niños y jóvenes que hoy son parte del Movimiento Nacional de Teatro. También considero un logro importante la motivación de

nuestro pueblo cada vez que llena las salas para vernos, aunque esto no es atribuible sólo al Movimiento de Teatro César Rengifo, obedece a una política de inversión social que se expresa en el campo de la cultura y las artes.

**CM: ¿Cuál ha sido el nivel de receptividad que ha habido?**

**PL:** El nivel de receptividad ha sido altísimo; apenas los núcleos abren inmediatamente se van inscribiendo. Igualmente todas las instituciones con competencia en materia cultural y educativa nos han abierto las puertas y han puesto sus mejores esfuerzos en colaborar cuando lo hemos necesitado, a través de extraordinarias alianzas.

**CM: ¿Por qué César Rengifo?**

**PL:** Rengifo representa al artista integral, ya que no sólo se formó en las distintas disciplinas de las artes. Además plasmó en su obra la realidad social e histórica de nuestro país. En la obra de Rengifo se encuentran reflejadas las luchas de nuestros indígenas, de nuestros esclavos, de nuestros libertadores, de nuestros campesinos, de nuestros obreros, de nuestras mujeres, y la lucha antiimperialista que por supuesto es la misma lucha de hoy. La obra de Rengifo está profundamente cargada de identidad nacional, de solidaridad, de valores para la vida y el Presidente Nicolás Maduro consideró importante que éstos fuesen reforzados en nuestras niñas, niños y jóvenes a través de éste Movimiento de Teatro.

**CM: ¿Cuáles son algunas de las actividades específicas que se proponen adelantar en este Año del Centenario del nacimiento del maestro?**

**PL:** El Movimiento permanentemente está montando actividades relacionadas con el calendario histórico venezolano y latinoamericano. Para este año continuaremos con nuestra participación en el Festival Internacional de Teatro de Caracas, con las actividades del Año Centenario de César Rengifo, el plan Vacacional 2015 y las relativas al Segundo Aniversario del Movimiento y con el Montaje Navideño. Y por supuesto seguir conformando núcleos por todo el país.

# La Compañía Nacional de Teatro

entrevista a Alfredo Caldera

**CM:** Desde su fundación hasta los momentos actuales la Compañía Nacional de Teatro ha sufrido una serie de transformaciones

**¿Cuál es el perfil de la Compañía hoy?**

**AC:** La compañía nacional de teatro, así como el teatro venezolano en general, ha sufrido transformaciones desde los años noventa. Desde el 1999, año en que comienza el gobierno nacional bolivariano, así como el teatro ha sufrido transformaciones, la institución ha sufrido transformaciones también. Y es en este momento, en este periodo histórico del país, donde se hace la revisión de los entes que forman parte del Ministerio del Poder Popular para la Cultura y se establece la necesidad de contar con un órgano rector de la política cultural del teatro venezolano. Desde que asume Eduardo Gil, comienza a transformarse la compañía, que pasa de ser una agrupación de muy alto nivel que hace montajes que son referencia para todo el país a generar líneas de trabajo para veinticuatro estados. Una vez que yo asumo la dirección de la compañía, continúa esa transformación y ésta pasa de ser una agrupación a convertirse en ente rector. Ese es el momento en que nos encontramos lo que en muy breve tiempo nos va permitir funcionar como Centro Nacional de Teatro.

**CM:** **¿Qué proyectos vienen adelantando ustedes en este sentido?**

**AC:** Estamos trabajando con el tema del circo. Tenemos varias líneas de acción: una línea de investigación, trabajamos con el tema comunitario, así



como con otros elementos que son de importancia para el tema de la investigación teatral, de las formas, de la dramaturgia, de la puesta en escena, del teatro antropológico. Tenemos un área de formación. Nuestra meta es el fortalecimiento de la actividad teatral en los distintos estados del país y hemos realizado más de trescientos talleres por todo el país. Algunos de muy alto nivel, que ha ido permitiendo que algunas regiones se vayan fortaleciendo en la actividad teatral más allá de los estudios formales. Por otro lado tenemos una línea de trabajo con los liceos la educación media, donde nos articulamos con el Movimiento César Rengifo. Ahí trabajamos directamente con el Ministerio de la Cultura. El año pasado realizamos talleres con los docentes y en algunos casos también con estudiantes que dieron talleres para los liceos. Y este año estamos intentando continuar esa acción de fortalecimiento de profesores y profesoras de educación media y teatro. Tenemos otra área que es el apoyo a la canción. Esta tiene dos áreas fundamentales una tiene que ver con convenios de cooperación, y las coproducciones. Esta última fue una línea de trabajo que se estableció en la gestión de Eduardo Gil. La idea es que se haga coproducción entre agrupaciones y el Centro.

**CM:** ¿O sea que uno de los programas en este momento es trabajar conjuntamente con los grupos que ya tienen determinadas producciones?

**AC:** Y no solo a través del apoyo económico sino con un acompañamiento del proceso de creación. Porque si una agrupación tiene una necesidad muy específica en el tema de la formación, pues también se le apoya en esa área. Es decir no son sólo procesos de puesta en escena y producción sino también acompañamiento en la formación e inclusive en el tema de la difusión.

**CM:** ¿Hacia qué otros ámbitos de trabajo se orienta la acción de la Compañía?

**AC:** Tenemos también el área de la preservación del patrimonio teatral. Ya ha habido varias agrupaciones a las que se le ha hecho ese reconocimiento. Y eso por la parte del teatro. En el área del circo tenemos la Compañía Nacional de Circo y estamos generando distintas acciones desde el Centro para atender a las distintas agrupaciones asociadas a esta disciplina; y realizar

acciones de formación entendiendo que hace falta crear la plataforma para que ellos puedan desarrollarse mucho más de lo que actualmente están. Es muy importante establecer que la dinámica de transformación de la política cultural se hace con el pueblo organizado.

**CM:** ¿Las comunidades organizadas desde el circo y el teatro participan con sus necesidades, opiniones y expectativas en la toma de decisiones?

**AC:** Si, en ese sentido en el Congreso de Teatro comenzamos a pensar en el año 2015 como el año Cesar Rengifo. Afortunadamente en el Congreso de Cultura del año 2014 el presidente Nicolás Maduro avaló la petición que se le hizo de programar el 2015 como el año de César Rengifo. A partir de ahí comenzamos una serie de acciones desde los entes que tiene el Ministerio del Poder Popular para la Cultura, para adelantar un trabajo en torno al pensamiento y la obra de César Rengifo.

**CM:** ¿Qué programas específicos tiene la compañía en este sentido?

**AC:** Estamos organizando lo que se llama el Circuito Sociocultural que es la presentación de obras de teatro de César Rengifo en los veinticuatro estados del país que arranca desde el mes de abril. Vamos a hacer recorridos por todos los estados con diferentes obras. Vamos a tratar de circular de un estado hacia otro. En Caracas, en alianza con la alcaldía de Caracas y salas independientes, vamos a hacer una gran muestra de teatro de César Rengifo. Hemos creado el *Premio Apakuana* que es un premio de dramaturgia que tiene como línea de trabajo las temáticas presentes en las obras de César Rengifo. Claro no se trata de imitar a César Rengifo sino que desde la dramaturgia contemporánea veamos como los dramaturgos de hoy entienden esas líneas de trabajo...

**CM:** Pongamos por caso, el tema del petróleo...

**AC:** Entonces cómo se entiende el petróleo en este momento, cómo se puede usar ese tema en una obra de teatro. El tema de la identidad, todos esos temas presentes en él. Ese premio es para dramaturgos y las obras se van

a recibir hasta el 31 de marzo. Por otra parte se está creando un cuerpo de dramaturgos para que haga la escogencia de la obra ganadora, que tiene un premio en metálico y el año que viene va a ser el proyecto, la producción del Centro Nacional. Es decir, la idea no es que nosotros seamos una productora de espectáculos sino que las agrupaciones se integren y produzcan sus espectáculos.

**CM:** ¿Ustedes son los que motorizan....?

**AC:** Exacto nosotros motorizamos para que las agrupaciones monten sus espectáculos. Es decir, rompiendo un poco el esquema de que la Compañía producía grandes espectáculos; con lo que todo el mundo decía que la única que podía hacer ciertos espectáculos era la Compañía Nacional.

**CM:** ¿Diríamos entonces que eso es lo que define de alguna forma la actividad actual de la Compañía? Es bueno verlo en perspectiva ¿no? No porque lo anterior haya sido malo sino porque era un enfoque, un objetivo dentro de una mirada, un momento específico que cumplió unos objetivos.

**AC:** Si, a veces la gente se pregunta ¿Qué está haciendo la Compañía? Y yo digo, nosotros no producimos los espectáculos, los produce la gente. Y producimos más. Si antes se producían diez espectáculos ahora estamos "descaraquizando" el teatro; ya las producciones no son solo de Caracas sino en los estados. Es decir el fortalecimiento de la actividad teatral en los veinticuatro estados. No es solamente Caracas el epicentro del teatro venezolano sino que este debe estar por todo el país, para los veinticuatro estados. Bueno, por otro lado está la FILVEN, dedicada a César Rengifo. Donde hay una serie de conferencias, presentaciones, libros y obras de teatro. Arrancan del 12 hasta el 22 de marzo. La Fundación Museos Nacionales va a hacer una exposición de César Rengifo. Las agrupaciones en general están preparando obras del maestro. Y también estamos trabajando de la mano con la Cátedra de la interculturalidad de César Rengifo para hacer una serie de seminarios, foros, ponencias en torno al pensamiento de César. Y estamos

trabajando con la Asamblea Nacional y el Ministerio de la Cultura para que sea decretado el pensamiento de César Rengifo como patrimonio cultural de Venezuela. Entender a César Rengifo como el modelo de cultura a seguir, entender ese pensamiento que sin apartarse de lo ideológico mantiene un nivel estético y un nivel de contenido de poesía aunque hay un discurso político en sus obras de teatro y en sus pinturas.

**CM:** ¿Cuál ha sido la respuesta que han tenido de parte de esas comunidades? ¿Cómo están sintiendo el crecimiento y la receptividad a partir de esos programas que vienen llevando a cabo?

