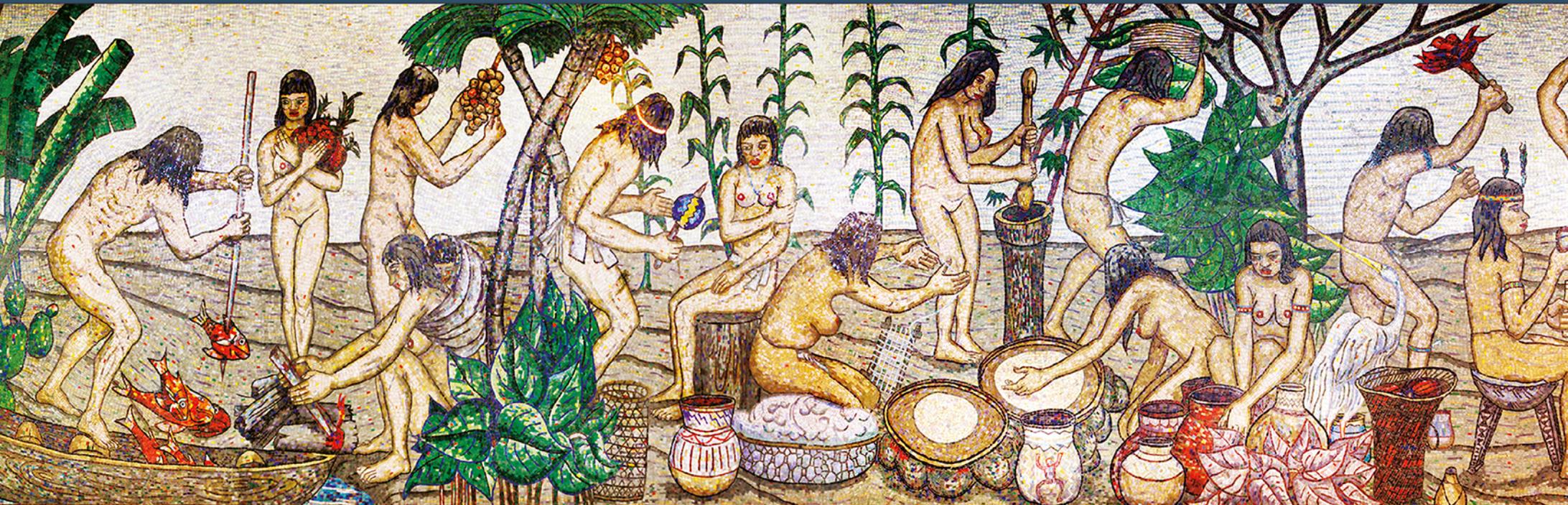


Todo César

Panorama de vida y obra



Fundación Editorial


elperroylarana

Todo César

© Fundación Editorial El perro y la rana, 2018 (digital)

Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 21, El Silencio,
Caracas - Venezuela 1010.

Teléfonos: (0212) 768.8300 / 768.8399

Correos electrónicos

atencionalescritorfepr@gmail.com

comunicacionesperroyrana@gmail.com

Páginas web

www.elperroylarana.gob.ve

www.mincultura.gob.ve

Redes sociales

Twitter: @perroyranalibro

Facebook: Fundación Editorial Escuela El perro y la rana

Concepto editorial y gráfico

Joel Rojas C.

Investigación y edición

Coral Pérez

Diseño y diagramación

Armando Rodríguez y Arturo Mariño

Corrección

FEPR

Digitalización de obras plásticas de César Rengifo

Enrique Fernández

Tomadas de la exposición en la GAN:

“César Rengifo: imagen, pensamiento y acción” (2015-2016)

Fotografía

Mural *El mito de Amalivaca y la Creación del Mundo* (1955-1956), de César Rengifo:

Marcos Colina

Américo Morillo

Bernardo Suárez

Félix Gerardi

Archivos resguardados por la familia Rengifo Carrillo,

Acopio y digitalización: Ángela Manzur de Mujica y Jesús Mujica Rojas

Archivos documentales pertenecientes a Luisa Mota,
digitalizados por Manuel Finol