**AC:** Hay un primer elemento que es muy importante, que es que el teatro venezolano está trabajando su propia identidad. El fortalecimiento que estamos buscando se observa ya en muchísimas agrupaciones en todo el país. Se ve en las producciones, no solo por el tema del recurso que siempre será insuficiente y el Estado busca la manera de que eso sea más hacia lo socio productivo. En estos momentos estamos desde el Estado estamos buscando la manera de que lo cultural sea desde lo socio productivo. Porque no solamente se trata del hecho de presentar una obra sino también de tener unos recursos autosustentable.

**CM:** ¿La idea es que estos grupos logren realizar actividades que les permitan producir sus propios recursos?

**AC:** Exacto que puedan hacer sus propias creaciones. También se observa cambios en las propuestas estéticas con respecto a los años 80 y 90 en el teatro venezolano. Hay visibilidad de agrupaciones que tenían muchos años y que no tenían la oportunidad de salir de sus estados, de salir y hacer temporadas fuera. Eso ya está cambiando. Se observa la creación de grupos emergentes con discursos muy atrevidos y muy interesantes. Están por todo el país. Tenemos agrupaciones en Zulia, en Sucre, Bolívar que han venido para el Festival de Teatro de Caracas, que han ido al Festival de Occidente y que han realizan sus propios festivales. Por ejemplo tenemos el caso de

una agrupación del Zulia. Son jóvenes que realizan dos festivales. Entonces ha habido una transformación de la mirada del teatro. Hay una transformación del tema estético y del discurso del teatro. Se ha ido de un teatro de impacto tipo los años 80 y 90, más espectacular quizás, a un teatro más psicológico, de análisis. En algunos estados hay obras de gran impacto y de gran formato.

(...)

Pero sobre todo una de las cosas más importantes que podemos analizar del teatro en estos tiempos es el tema organizativo; el teatro se está organizando...de qué manera el poder popular del teatro se ha ido organizando y puede establecer relaciones con el Estado y crear una relación de iguales, en donde el teatro no impone al Estado y el Estado no impone al teatro. Sino que en conjunto se pueden organizar y detectar los aspectos del teatro que hay que fortalecer. Eso por supuesto va a ir en función de, por ejemplo, un acuerdo para crear la ley de teatro y circo o una ley de artes escénicas. Después de la ley de cultura ya se está trabajando en función de una ley de teatro y circo o una ley de artes escénicas. Eso va a permitir que el teatro tenga el sitio que siempre ha tenido como hecho cultural y permanezca y tenga el mismo planteamiento en todos los estados.

**CM:** ¿Y se siente que la gente ha recibido con beneplácito lo que la Compañía está haciendo, por ejemplo, en relación a César Rengifo? ¿Cual ha sido la respuesta de la gente? Porque este ha sido siempre un país bastante volcado hacia otras cosas...

**AC:** Pienso que como no solo el Ministerio de la Cultura sino otros entes también - es el caso de las alcaldías y gobernaciones - ejercen acciones en el campo cultural, en este momento hay un crecimiento de agrupaciones y de propuestas. Tenemos por una parte el nacimiento de esto nuevo llamado micro teatro que sirve un poco de escape, pero por otro lado hay agrupaciones que están volviendo hacia los clásicos. Es decir que en este momento tenemos la posibilidad de encontrar variadas formas de hacer teatro. Desde el teatro comunitario con experiencias de Creación Colectiva

tipo años 60, y con buen nivel estético. Por ejemplo Chicharra que es del estado Lara, espectáculo que ha recorrido el país y que tiene un trabajo comunitario. También está el tema de trabajar en función de la dramaturgia venezolana y latinoamericana.

(...)

Tú me preguntabas acerca de la aceptación de lo que estamos haciendo. Ahora se crearon los Consejos Presidenciales de Cultura. En ellos, de 440 voceros que dirigen los estados, por lo menos hay 25 o 30 voceros de teatro que están en esos consejos presidenciales y que nos permiten entender que el teatro es una fuerza en lo organizativo. Y eso tiene que ver con una labor en conjunto con una sola fórmula. Es una manera de entender el tema cultural. Hay una participación y eso legitima lo que estamos haciendo. Las distintas asambleas que hacemos legitiman también y en esas asambleas tenemos la oportunidad de escuchar de voz de la gente los reclamos, los aportes o las necesidades que se tienen y lo que permite que la política cultural cada vez sea más eficiente.

**CM: Uno de los problemas que siempre han enfrentado las instituciones del Estado es el de la supervisión ¿Cómo están enfrentando esto desde la Compañía?**

**AC:** Tenemos los gabinetes de cultura que están en los veinticuatro estados y además la Red de Teatro y Circo que como poder popular organizado también hace auditoría social. O sea fiscalización de las cosas. La gente misma puede saber que agrupaciones están cumpliendo o no están cumpliendo con los objetivos y compromisos y acuerdos que se están haciendo...

**CM: ¿Podríamos decir que lo que está sucediendo responde al espíritu que movía a César Rengifo en su obra, en su pensamiento...?**

**AC:** Bueno, César Rengifo es sin duda alguna un ejemplo a seguir. Un faro que alumbra el camino por donde debe transitar. Además de ser un cultor no solo del teatro sino de las artes plásticas que en ningún momento dejó de tener claro cuál era su visión como militante político. A través de sus obras nos dejó esa visión de la Venezuela que queremos.



Enfoques





# La Historia

es la conciencia vigilante  
de la contemporaneidad

Entrevista realizada al profesor Alexander Torres (UPEL)

Carlota Martínez B  
Docente e investigadora de la UNEARTE  
carlotainvest@yahoo.com

El profesor Alexander Torres es egresado del Pedagógico de Caracas. Realizó una Maestría en Historia Republicana de la UCV y un doctorado en Cultura y arte en Latinoamérica y el Caribe también en el Pedagógico. Ha ejercido la docencia en varias universidades del país. A lo largo de su trayectoria profesional se ha desempeñado como Coordinador General de estrategia del Centro Nacional de Historia y en comisiones relacionadas con las historias de las localidades en Venezuela. Tiene varios libros publicados, así como numerosos artículos y ponencias. Tuve la oportunidad de conocerlo en un ciclo de conferencias realizadas por el Pedagógico a propósito del Centenario del nacimiento de César Rengifo donde presentó una interesante reflexión acerca de la importancia del rescate de la memoria histórica que la revista THEATRON ha querido hacer extensiva a sus apreciados lectores a través de la entrevista que aquí presentamos.

CM: Profesor en su ponencia se refería usted a la importancia que ha cobrado hoy el rescate de la memoria. Quisiera que nos brindara su visión acerca de este tema presente en variados ámbitos de la cultura, incluso en los que están fuera de la academia.

AT: Bueno mira, una de mis preocupaciones, y aventuras del pensamiento, que he desarrollado en los últimos veinte años están orientadas a retomar terminologías y categorías que durante mucho tiempo, o al menos en los últimos veinte años, han sufrido en gran medida un proceso de vaciamiento, dentro de la discusión posmoderna. Me refiero a eso que se llama pensamiento débil. Es decir, nosotros tenemos que re esquematizar, tomar categorías como pasado, historia, patria, periodismo, porque son categorías que nos ayudan a situarnos en la contemporaneidad, y a partir de allí desnudar los mecanismos de dominación políticos, culturales e ideológicos que siguen vivitos y coleando; y además generar propuestas en diversas áreas, en diversas disciplinas, orientadas hacia la emancipación de la condición humana. En este sentido, la categoría historia y la categoría memoria para mí, tienen una importancia preponderante, en gran medida porque la historia, como su nombre lo puede decir es un término que tiene diversas acepciones. Cuando hablamos de historia podemos estar refiriéndonos a tres o cuatro cosas a la vez. La Historia entendida como los hechos, una dimensión fáctica de los hechos que es lo que ahora llamamos la dimensión hecho-lógica. La Historia es el hombre y la mujer en el tiempo desde los albores de la civilización hasta la contemporaneidad. Este es el concepto más obvio de lo histórico. Pero la Historia tiene que ver también con el registro de esos hechos, que juegan un papel importante tanto éticamente hablando como políticamente hablando. Porque la Historia también tiene que ver en cómo la gente se ve, se siente, la manera como se representa esa mirada que ausculta el origen, que presagia el futuro y que da un sentido al presente. La Historia no es la verificación de los hechos pasados nada más. La Historia tiene que ver con la proyección de los individuos en la sociedad. Tiene que ver también con una lógica y un sentido. Entonces la Historia se puede entender como los hechos, como

el registro de los hechos y tal vez uno de los conceptos que goza de mayor popularidad es el de entenderla una ciencia social que estudia la evolución de los tiempos a través del tiempo y el espacio. Entonces la Historia se transforma en una disciplina, su método de estudio es bien delimitado, con una metodología bien definida y con conclusiones aceptables dentro del universo científico nacional e internacional. De tal manera que cuando yo hablo de la Historia estoy hablando de la conciencia que tienen los colectivos de su pasado, pero también entendiéndola en la dimensión tridimensional, el pasado, el presente y el futuro. La Historia es la ciencia del presente.

**CM: Se habla de reescritura de la Historia ¿No implica el término reescritura una acción acabada cómo si la Historia pudiera escribirse de manera definitiva? ¿O siempre se está escribiendo la historia?**

**AT:** Decía Mario Briceño Iragorry que en las generaciones jóvenes descansa la necesidad de mirar hacia el pasado, desenredar en lo pretérito las claves para comprender la contemporaneidad. Es decir, ser joven en gran medida es tener la necesidad de escrutar en el pasado para reescribir la Historia porque su reescritura es un derecho al que ningún pueblo puede renunciar. La Historia además de ser el registro de los hechos, además de ser la ciencia que estudia los hechos, ella es también un instrumento, un arma política. Tiene también que ver con los discursos y los paradigmas dominantes que legitiman o visibilizan un grupo social de otro. Cuando decimos que hay que reescribir la Historia es porque estamos poniéndonos del lado de aquellos que han sido invisibilizados y olvidados por el discurso dominante, por el paradigma hegemónico dominante. Paradigma que obvia las raíces afro descendientes, que siente vergüenza étnica por el origen indígena, que le da un segundo papel a la mujer en los procesos históricos, que le da primacía al Centro, a Caracas, sobre todo el entorno nacional o una historiografía que se rige desde las fuentes oficiales y que reniega del aporte oral o del aporte ficcional que también son componentes importantes, son fuentes determinantes en el discurso histórico. Reescribir la Historia no debe

ser un hecho definitivo, pero es un derecho que tienen los colectivos de ser visibilizados con un discurso incluyente.

**CM: Profesor, bien sean unos u otros los que escriban la Historia ¿Piensa usted que hay una relación entre Historia e ideología?**

**AT:** Por supuesto. Alguien llegó a decir que la Historia puede estar mal escrita pero que nunca es neutra. En gran medida, en la diatriba social, en el combate político, la Historia juega un papel determinante. Si nosotros revisamos los momentos más álgidos de aquí de Venezuela, los momentos de mayor polarización por ejemplo en los últimos quince años, nos damos cuenta de que lo primero que sale al debate público es el concepto del pasado, es la búsqueda de los elementos del pasado para comprender el presente. Pero esa búsqueda no es meramente ornamental o decorativa. Eso nos da una idea de que comprender el pasado es ayudar a desenmascarar a los actores o protagonistas que están en escena actualmente. De tal manera que cuando decimos que la Historia es ideología, estamos diciendo que hay un discurso que oculta, que enmascara, que invierte la realidad tomando la categoría marxista del término. De tal manera Historia como discurso que legitima inequidades, desigualdades de género, de grupos sociales, de minorías religiosas o de grupos políticos, actúa como una ideología también. Como un aparato ideológico que justifica en gran medida. De allí ese principio de que la Historia la escriben los vencedores. Porque los que han erigido la explicación de la Historia nacional han sido élites o grupos dominantes. En tal sentido, la Historia actúa como ideología.

**CM: ¿Qué debería hacer un historiador crítico y progresista?**

**AT:** Transformar la historia desde el plano de la ideología hacia una ciencia para comprender la realidad, para desenmascarar las desigualdades sociales.

**CM:** ¿Se podría decir que existe una Historia? ¿O una interpretación de los hechos históricos?

**AT:** Muy bien, ahí vamos a lo mismo. Entiendo que la Historia son los hechos fácticos, los hechos en bruto. Y de esta manera podemos decir que desde el punto de vista fenomenológico la Historia es una; si llueve llovió, si hubo un conflicto hubo un conflicto. Es decir, nadie niega el conflicto, nadie niega el hecho de que llovió. Ahora cuando los individuos desde su particular mirador, desde su perspectiva, le dan una lectura a los hechos, entonces la Historia pasa a ser una segunda mirada del hecho, en sí es una interpretación del hecho. Eso nos hace pensar un poco en aquella máxima Nietzscheana de que no hay hechos sino interpretaciones de los mismos. Por supuesto que hay una dimensión interpretativa de la Historia y eso es porque ante un hecho hay diversas miradas, diversos enfoques y puntos de vista ante ese mismo hecho. Pongamos por ejemplo, ahorita que estamos conmemorando el Centenario de la Primera Guerra Mundial. Para un historiador positivista y tradicional, la causa de la Primera Guerra Mundial fue el asesinato del Archiduque de Austria Francisco Fernando. Pero, para un enfoque marxista en primera instancia la guerra no se debería llamar guerra mundial sino guerra interimperialista, es decir, que el hecho que ocurrió en el año catorce del siglo pasado, fue sólo un pretexto para que los imperios se enfrentaran por otros motivos en el campo de batalla. Una manera más beligerante, pues. Entonces, nadie niega que hubiera un hecho bélico. Sin embargo las interpretaciones varían. De tal manera que si por un lado yo expongo desde la conceptualización de la historia como los hechos yo puedo decir que la historia son los hechos pero si lo tomo como CM:

CM: Profesor existe un concepto muy cacareado en Ciencias Sociales que es el de la objetividad ¿Se puede ser objetivo cuando escribimos la Historia? ¿Hay unos que se acercan más a la verdad histórica que otros? ¿Cómo lo ve usted?

AT: El gran pensador Miguel de Unamuno llegó a decir que la objetividad es un mito. La idea de la objetividad es una construcción de las Ciencias Naturales, La historia, para llegar a ser considerada una ciencia importante tuvo que domar los elementos conceptuales y metodológicos de las Ciencias Naturales o sea nosotros en historia tenemos un vocabulario muy premiado por ese campo de estudio. Por el positivismo del siglo XIX y por el evolucionismo también. Cuando nosotros decimos "dinámica", "factor", "fuerza", "evolución" ¿de que estamos hablando? Cuando decimos "agentes", estamos hablando como un médico, como un físico, Es decir, nosotros para poder dar el salto cuantitativo para ser considerada una ciencia en el siglo XIX tuvimos que apoderarnos de la jerga de la Ciencias Naturales y del método cuasi experimental. En ese sentido Leopold Von Ranke (1795-1886) teórico alemán a quien se consideró el padre de la historia científica del siglo XIX, decía que es tarea de la historia ver los acontecimientos tal como ocurrieron. Como si el objeto de estudio no fuese susceptible de ser contaminado por la subjetividad del investigador. Eso es un mito. No hay posibilidad del abordaje de lo social sin tomar en cuenta a quien lo aborda, la mirada que busca con sus prejuicios, cargas valorativas o conceptos sobre las cosas. Es decir que la sola selección de un tema en historia ya significa que estás tomando partido. ¿Por qué yo ante situaciones determinadas, ante un hecho histórico yo privilegio unos temas sobre otros? ¿Por qué me interesa por ejemplo el éxodo campesino más que la sucesión papal o porque me interesa por ejemplo las huelgas de 1936 más que el 23 de enero de 1958? debe ser que desde mi punto de vista como historiador ya yo estoy asumiendo una posición previa que en torno a lo que yo quiero hacer. De tal manera que la objetividad y la neutralidad sobre un hecho histórico por parte del investigador es un mecanismo que generalmente han utilizado historiadores conservadores con cierto grado de asepsia científicista.

CM: ¿En este sentido, podríamos decir que es necesaria la construcción de un diálogo entre puntos de vista históricos como forma de acercarnos a una mayor objetividad en la interpretación de la realidad?

¿La interpretación histórica no se construye a partir de diversos discursos?

AT: Por supuesto, aquí entramos a un plano muy interesante que es otra acepción del término historia. Ya hemos dicho que el término historia tiene que ver con hechos, con registros de los hechos, con la ciencia de esos hechos, con el pugilato del poder. Pero, la historia es narrativa, es un relato que se construye para explicar, para referir o para señalar fenómenos que son susceptibles de ser medidos en el espacio y en el tiempo. Yo creo que eso es interesante porque en gran medida ¿Qué es un historiador? Una persona que pregunta a las diversas fuentes y se va por diferentes senderos para llegar más o menos a una conclusión aceptable. Casi siempre pasa en las Ciencias Sociales, que es imposible, por lo menos en el caso de la historia, el abordarla sin ciencias auxiliares, sin ciencias amigas. Porque el historiador no es un economista, tampoco es un sociólogo, tampoco es un psicólogo, ni un geógrafo. De tal manera que para hacer el abordaje de los hechos en el tiempo y el espacio requiere de las ciencias amigas así como de diversas fuentes que son las llamadas a ayudarlo a alcanzar ese objetivo. Así que esta definición de la historia como conjunto de técnicas y de procedimientos que hace uso de ciencias hermanas, es un avance conceptual del siglo XX con la Escuela de los Anales. En una concepción más tradicional que es la positivista, la historia eran los hechos nada más y habían solo unas fuentes fidedignas y otras fuentes eran consideradas fuentes poco fiables, por ejemplo la oralidad, o fuentes relacionadas con el periódico como tal. Muchos historiadores del siglo XIX se basaban en las fuentes oficiales, en la memoria y cuenta de los presidentes, o de las gacetas públicas. Y para ello eso era la historia. De tal manera pues que la Historia es eso. Es un gran diálogo de fuentes, de interpretaciones. Siempre en un ir y venir entre pasado y presente. Entonces por eso la Escuela de los Anales llegó a decir yo defino la historia como un diálogo entre el pasado y el presente. Como una construcción del hombre consciente de su realidad y su porvenir.



CM: Cesar Rengifo se propuso hacer una reinterpretación histórica a través de su dramaturgia. Él consideraba que América Latina no podía escapar de la necesidad de tratar de comprender su pasado y que esto era un medio esencial para alcanzar la liberación de estos pueblos. ¿Cree usted que la ficción dramática pueda crear conocimiento histórico?