Hecho el Depósito de Ley
Depósito legal DC2018000981
ISBN 978-980-14-4186-1

Todo César

Panorama de vida y obra

AGRADECIMIENTOS

Ángela Carrillo de Rengifo
Flérida Rengifo de Mujica
Diana Rengifo de Briceño

Félix Hernández, curador e investigador
Exposición-GAN: “César Rengifo: imagen, pensamiento y acción” (2015-2016)

Gabriel Saldivia
Director de la Sección de Libros Raros,
Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela

Asociación Amigos de César Rengifo

Cátedra Libre César Rengifo:
Jesús Mujica
Ángela Manzur de Mujica

Cátedra Libre Intercultural César Rengifo:
Saúl Rivas-Rivas

Roger Herrera

Fundapatrimonio, Alcaldía de Caracas



NOTA EDITORIAL

Este libro se ha titulado *Todo César* no porque abarque la obra de Rengifo con afán absoluto. Se trata de César el hombre, en su integridad humanística e intelectual y en su integralidad creadora.

De manera que este es un panorama de vida y obra de un artista múltiple, e incluso, para decirlo de forma superlativa, de un artista completo que militó por la integración de las artes. Es el retrato espiritual de un pensamiento vivo que da fe de una visión de mundo y de futuro. Porque nace con la era petrolera venezolana, el comienzo de la explotación del petróleo, su centenario cobra una vigencia simbólica nacional. Bien se ha dicho que Rengifo es uno de los creadores del alma nacional, un historiador visual y teatral de nuestra épica, de nuestra sociedad contemporánea y de nuestra realidad petrolera. Más que un crítico realista y dialéctico es un Maestro que como dijo José Ratto-Ciarlo desarrolló un sentido “intelectivo de su responsabilidad”. César lo ha dicho: “Estoy ligado al pueblo por procedencia y por sentimiento”. Su obra está preñada de personajes auténticos: mujeres, indígenas, afrovenezolanos, campesinos, niños y niñas. Su paisaje pictórico es la tierra y su gente, la naturaleza dramáticamente visibilizada. Su legado didáctico vivió en los teatros populares, comunitarios, experimentales y universitarios que promovió en vida. Su legado creador queda en su labor como periodista e investigador, como narrador y poeta. Ese legado para forjar y replicar elementos de la identidad nacional sobrevive en el canto de Alí Primera, otro de sus grandes discípulos, que lo leyó atentamente y se convirtió, como Rengifo, en otro intérprete del Pueblo, con mayúscula, y por eso supo resumirlo en la frase: “Al Pueblo lo que es de César”.

El presente compendio surge, como labor colectiva y sensible, en consonancia con un contexto político al que se suma una serie de sucesos que trascienden el mero reconocimiento a Rengifo, amén del homenaje que en vida se le otorgó en 1974 con una serie de eventos y reconocimientos que van desde una exposición retrospectiva hasta entrevistas y documentales. Si bien por años el silencio de escritores, teóricos y editores cubre de sombra la trascendencia de la obra del artista, la extensa recopilación de sus ensayos, conferencias, artículos, crítica política y de arte, obra teatral y poética, editada en seis tomos: *Obras*, por la Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes (ULA, 1989), viene a saldar esa deuda. También, antes de la celebración del Centenario de su Nacimiento en el año 2015, se crea el Movimiento Nacional de Teatro Infantil y Juvenil César Rengifo, lanzado en el inicio del curso escolar 2013-2014, acompañándose de la reedición, por diferentes editoriales del Estado, de una

gran parte de los ensayos, obras de teatro y poemas. Igualmente, el artista fue homenajeado en la Feria Internacional del Libro de Venezuela (Filven 2015), anunciándose luego su exaltación al Panteón Nacional (2016). Y finalmente, la Galería de Arte Nacional (GAN), después de un largo período durante el cual el país no pudo contar con una exposición del pintor, ofrece en 2015-2016 otra importante retrospectiva de pinturas, dibujos, bocetos para murales, acuarelas; un esfuerzo meritorio ante la dispersión que ha sufrido la obra plástica de Rengifo, de difícil localización actual.