AT: Esto es interesante porque ya estamos inscribiendo el diálogo en lo que se llama la crisis de los paradigmas. Es decir, en los años ochenta y noventa empieza a acusarse que lo que nosotros consideramos ciencia del pasado o ciencia social del hombre en el tiempo y el espacio de la Historia, nos hace suponer que la ella en sí misma no es historia. Es decir, que para que un discurso sea asumido o entendido como un discurso histórico, debe contar con un conjunto de indicadores, un conjunto de elementos. Yo creo que uno de los elementos más preciados es el apego a la fuente, el apego al hecho verídico verificado, lo que se llama la fuente confiable; y hay mecanismos como la heurística, la hermenéutica, la crítica interna, crítica externa, crítica de exactitud, crítica de veracidad que apuntan hacia allá: Esta es la fuente, este es el autor, este es el contexto y sobre esto actúa. Pero también no podemos negar, tal y como referimos anteriormente, que quien escribe la historia es un sujeto que tiene una visión del mundo, que tiene una cosmovisión, que tiene sensibilidad y quien escribe pues anuncia un punto de vista y anuncia desde un momento, desde un mirador. De tal manera que llega un momento en el que la Historia también se vuelve un discurso que se confunde con quien lo emite con quien lo dice. Entonces empezamos a decir que entre el hecho histórico sostenido como hecho real y el hecho ficcional hay una delgada línea. Y si atendemos a que la Historia es un discurso, entonces como todo discurso, que tiene un conjunto de características, también tiene una dimensión literaria muy fuerte. Es decir ¿Quién en su sano juicio cuando analiza la historia no va a darse cuenta de que un historiador en algún momento está haciendo literatura, está haciendo ficción literaria? Alguien llegó a decir de una forma de un poco despectiva que había un historiador en Venezuela que uno sabía cuando

sabia el dato porque escribía concretamente y que cuando algo desconocía hacia literatura, porque eran cinco páginas describiendo los árboles, los animales (risas). Es más veamos el caso venezolano: Los fundadores de los estudios históricos eran literatos prestados a la historia. Es decir cuando uno revisa la fundación de la Facultad de Humanidades nacida en 1946 en la UCV uno se da cuenta que quien la funda, que es el mismo fundador del pedagógico en el 36, es Picón Salas. ¿Y quien es Mariano, un historiador o un literato? Entonces llegamos al punto de que cuando Mariano escribía la biografía de Miranda, hablaba como un historiador apegado al hecho histórico ¿y no hablaba o no se expresaba como un literato donde pujaba también la ficción? Yo creo que ya la ficción y la historia van de la mano, y es válido que el historiador explore el mundo de la ficción así como, es válido que las personas que están en la jurisdicción de la ficción se metan al campo de la historia. Donde haya una sinergia, donde haya un diálogo sin ningún tipo de celos como tal. Lo que si es que lo ficcional tiene una licencia que el historiador no se puede dar. Mientras que lo ficcional puede ser muy simbólico y polivalente, el historiador tiene las gringolas académicas, tiene que apegarse a una categorización muy exacta. Donde haya un consenso, un acuerdo de que cuando yo digo, por ejemplo caudillismo, a que me estoy refiriendo. Que no se preste a malos entendidos. De tal manera pues, estamos asistiendo a un momento en el cual la historia o el documento que era tenido como el único documento de verdad que tenían los historiadores, poco a poco ha sido desplazado por otra fuente donde lo literario, lo poético, lo artístico juega un papel protagónico y no por eso desdibuja o pervierte el carácter histórico de quien investiga.

**CM:** En la investigación histórica hay vacíos que en el territorio de la ficción la imaginación logra llenar.

**AT:** Y esa imaginación igualito nos proporciona recursos explicativos y nos hace comprender. El temor de los historiadores apegados al documento es que el hecho de ser imaginación ya por sí no tiene validez, no tiene

trascendencia. Pero a veces con la imaginación comprendemos mucho más que con la explicación racional y es como aquella vieja pregunta que a principios del siglo XX se hacían los físicos ¿Quién ha visto un átomo? Es decir, un átomo es un modelo que explica la realidad. Pero, nadie ha visto un átomo. Sin embargo, según el comportamiento de la materia, por el método deductivo, se deduce cómo se comporta el átomo. Siempre es un ejercicio imaginativo. Me remito a la figura de Einstein, cuando él podía ver un reloj por fuera y según el comportamiento externo podía decir cuáles eran los mecanismos internos. De igual manera, a veces cuando uno ve un hecho que no tiene los elementos suficientes desde el punto de vista racional, existe la imaginación que juega un papel de primera orden porque nos ayuda a revelar la mirada más profunda. Otra cosa que es importante decir es que en gran medida el discurso del historiador es un discurso racionalista, es un discurso que parte del supuesto de que toda causa genera un efecto y de que todos los elementos están encadenados racionalmente. Pero después de 1900 con los trabajos excelentes de Freud, se demostró que hay niveles de subconsciencia, fuerzas oscuras, fuerzas subterráneas operantes que son los grandes módulos donde se sostienen muchas veces las grandes explosiones sociales. La irracionalidad juega un papel importante. Pero ella es jurisdicción más de lo imaginativo que de lo racional explicativo de la ciencia histórica. Por eso el historiador le da miedo dar el otro paso. La imaginación es muy importante. E inclusive los excelentes libros de historia son excelentes no porque narran el hecho histórico sino porque utilizan la imaginación de la mano con la razón para explicar y dar a entender el hecho histórico.

CM: ¿No cree usted profesor que la ficción histórica pudiera ser una herramienta muy interesante para el aprendizaje de procesos históricos? Existen excelentes novelas, pongamos por caso, esta novela que usted me dice que se encuentra trabajando: *El Falke* (2005) escrita por Rafael Vegas, acerca de la aventura insurreccional dirigida por Román Delgado Chalbaud en el año de 1929 contra la dictadura gomecista. U otra muy interesante también, *El pasajero de Truman* (2008) escrita por Francisco Suniaga, sobre la locura de Diógenes Escalante candidato escogido por consenso para el año 1946 para suceder en el mando a Medina Angarita. En torno a este mismo acontecimiento, un poco después, acerca de este mismo hecho, escribe Javier Vidal su obra de teatro *Diógenes y las camisas voladoras*. A partir de allí, de estas tres piezas literarias ¿acaso no es factible formularse interrogantes que están en el centro del interés por comprender la democracia venezolana y aspectos de nuestra cultura política? ¿Qué hubiera sucedido en Venezuela si hubiese gobernado Diógenes Escalante y no se hubiera dado el golpe que lleva al poder a Acción Democrática, por ejemplo?

AT: El tema de la ficción me apasiona muchísimo: la ficción se puede entender como algo que no es real pero que es la realidad que no ocurrió y que el hecho de que no haya ocurrido no significa que pudo haber sido así o que en el fondo somos eso. Es decir vamos a ver si me explico. La ficción, esa realidad otra, me puede dar a mi elementos ejemplarizantes o moralizantes para comprenderme como pueblo; es decir yo creo que aquí está la prueba del éxito del el Realismo maravilloso o del Realismo mágico, es decir la cosa es tan mágica o maravillosa que parece mentira pero que termina siendo real. Decía Alejo Carpentier que el al principio de los años 20 comulgó con los surrealistas, con André Bretón pero que salió decepcionado y partió para su cuba natal porque comprendió que los franceses tenían que forzar la realidad para conseguir el surrealismo, mientras que aquí en el trópico uno le da una patada a una piedra y es espontáneo el Realismo mágico ¿quien dice que lo que ocurrió en cien años de soledad es ficción?

**CM:** ¿Se podría decir entonces que existe un límite muy delgado entre ficción histórica y realidad histórica....?

**AT:** Claro por supuesto y ahí está la clave que los hechos no están hechos solamente de lo racional sino que también hay elementos mágicos que intervienen en los procesos históricos. Un hecho tan particular puede cambiar la realidad de la historia, si ese señor, el afectado de esta historia, volvamos al caso, Diógenes Escalante no hubiese perdido la razón, entonces ahí vez como en las neuronas de un hombre, en la razón de un hombre pueden descansar los cambios políticos de un siglo, entonces hasta un hecho que a primera vista parece íntimo, personal o nimio e insignificante, íntimo, termina siendo un elemento en gran medida determinante para el país. Entonces cuando uno por lo menos lee la fiesta del chivo o cuando lee Yo, el supremo o cuando lee los sueños de un patriarca uno se da cuenta de que cuanto de la sociología de los pueblos hay aplicada sin la categoría de las ciencias sociales. Es lo que algunos han llamado "macondismo" es decir como la literatura ha venido a llenar un vacío explicativo de la sociedad latinoamericana que las mismas ciencias sociales a veces entrampadas en los paradigmas extraños, extranjeros euro céntricos no nos terminan de explicar. Es decir, también somos una realidad más compleja que la mirada de afuera y la literatura y el literato que a veces no comulga con un punto de vista ideológico tan rígido o con categorías tan uniformes, pues nos da pistas para desenredarnos como pueblo.

**CM:** ¿Piensa usted pues que César Rengifo a través de la ficción dramática escribió una reinterpretación de importantes períodos de la historia de nuestro país?

**AT:** Por supuesto, y hay que destacar algo, la dramaturgia de Rengifo es problematizadora. Es decir, en una obra de teatro manejaba una tesis histórica. Rengifo como Enrique Bernardo Núñez parte de la idea de que la Conquista, la Colonia y la Independencia no son etapas sucesivas sino que coexisten dialécticamente en todos los tiempos y en la contemporaneidad. Es

decir cuando Don Enrique Bernardo Núñez, en 1948 cuando se incorporaba a la Academia Nacional de la Historia un 24 de junio, decía que como hablar de las miserias de la compañía Guipuzcoana del siglo XVIII sin advertir la manera inmisericorde como las transnacionales petroleras sacaban, socavaban nuestro subsuelo. De tal manera que no podemos callar las yagas de ayer y seguir indolente a lo contemporáneo. Y esa idea la veo en Rengifo, es decir, el no es solo el relato histórico cronológico. Hay en su obra una problematización y una visión dialéctica de la realidad. Partiendo de que el hombre, el demiurgo, es el constructor de su futuro y de que en la contemporaneidad existen fuerzas antagónicas siempre pujando. En su dramaturgia el busca la simbolización de esas fuerzas. Y el papel protagónico que tiene el pueblo en la construcción de estos hechos históricos.

**CM: En estos momentos de profundas contradicciones y transformaciones culturales, sociales, económicas que está viviendo Venezuela ¿cuál cree usted que debería ser la actitud de la juventud frente a la Historia?**

**AT:** Bueno, primeramente, yo agradezco que en los últimos quince años hemos pasado de una historia fobia a una historia filia. Hemos pasado de ver la Historia como hechos inaprehensibles del pasado y fastidiosa de entender a valorarla como parte de la diatriba nacional pública donde ella juega un papel protagónico y de primer orden. Hasta hace poco cuando asistíamos a la Cumbre de Panamá, El presidente Obama decía: dejemos la historia atrás o no recordemos la historia. Sin embargo, ahora cuando se moría nuestro gran escritor latinoamericano Eduardo Galeano, quien escribió ese conocido libro *Las venas abiertas de América Latina* (1971) debemos recordar que el presidente Chávez se lo obsequió al presidente Obama. Es decir, la Historia como conciencia vigilante de la contemporaneidad. Yo creo que es para los jóvenes la oportunidad de releer con mirada crítica y sensibilidad social los hechos pasados para entender los contemporáneos. Es estudiar su historia con sus propios lentes e ir a las fuentes primarias, es buscar en los maestros que nos dieron las rutas que todavía estamos transitando. Creo que en Rengifo

hay muchas claves de lo que somos: La idea de emanciparnos culturalmente y bregar por una patria más solidaria y con venezolanos más concientes de su porvenir y de un pueblo espiritualmente más emancipado. Es un poco de lo que decía don Aquiles con aquello de los "poderes creadores del pueblo". Creo que el papel del intelectual y de la juventud es ese. Entender con una mirada crítica los poderes creadores del pueblo.

# El Centro Nacional de la Historia:

## Un espacio para pensarnos

Entrevista al profesor Jonathan Montilla (UNEARTE)

Carlota Martínez  
Profesora e investigadora de la UNEARTE  
carlotainvest@yahoo.com

CM: En la obra de César Rengifo encontramos una estrecha relación entre historia y ficción. Intenta el autor, como lo señaló él mismo en varios ensayos y entrevistas personales, escribir su dramaturgia como una reinterpretación de la historia desde la óptica del excluido social llámese a éste indígena, afro descendiente, mujer, u obrero. Para él estudiar la historia de nuestro país era una condición invariable para comprender el presente, la actualidad. Profesor Montilla, entiendo que vienen adelantando ustedes una labor que incluye en algunos programas a nuestra universidad en el denominado Centro Nacional de la historia. Quisiera que conversáramos acerca de esto...



**JM:** La vinculación entre la UNEARTE y la Fundación Centro Nacional de la Historia tiene como objetivo fundamental la coadministración del Programa Nacional de Formación en Historia. La creación del PNF en Historia se enmarca en lo que podríamos denominar tres plataformas contextuales: la primera, un nuevo modelo identitario; la segunda un modelo educativo liberador, y finalmente el establecimiento de un paradigma revolucionario para el quehacer de la investigación y la reflexión histórica.

Esto tiene mucho que ver con esa reflexión que venimos haciendo en el centenario de César Rengifo, teniendo en cuenta que su creación artística aborda un viejo asunto en la cultura e historia latinoamericana: la relación entre identidad y modernidad.

Quiero tener la oportunidad de comentar dos cosas que pienso tienen que ver con el influjo del pensamiento latinoamericano, ese viejo asunto que por viejo no deja de tener absoluta vigencia: Rengifo estoy convencido es heredero e intérprete de las reflexiones de la vanguardia intelectual del siglo XX, heredera del análisis de intelectuales del siglo XIX, aquella que comienzan a pensarse desde América y proponen sin duda alguna esa visión descolonizada que en el arte tendrá un foro muy importante, hablo de Simón Rodríguez en Venezuela, de José Martí en Cuba, José Enrique Rodó en Argentina, por ejemplo. Aquel pensamiento preclaro progresivamente encontrará eco en generaciones de intelectuales que reflexionarán desde lo académico y popular, y que establecerán nexos artísticos y teóricos interesantísimos que por primera vez darán forma a un pensamiento auténticamente latinoamericano que se convertirá en acción transformadora. De esto es referencia obligada la experiencia mexicana luego de la Revolución de 1911. A partir de los retos identitarios que representó la experiencia revolucionaria surge un movimiento intelectual vanguardista muy representativo. También en Brasil con el modernismo y así una serie importantísima de movimientos que tienen unos significativos manifiestos. Esa revolución que desde el arte y desde las humanidades en general se da en América, buscaba una nueva legitimidad del ser americano y sobre todo del ser latinoamericano. Estoy convencido de que desde Rodó puede tejerse una interesante reflexión y búsqueda que permita comprender

el pensamiento y hasta la filosofía latinoamericana, que permita comprender de manera integral y no aislada a intelectuales como José Carlos Mariátegui, Joaquín Torres García, Oswaldo de Andrade, Mario de Andrade, José Vasconcelos, Juan O’Gorman, Mario Briceño Irigarri, Gabriela Mistral, Frida Kahlo, Diego Rivera, Pablo Neruda, entre muchos y muchas otras.

Es necesario destacar que estas reflexiones, organizadas en movimientos o no, tienen en las universidades los centros fundamentales de irradiación. Desde allí surgen sus manifiestos. José Vasconcelos es el IX rector de la Universidad Autónoma Nacional de México y es el primer ministro de educación después de la Revolución Mexicana, con lo cual la intelectualidad se vincula en su creación a la construcción de una política distinta y trabaja en pro de ajustar los mecanismos sociales a nuevas ideas. Lo que representa esa categoría gramsciana del intelectual orgánico ¿Qué nos permite entender esta reflexión? Que estos intelectuales y artistas hallan los orígenes del latinoamericanismo no en la hispanidad, sino en lo indígena, en lo afro descendiente, y abordan temas como el feminismo, la cuestión social, la necesidad de implementar políticas de salubridad, de educación para las grandes mayorías, del subdesarrollo, proponiendo como alternativa al colonialismo o neocolonialismo una perspectiva continental, una alternativa nuestroamericana.

**CM:** Estos pensadores piensan a Latinoamérica desde Latinoamérica, desde nuestro propio contexto...

**JM:** Lo hacen, y esa es una corriente muy importante. Y valga la pena decir, algunos de ellos van a Europa, viven en Europa porque muchas vanguardias son europeas, el Cubismo por ejemplo. Pero regresan al continente a repensar a América. Tienen una influencia europea, que aunque influye en su formación no los identifica con el determinismo eurocentrista. Por ejemplo, pensemos en la pictórica de Wilfredo Lam, el cubano. Él va a Europa donde conoce sobre el Cubismo, conoce a Pablo Picasso, pero regresa y pinta sus pinturas y no se parecen en nada al movimiento del que parten. Se parecen más en primera instancia a su realidad: a un mestizaje rico y poderoso. Aborda en su plástica la africanidad, lo afro-caribeño y lo

religioso: la santería. Esos son elementos fundamentales en una reconceptualización de unas vanguardias artísticas e intelectuales que tienen consciencia planetaria pero que son auténticamente americanas. No es que América se piensa sobre la base del eurocentrismo sino que usa elementos de esa nueva dimensión y empieza a dar un discurso académico y poderosamente popular. Todo este influjo repercute en la región notablemente. Hay un debate muy importante de paradigmas, entre propuestas de desarrollo que enfrentan e integran la dialéctica entre el modernismo y la identidad. En algunos momentos se tocan, no es una ambivalencia simplemente, hay complementariedad y contrastes en estas búsquedas de modelos de desarrollo y de enfoques políticos. Esto por su puesto incide mucho en la obra de Cesar Rengifo y además, creo que ha sido un influjo que en América no ha terminado. En eso enmarco esa necesidad de buscar los valores venezolanos desde ópticas recientes de nuestras sociedades en revolución. Muestra de ello es la creación del Centro Nacional de Historia y concretamente la vinculación del PNF en Historia en la UNEARTE.

**CM: ¿En este orden de ideas cual sería pues el objetivo del Centro Nacional de la Historia profesor?**

**JM:** Tiene como propósito democratizar el acceso al conocimiento de la Historia, de la Memoria. Tiene un vértice fundamental, el reconocimiento de la Historia, es decir su estudio sistemático. Claro que existen otras instituciones que estudian la Historia en Venezuela, pero esta promueve una revisión de los procesos históricos pero con la especificidad de comprender nuestro pasado desde la voz de los vencidos, del pueblo. Eso ha dado pie a la formulación de propuestas teórico-metodológicas como la de la historia insurgente. Tal y como está señalado en su portal web "es la institución rectora de la política del Estado Venezolano en todo lo concerniente al conocimiento, investigación, resguardo y difusión de la historia nacional y la memoria colectiva del pueblo venezolano. Su función esencial es la reivindicación de la historia nacional como fuente de identidad y conciencia. Su filosofía rebasa la visión pragmática y meramente fáctica del acontecer. En tal sentido, el CNH parte de un presupuesto fundamental para llevar a cabo su misión: el devenir histórico no es, pues, sólo memoria, sino memoria para ser."

**CM:** ¿Y qué relación tiene esto con nuestra universidad?

**JM:** La UNEARTE precisamente es una institución que forma a ciudadanas y ciudadanos con consciencia crítica, bajo un nuevo modelo educativo que contribuya en la definición y construcción de una nueva subjetividad; característica de un nuevo modelo social posible. Si entendemos lo antes señalado como un reto que ha asumido el pueblo venezolano con vistas a darse un nuevo modelo democrático y como parte de la necesidad de reivindicar un conjunto de valores identitarios propios, entenderemos que la vinculación del CNH y la Universidad fragua la posibilidad de construir una nueva institucionalidad, un nuevo Estado que permita impulsar procesos de conciencia social en los que la justicia, la solidaridad, la equidad, el reconocimiento de los saberes ancestrales y populares y la creación de saberes sean la garantía para la autodeterminación de nuestro pueblo.

Además, esta vinculación de ambas instituciones permite, a través del PNF en Historia, potenciar esa dimensión transdisciplinaria que tiene como eje los programas de formación, a través del fomento de la investigación y la posibilidad de revisar colectivamente los referentes artísticos disciplinarios de nuestras artes y de nuestra cultura en su dimensión local, regional y planetaria.

Estoy convencido que al incorporar el PNF en Historia al ámbito universitario de la UNEARTE se crea un clima de importante discusión con respecto al pensamiento político, por ejemplo, y su relación con el arte. Entonces aquí en esta revisión del arte que se hace desde las distintas disciplinas y de la historia, se crea esta maravillosa comunión de enfoques disciplinarios que por lo regular estaban separados y que, por otra parte, estaban influenciados por enfoques eurocéntricos. Es decir, todas estas disciplinas artísticas estaban dominadas por una visión Europea, aunque está claro que existe una importante trayectoria de prácticas pedagógicas y teóricas liberadoras. Entonces, todo esto crea una condición particularmente notable porque el CNH parte del hecho de la identificación de ocho nudos ideológicos que se replantean el proceso histórico venezolano y que son absolutamente pertinentes para reflexionar en cómo las perspectivas a partir de las cuales se estructuraron las historias de las artes de cada disciplina reprodujeron en su amplia mayoría estereotipos

y sistemas de representación opresores. En esto se enmarca este nuevo influjo y además esta pertinente asociación, por así decirlo, entre la UNEARTE y el Centro Nacional de Historia. Una política de estado venezolano para primero formar ciudadanos consientes críticamente de un pasado, pasado que se revisa así como lo dice César Rengifo.