Para esta publicación se hizo la revisión de los manuscritos de César Rengifo resguardados en el Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela, Sección de Libros Raros; fuentes de primera mano para el estudio de su obra patrimonial. *Todo César* compila textos especializados, en su mayoría inéditos, acerca del legado militante y político, la pintura y la obra literaria de Rengifo: teatro, poesía, ensayo y periodismo. Incorpora una abundante exposición de su obra plástica, haciéndola acompañar, a modo de resonancia mutua, de fragmentos teatrales y poéticos del propio Rengifo. Igualmente, suma textos inéditos hasta ahora: un poemario publicado íntegramente y algunos ensayos, a los que se agregan otros ensayos ya publicados, junto a la pieza teatral seleccionada para este libro. En especial, se rescata una entrevista publicada en periódico poco antes de la muerte de Rengifo. Los textos postliminarios redactados para esta edición, esto es, las secciones: cronológica (ampliada y acompañada con iconografía documental y datos contextuales), bibliográfica (reorganizada, ampliada y actualizada), el índice teatral (donde se hace un balance sintetizado de sus obras tanto publicadas e inéditas como las inconclusas y los esquemas, precisando más ampliamente sus ciclos históricos, los subgéneros y los estilos), y el índice de obras plásticas (que unifica el registro de más de 400 obras), en sus datos de arqueo investigativo se levantan como una tarea de revisión y cotejo de gran parte de la documentación existente y que se ha podido consultar. Este conjunto, ampliado con notas referenciales a pie de página, da cuenta de lo que queda no solo por estudiar de manera proyectiva e intensiva, sino de lo que en extensión quedaría por revisar y publicar.

Se le ha dado prioridad, en el momento de remitir a referencias y citas, a las primeras fuentes testimoniales, las de quienes lo conocieron en vida: todos los que dejaron su testimonio en el libro *César Rengifo: Imagen de un creador* (1981), publicado gracias a la labor de la Asociación Amigos de César Rengifo. También se ha dado participación testimonial y oral a esos hijos espirituales,

discípulos en la creación y en la militancia política de César Rengifo, de quienes han derivado movimientos, agrupaciones y cátedras rengifistas plenamente activas en la actualidad, e insertadas espontáneamente dentro de la apertura del proceso revolucionario, pero que ya venían aportando con anterioridad la labor de salvaguarda de su legado. Hemos dado prioridad testimonial también a tres de las entrevistas más importantes que Rengifo concedió a viva voz, al decir de Jesús Mujica. Dos de 1974, la de Ratto-Ciarlo, a raíz de la exposición retrospectiva de 300 obras de Rengifo; y la de Jesús Mujica. También, la que le hiciera este último en 1979 a nuestro César, sobre el magisterio nacionalista que recibió de parte de Salvador de la Plaza, y la realizada por Jorge Nunes en 1982.

Cabe destacar que este es un libro abierto, no es un fin en sí mismo sino un medio para profundizar en los alcances de la obra de César Rengifo. Este aporte se siembra con el compromiso de que a futuro se cosechen mejores valoraciones y estudios.

C.P.G

*Era tan delgadito
como el silbido del viento que empuja el velero
donde navegamos hacia nuestro propio descubrimiento*

*Al Pueblo lo que es de César
luz, canción, combate y tiempo*

*Era tan delgadito
pero llevaba la fuerza de un triguero por dentro
y su explosión humana hizo añicos la desesperanza
y era un pájaro de rápido vuelo
que volaba llenando de colores el viento
y con las mariposas
y los peces
y todas las flores de mi Pueblo
formó un solo color para los hombres
y después siguió su vuelo*

*Como la llovizna de la montaña
que entrecruza su espada
con los rayos del Sol*

*Al Pueblo lo que es de César
madreselva y frailejón
La Madre Patria de tanta espera
ya tiene pasos de bisabuela
y con cariño le daba a César
pan y leche tibia con yerbabuena*