**CM:** ¿O sea que no existe una única mirada de la historia?

**JM:** De ninguna manera. Existen muchas perspectivas desde las cuales se puede analizar la historia y depende en sentido estricto desde el punto de vista a partir del cual se mire el pasado, tanto teórica como metodológicamente. Respecto a esto creo que existen algunas consideraciones necesarias de mencionar y que resultan determinantes a la luz de esta relación entre historia y arte. Veamos, en primer lugar es necesario comprender que la historia no es una verdad absoluta basada en ese conjunto de hechos del pasado incuestionable e inapelable. La historia se compone de tres formas de conocimiento - siguiendo a la profesora María Elena González (González, M. 1993) - del conocimiento historiográfico (lo que se ha escrito acerca del pasado), del conocimiento metodológico (las técnicas y conjuntos de herramientas conceptuales) y del conocimiento fáctico (lo que desde el presente se conoce del pasado). Esto nos permite entender que la relación entre pasado y presente configura una compleja relación que resulta determinante para comprender apropiadamente el pasado. En cada época los grupos humanos han explicado su pasado, desde el presente, aunque cuenten con señales o testimonios de ese pasado que reconstruyen. En ese sentido, la perspectiva que guía el presente de quien reconstruye el pasado está mediada por las herramientas conceptuales o técnicas de las que dispone, así como de la idea de para qué sirve el pasado y que justifica. Además que el conocimiento es acumulativo y permite descubrir evidencias que no fueron consideradas en el quehacer histórico, así como nuevos enfoques que revelan intereses en donde

---

Gonzalez Deluca, Maria Elena (1993) "Reflexionessobre el concepto de la Historia de América" en Una Mirada Humanistica (La reflexiónmultidisciplinaria acerca del encuentro de dos mundos), Caracas, Fondo Editorial de Humanidades, UCV, pp. 29-56

antes no los hubo. De allí que es posible entender que haya interés en la historia del clima aunque anteriormente lo político y militar estuvo en el centro de lo historiable. Aunque mucho puede decirse al respecto y existen varias opiniones de especialistas de distintas disciplinas acerca de ésto, baste señalar para precisar que es absolutamente pertinente y legítimo intelectualmente revisar nuestro pasado a la luz de nuestras necesidades como sociedad.

Es posible entonces afirmar que no hay una sola mirada en la Historia o acerca de un hecho histórico. La Historia siempre se está realizando desde la contemporaneidad. En este sentido, la reflexión que desde la historia se ha realizado nutre, como es lógico, en la UNEARTE ese ambiente multidisciplinario que enriquece el enfoque de cada disciplina.

**CM: ¿Y en este sentido se cuenta con programas específicos para la universidad? ¿Cómo se concretiza esto?**

**JM:** En efecto, recordemos, de acuerdo al nuevo modelo universitario venezolano, los Programas Nacionales de Formación permiten la construcción de redes de conocimiento y aprendizaje destinadas a la visibilización, generación, transformación, apropiación social e intercambio de conocimiento que trasciende del mero ámbito académico tradicional para reivindicar la pertinencia de la formación colectiva comunitaria. En este sentido, entendiendo la dimensión nacional de cada uno de los programas y la amplitud de la misión del CNH respecto a la divulgación de las investigaciones históricas y al carácter multidisciplinario de los temas que se abordan en ambas instituciones, es posible afirmar que las condiciones para fomentar espacios de reflexión están inicialmente completas.

A propósito, recientemente se realizaron las Jornadas de Investigación UNEARTE 2015, Saberes y creación artística para la praxis liberadora, en la que confluyeron por primera vez las experiencias de investigación de distintas disciplinas artísticas, con una trayectoria importante que viene de los Institutos de artes, y la de los PNF, entre ellos los de historia. Por otra parte, la maya curricular del PNF en Historia la ha construido el equipo del Sistema Nacional de Historia junto al equipo de la UNEARTE. Además de que el Programa Nacional de

Formación es un programa nacional con competencia en otras universidades. La primera universidad en administrar el programa en la región capital ha sido UNEARTE, luego se ha sumado ya la Universidad Rómulo Gallegos. Está previsto que otras universidades a lo largo del país inicien este PNF para así diversificar los estudios de historia venezolana. Las actividades son permanentes; así como la revisión de la malla curricular de formación, de administración de los programas. De hecho la programación se hace conjuntamente, aunque es competencia de esta universidad porque es la institución que acredita según la ley, pero desde el CNH se crean materiales para alimentar la discusión que se genera, organizados por ambas instituciones, en los espacios de formación e intercambio, las publicaciones (la Revista Memorias de Venezuela o Nuestro SUR) y eventos nacionales e internacionales, que definitivamente contribuyen a este proceso de formación. La Revista Memorias de Venezuela que es una revista muy interesante y didáctica. Está una política de eventos muy activa e importante. Creo que, en definitiva, el potencial de esta experiencia se evidenciará en las investigaciones así como en las competencias de los y las profesionales egresados de esta universidad.

**CM:** ¿Ya los profesores están en conocimiento de todo esto? ¿Cómo ha sido la receptividad de los profesores a estas propuestas?

**JM:** Esta pregunta es muy importante porque la propuesta Alma Mater y la propuesta curricular de los PNF han significado una revisión de la forma de administrar las carreras. Pero además, yo creo que esto ha permitido una reconceptualización de la pedagogía y de la didáctica. Ha sido una ruptura de paradigmas. Y en este sentido ha habido mucha voluntad de buena parte de los profesores. Naturalmente debe realizarse un esfuerzo mayor por vincular a más profesores y profesoras a estas iniciativas de reflexión común, que permita por una parte dinamizar los procesos de formación, y discutir los enfoque doctrinarios que dominan los modelos de explicación de las historias de las artes (teatro, danza, música, artes plásticas, audiovisuales y educación para las artes).

El informar a los profesores y profesoras ha sido parte de un proceso de avance progresivo. Creo que en el sector estudiantil esta dinámica de intercambio ha operado con mayor velocidad. Sobre todo en el espacio transdisciplinario nos encontramos con ensayos muy positivos en los que estudiantes de distintas disciplinas se encuentran con estudiantes de historia y empiezan un debate muy rico, en tanto esto contribuye a afianzar los procesos de investigación tanto en historia como en el resto de las disciplinas. Queda mucho por hacer y, por supuesto, también el trabajo de articulación entre las distintas disciplinas pasa por la necesidad de deslastrarnos de una típica visión disciplinar del arte y de la historia, sobre todo en esta universidad. Es decir, en la que solo caben las artes. Además tenemos el reto de visibilizar en la oferta académica Nacional los PNF en Historia y su perfil.

**CM:** Por cierto, el profesor Azparren Giménez, crítico de teatro y profesor investigador de la UCV, se ha referido a la necesidad de una revisión de la periodización de la historia del teatro venezolano. Esto sigue siendo un tema para la discusión. Como bien sabemos, la periodización histórica depende del punto de vista de donde tú mires la Historia. Entonces me imagino que debe haber temáticas de ese tipo presentes en este centro de investigación histórica. Incluso acerca de cómo impartir la materia Historia del teatro...

**JM:** Bueno, naturalmente. La importancia del PNF en Historia y la interacción entre las distintas disciplinas, además de la propuesta pedagógica y hasta epistemológica de éstos, radica en asumir el reto de trascender la forma clásica de periodizar, así como la de comprender el objeto social del arte y al artista como parte de la sociedad, el artista en su contexto. Por ejemplo, se plantea como estructura de los PNF y de la universidad el compromiso de crear profesionales, de licenciar, de capacitar con compromiso social, con visión colectiva del tema artístico. Trascender esa visión individual del artista y sobre todo ese mito del artista excepcional. Por ello se han incorporado una serie de elementos, por ejemplo, el Proyecto Artístico Comunitario, una dimensión adaptada de una propuesta legal del Servicio Comunitario. Se



ha avanzado en un compromiso comunitario que tienen los estudiantes en su formación profesional universitaria. Realmente, ese encuentro entre las distintas disciplinas y lo comunitario debe producir el hecho fundamentalmente de que el artista en su formación en la universidad, trasciende aquello de ser un excelente artista a ser un hombre y una mujer con conciencia social, reflexiva y con compromiso social. César Rengifo bien lo dice, no hay arte ni artista que no tenga vinculación con una ideología o con una estructura de pensamiento político.

Ahora, respecto a la reflexión del maestro Azparren. Creo que en efecto se debe revisar la periodización del teatro a la luz de nuevos recursos conceptuales y técnicos que permitan recomponer épocas del teatro que han permanecido en la penumbra. Y estoy convencido de que en el resto de las disciplinas el esfuerzo debe estar dirigido a realizar una revisión de las historias de la danza, música, etc, que permita comprender de forma dialéctica los procesos, integrando lo popular por ejemplo. De igual manera, una historia desde una óptica descolonial del arte en la que abunde la reflexión crítica acerca de cómo el arte ha operado en los procesos de legitimación y cuestionamiento de los modelos civilizatorios dominantes. Creo que en nuestros países latinoamericanos perviven expresiones culturales y artísticas en resistencia que permanecen olvidadas a las cronologías y periodizaciones de las historias del arte. Igualmente, estoy convencido que debemos hacer un esfuerzo común en la Universidad por entender la historia de arte latinoamericano, no reconstruida desde centros de poder hegemónicos, sino desde nosotros mismos, con posturas ideológicas claras.