*Yo cuento la historia de un hombre innumerable
y digo que sus manos eran sencillas*

*Una llena de penas la otra de risas
y el combate las tuvo siempre de amigas*

*Trazo y palabra lloran su viaje
hacia el origen de Amalivaca*

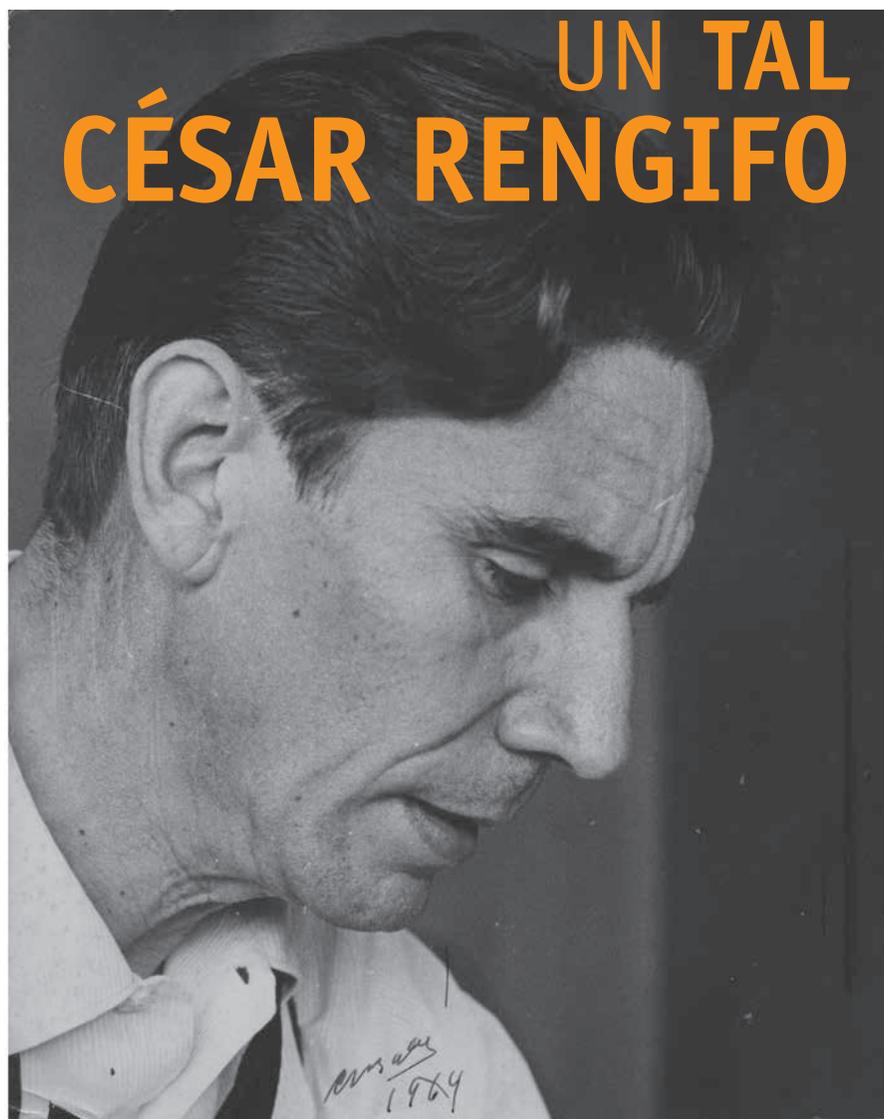
*Yo digo que solo cambió de paisaje
y para sentirlo vivo llevo un poco de su vida dentro de mi guitarra*

*Al Pueblo lo que es de César
huella profunda sobre esta tierra.*

ALÍ PRIMERA
(Del álbum discográfico:
Al Pueblo lo que es de César, 1981)



EL MAESTRO



Cortesía de la familia Rengifo.