**CM: Gracias Profesor**

# Galería Fotográfica





Teatro Municipal César Rengifo



Escena de lo que deajo la tempestad. 1961



Escena de lo que dejó la tempestad. 1961



Escena de lo que dejó la tempestad. 1972



II Festival de Teatro Venezolano

**lo  
que  
dejó  
la  
tempestad**

CESAR RENGIFO

---

TEATRO LA COMEDIA

M A S C A R A S



No obstante la amplitud del gran movimiento insurreccional que conocemos con el nombre de guerra federal y cuyo primer centenario se cumplió en 1958, las condiciones para que obtuviera pleno éxito no habían madurado. Durante cinco años consecutivos se desangra el país para que a la postre los grandes señores de la tierra y de la guerra lleguen a un tenebroso "pacto de caballeros" que tenía por objetivo central, cerrar el camino reivindicativo a las mayorías y poner cese a todo intento de cambiar el modo de producción y de abrir, por tanto, aunque cauce al progreso democrático de la nación. Desaparecido Ezequiel Zamora, frenado el ímpetu poderoso del pueblo, que él, mejor que ninguno estimulaba, cayó la jefatura del movimiento federal en manos de quienes en todas las contingencias están prestos a servir de instrumentos de las poderosas para frustrar las aspiraciones de los sectores expropiados. Y una vez más, como ocurrió a raíz de la contienda emancipadora de 1810 a 1821, las masas vieron defraudadas sus esperanzas, cercenados los privilegios que habían conquistado en los campos de batalla, negadas sus demandas de repartos de los latifundios y constreñidas a seguir arrastrando miserables condiciones de vida que todavía subsisten, si bien sus sacrificios no fueron del todo estériles, porque contribuyeron eficazmente a erradicar en buena medida de nuestro suelo prejuicios raciales y de casta, a

que cobrase nuevo y definitivo impulso la tradición democrática y liberal de la sociedad venezolana y a que la rebeldía popular adquiriera para siempre la carta de ciudadanía que el 23 de enero fue exhibida triunfalmente en las calles de Caracas.

A todo lo largo de la gesta gloriosa hubo un héroe colectivo: el pueblo. Contrariamente a la concepción idealista que tiende a atribuir a la concepción adelantada por personalidades cimeras la responsabilidad de los eventos históricos, en la Guerra las masas jugaron el rol decisivo. Si Zamora llegó a ganarse la confianza y el cariño de los insurgentes, si hoy elevamos al gran capitán a la categoría de símbolo, fue precisamente porque supo identificarse con el clamor popular, tornándose hasta el instante mismo de su muerte en fiel portavoz de los anhelos mayoritarios. Campo amplio para la especulación se abre al plantearse lo que hubiera acontecido si la bala acaso traidora que echó por tierra su figura próspera en San Carlos, se hubiera desviado de la fatal trayectoria. Hoy su perfil cobra relieve de emblema y su nombre vuela otra vez de boca oprimida en boca oprimida, como síndico de liberación. Como el Bolívar de Neruda, Zamora ha sabido despertar a los cien años de su muerte, cuando ha despertado también el pueblo.

M A S C A R A S

Con "Lo que dejó la Tempestad", de César Rengifo, celebramos el octavo aniversario de "MASCARAS", período en el cual hemos fomentado principalmente el Teatro Venezolano en el cual nos hemos basado para incrementar así el desarrollo de nuestros dramaturgos. Entre los autores de las 35 obras que han llegado por medio de nuestra decisión a los diversos lugares del país, están: César Rengifo, Colmenares Díaz, Enrique Izaguirre, Humberto Orsini, Enrique Grosscos y otros. Nuestro Grupo no ha sido ajeno al Teatro Latinoamericano, hemos tratado de dar a conocer a nuestro público, obras de autores definitivos en una constante que nos es también propia, un ejemplo: "Una libra de Carne", de Agustín Cuzzani. En cuanto al teatro universal hemos desarrollado dos cometidos: traer los temas que se identifican con nuestra problemática y dar a nuestros actores la agudez interpretativa de otros pueblos en cuanto a épocas, problemas y técnica se refiere; desde las primeras formas primitivas del medioevo, hasta el Teatro Moderno: Frances Goodrich y Albert Hackett, William Saroyan, Tennessee Williams, Anton Chéjov, Alejandro Casona, Clifford Odets, Luigi Pirandello, etc.

# Lo que dejó la tempestad

De: César Rengifo

## REPARTO

### por orden de aparición:

boguía: *nirva borges*  
teresa: *rosalía romero*  
el perro: *fernando villa*  
rosalía: *anérica calcuñas*  
brasca: *marta chardiet*  
muchacho: *josé salas*  
desconocido: *luis pardi*  
olegario: *sizto blanco*  
vicente: *nelson del prado*  
francisco: *pepe rodríguez*  
comisario: *luis pardi*  
policia: *boni bernas*  
zamora: *fidias elías*  
comandante: *pil vargas*  
oficial federal: *josé l. cabrujas*  
oficial oligarca: *antonio guerrero*  
oficial inglés: *eduardo martín*  
coro de mujeres: { *alumnas del "estudio de*  
policías: { *arte teatral" del*  
*sindicato de radio y t.v.*

música de las  
canciones: *raúlundo pereira*

canciones  
interpretadas por: *leo capriles*

acompañamiento  
de guitarra: *juan soubllette*

acompañamiento  
de cuatro: *rafael igarza*

preludio improvisado: *j. soubllette y r. igarza*

oligarca temblad: *coro rebelde*

escenografía y trajes: *josé salas*

realizadores: *jacobo borges*  
*luis moreno*  
*febrez enrique*  
*gustavo maury*  
*osmar granados*

confecciones: "rosetta"

efectos y sonidos: *antonio guerrero*

iluminación: *mario de cabo y josé salas*

maquillaje: *miguel ángel casale*

producción: *mario de cabo*

asistente: *antonio guerrero*

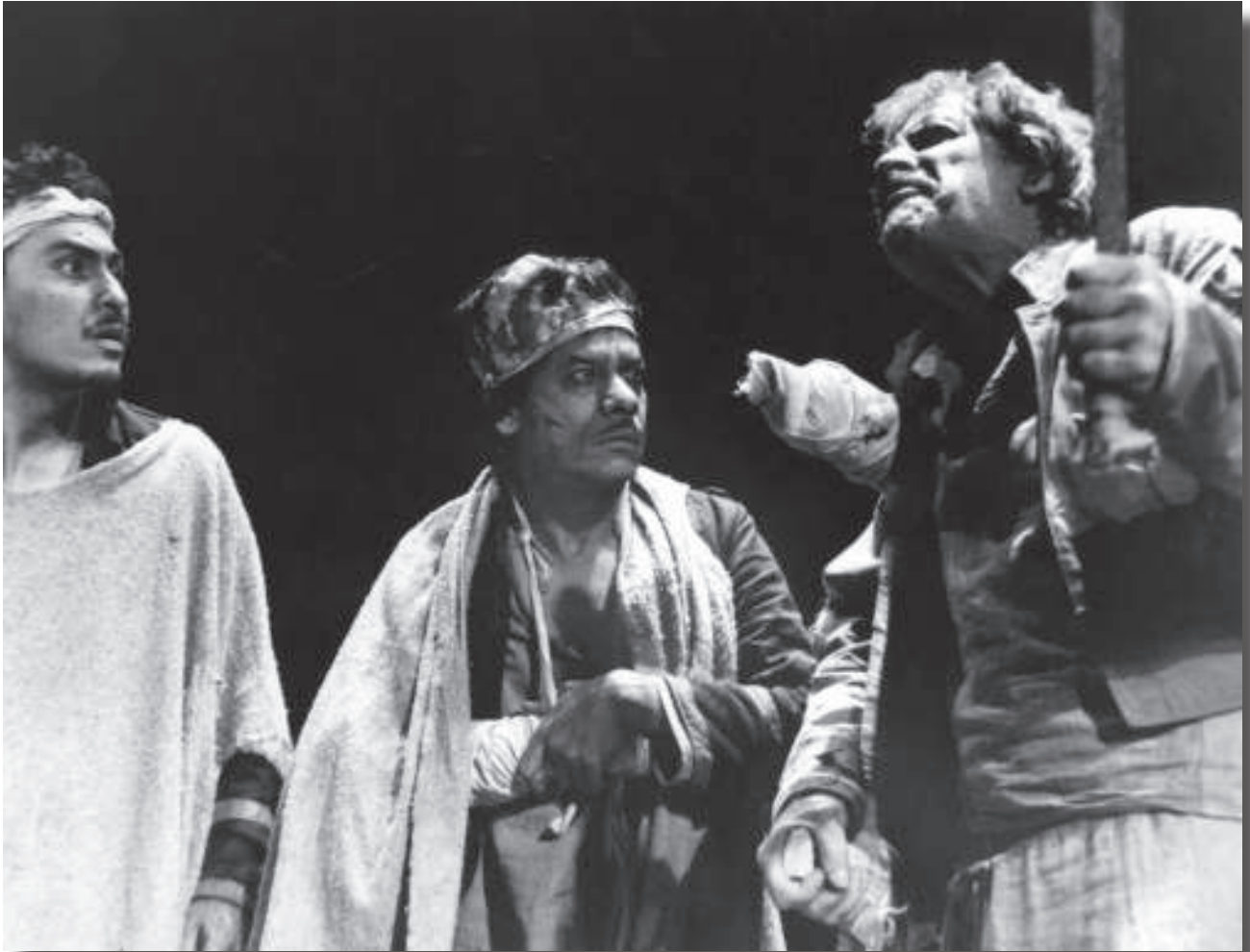
dirección:

*lumberto orsini*



Congreso Internacional de Teatro. 1980





Quien se robo esa batalla. CANTV 1981



Quien se robo esa batalla. CANTV 1981



TEATRO ESTUDIO  
Presenta

# ¿Quién nos robó esa batalla?

de César Rengifo

## REPARTO POR ORDEN DE APARICIÓN

VETERANO I	Ignacio Navarro
DIABLO I	Edgar Sosa
VETERANO II	<del>Ignacio Navarro</del> Carlos Yáñez
VETERANO III	<del>Miguel Escobar</del> Ylich Orsini
CANTINERA	María Escalona
DIABLO II	Luis Enrique Borges
DIABLO III	Reynaldo Jiménez
DIABLO IV	<del>Ignacio Navarro</del> Vilma Otazo
DIABLO V	<del>Ignacio Navarro</del> Nactari
DIABLO VI	Germán Mesta
DIABLO VII	<del>Ignacio Navarro</del> Franklin Gávidia
ANGEL (camarero)	<del>Ignacio Navarro</del> Enrique Suárez
SANTERA	Aida González
GITANA	Mali del Carmen
NEGRA	Isabel Hungela
OBREIRO	Germán Mesta
MUCHACHA JOVEN	<del>Ignacio Navarro</del> Iraida Martínez
ENCOPETADO I	<del>Ignacio Navarro</del> Luis E. Borges
ENCOPETADO II	<del>Ignacio Navarro</del> Reynaldo Jiménez
ENCOPETADO III	Edgar Sosa
	Germán Mesta

### Equipo Técnico

Coreografía de la diáspora	Francisco Pacheco
Luzes y sonido	Ylich Orsini
Música	Rafael Salazar
Escenografía y vestuario	José Salas
Realización de la escenografía	Fernando Guánchez
Realización del vestuario	Magaly Ercu y Julio César González
Máscaras	Miguel Ángel Casali
Maquillaje	Carlos Yáñez - Alberto Pérez
Producción	Augusto González

PUESTA EN ESCENA Y DIRECCION Humberto Orsini

## César Rengifo

Nació en Caracas, en mayo de 1915. Estudió durante cinco (5) años en la Escuela de Bellas Artes de Caracas.

Hizo estudios de Técnica y Enseñanza de las Artes Plásticas y Artes Aplicadas en la República de Chile. Luego estudió Pintura Musical en México, D.F.

A su regreso al país, en 1939, tuvo una intensa actividad periodística hasta 1948.

Rengifo ha sido un gran apasionado por el Teatro y será considerado como una de las figuras venezolanas más prestigiosas en este campo.

Como educador ha desarrollado amplia labor, tanto en materia de Alfabetización como en Planificación de Escuelas de Artes.

### El Dramaturgo

Escritor del Grupo de Teatro "ALASCARAS".

Realizador del Guión para la película "Mérida, Ciudad Celeste".

Premio a la MEJOR OBRA de Teatro en el II Festival de Teatro Venezolano.

Premio "Rafael Guinand" para la MEJOR OBRA del III Festival de Teatro Venezolano.

### Obras publicadas

Curiosos, Hijo del Tiempo - Los Canchales - Manuheros - Lo que dejó la Temporalidad - María Rosario Naza - Joaquina Sánchez - Buenaventura Chazara - El Verdaval Amarillo - Entre las solas el Copépulo - Una anécdota para las conejas - Esa ciputa sembrada en Carabobo - La espanta del miedo - La fiesta de los Motibundos - Los Hombres de los ramos amargos - Las Torres y el Viernes - (¿Quién nos robó esa batalla?)

### El Poeta

Exposición individual en el Club Caracas, Caracas.

Exposición individual en New York.

Exposición individual en el Museo de Bellas Artes, Caracas.

Autor de los Murales "El Mito de Analfanca" en el Centro Sinfónico Bolívar y "Creadores de la nacionalidad" en el Paseo Los Policos, Caracas.

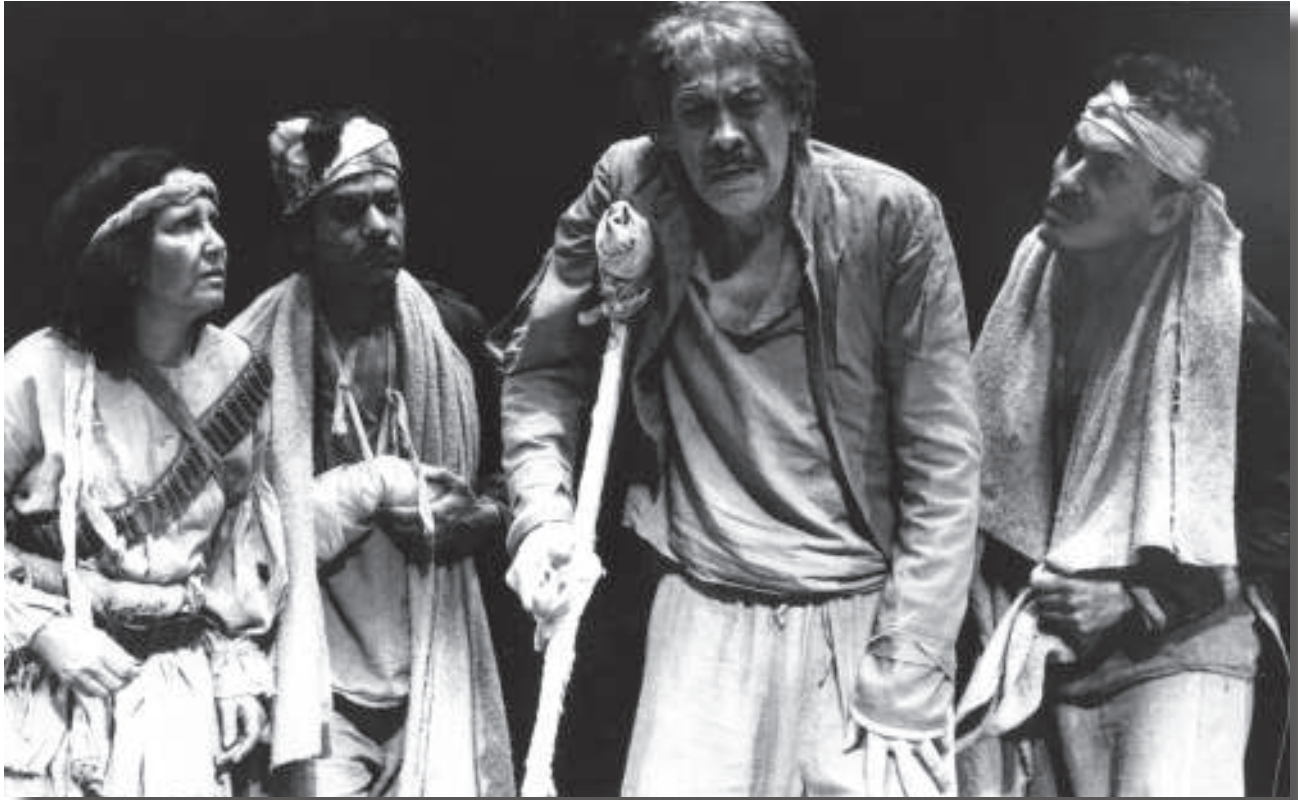
Premio Nacional de Poesía, XV Salón de Artes Venezolanas.

Premio "Antonia Escobar Fila", Salón Oficial.

Premio "Antonio Michelena", Anzcos de Valencia.

Premio en el Salón Planchart.





Quien se robo esa batalla. CANTIV 1981



Soga de Niebla.



Soga de Niebla. Malú del Carmen y César Burguillos



La Fiesta de los Moribundos.



María García y Alejandro Tovar. En Manuelote





Los Canarios. Carmen Palma y Hermelinda Hurtado

**UNEARTE**  
UNIVERSIDAD NACIONAL  
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES

La Revista THEATRON es un órgano de divulgación de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE). Su misión es la de servir de portavoz de las reflexiones que se producen en el ámbito universitario en torno a protagonistas y temas de interés propios del quehacer teatral en nuestro país. Por la diversa procedencia profesional e institucional de los autores que colaboran en ella, así como por la pluralidad de visiones que es capaz de conjugar en sus páginas, se brinda como un espacio amplio de construcción de valores de nuestra cultura teatral. Fue fundada en junio de 1993 como órgano divulgativo de Instituto Universitario de Teatro (IUDET) y galardonada con el Premio Nacional del Libro en el año 2008. El número 26 de la Revista ha sido dedicado a César Rengifo (1915- 1980) en el Año del Centenario de su Nacimiento. Poseedor de un pensamiento crítico de corte marxista, concebía César el arte como una herramienta transformadora de la realidad. Pocos artistas han ocupado tan variados espacios del quehacer creador: Pintor, dramaturgo, poeta, ensayista, director teatral y pedagogo. En su primera obra de teatro *Por quien canta el pueblo*, en el año de 1938, aventura con el ánimo rebelde que siempre lo caracterizó una visión cuestionadora de la dictadura gomecista a la vez que comienza a tomar distancia del costumbrismo con una propuesta estética que lo ubica en un realismo social de corte moderno o "realismo poético", como él gustaba llamarlo. Su producción dramática posterior alcanza no menos de cuarenta obras en las que, en su mayoría, con fina sensibilidad se propone, a través de imágenes trascendentes, plasmar un gran mural de la historia de nuestro país desde la perspectiva del excluido social. Sin embargo, su obra no abarca sólo lo histórico sino lo íntimo, lo menudo, lo cotidiano trasmutado en vuelo poético. Participó en la creación del *Grupo Teatral Máscaras*. Por otra parte, su obra pictórica se enmarca en el denominado Muralismo Mexicano, de donde recibe influencias de autores como David Siqueiros y donde comparte un lugar junto pintores como Rafael Poleo, también venezolano. Merecedor de numerosos reconocimientos entre los que se incluye dos premios nacionales, el de pintura en 1954 y el de teatro en el año de 1979 a poco tiempo de su desaparición física en noviembre del año siguiente. Los numerosos testimonios de los que lo conocieron nos brindan más allá de su figura política y siempre polémica un ser humano apasionado por su país y por América Latina, de gran generosidad, constante, disciplinado y con una gran capacidad de trabajo. Su figura diminuta como la de un pájaro encerraba un alma de gigante. Icono de nuestra cultura César Rengifo una vez más, a cien años de su nacimiento nos invita mirarnos. Y para THEATRON resulta gratificante poder convocar la participación de un amplio espectro de colaboradores que con sus conocimientos, sin lugar a dudas, enriquecerán la cultura teatral de nuestros amigos lectores.

[www.unearte.edu.ve](http://www.unearte.edu.ve)