Si desde el pasado y el presente reconstruimos la historia contemporánea en torno a un hombre, a un ser humano, que no solo fue un maestro de varias generaciones, sino que vivió, hizo y escribió la historia de su tiempo, nadie mejor que César Rengifo, a diferencia de aquella estrofa de Alí Primera que dice: “Nosotros hagamos la historia/ y otros la escriban en un mundo mejor”, conjugó estos elementos en su vida comprometida por las luchas de su pueblo, oprimido por el sistema capitalista depredador que vivía su gran momento de expansión para copar todos los mercados donde se descubrían pozos importantes de petróleo a lo largo y ancho del mundo. Su militancia política iba de la mano de su trabajo diario y constante por presentar al mundo, con su obra intelectual, la realidad propia de la destrucción de nuestra historia y memoria, en aras de la expansión de la cultura del petróleo.

Hoy, nos toca hilvanar, en el huracán de nuestros recuerdos, los gratos momentos pasados al lado de quien fuera nuestro compañero de todo y de siempre: César Rengifo. Amigo de la vida, era uno de esos seres extraños que, cuando alguien acudía a él en las adversas situaciones, percibía al instante esa fuerza que daba respuesta a interrogantes, estimulando el trabajo, infundiendo esa fuerza con una inmensa calidad humana, que fue su don de la solidaridad.

Era tan flaquito que parecía un silbido. Nació de milagro, según él mismo decía. Un milagro divino para la dramaturgia y la plástica nacional.

... provengo del pueblo y voy ligado a él por sentimientos, por procedencia, y lógicamente tenía que haber una fidelidad a esos sentimientos, creo que una de las tareas fundamentales de los artistas que provenimos del pueblo es ser consecuentes con esa procedencia (...) 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 artista venezolano lo he creído siempre, lo sustento.¹

Enseñó las reglas de la matemática social, una ciencia que practicó durante toda su existencia. Me enseñó a sumar y a multiplicar.

¹ Jesús Mujica, *César Rengifo: A viva voz*, Alcaldía de Caracas, Fondo Editorial Fundarte, Caracas: 2013, p. 22.

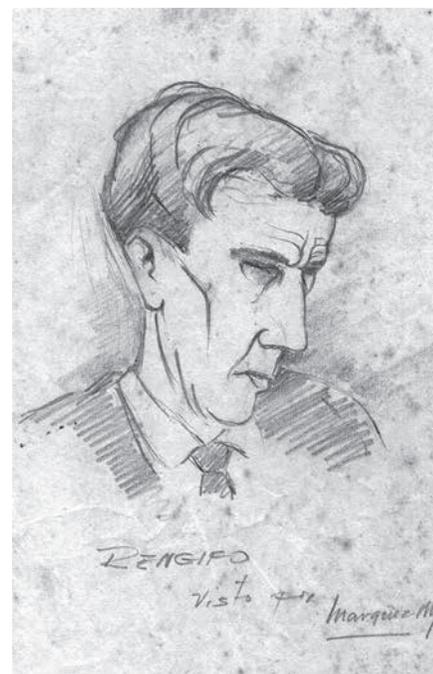
... no hay actividad humana que no sea política, todo cuanto hacemos, todo cuanto acontece a nuestro alrededor son hechos esencialmente políticos, y el teatro fundamentalmente, desde sus inicios hasta nuestros días, ha sido siempre un teatro político. Debemos expresar a nuestro pueblo, su pasado, su presente y sus sueños de porvenir, sus grandes aspiraciones. Yo me he puesto, pues, desde que me inicié en el trabajo artístico, tanto en el teatro como en la pintura, a expresar a Venezuela, su sociedad con todas sus contradicciones (...). Y en cuanto a la plástica, dar un poco lo que es nuestra geografía, lo que es nuestro hábitat y sobre todo lo que es nuestro hombre de ese medio físico, y parte también de los conflictos que sufre nuestro país y nuestro pueblo. De allí que en mi pintura se encuentren presentes los problemas morales, urbanos, los problemas marginales, sobre todo los problemas que afectan y han afectado durante sus últimos años la vida venezolana.²

Desechó la resta y la división, pues creía que en el batallar social, cuando se quiere construir el sueño de un mundo mejor, estas reglas había que ignorarlas.

Los artistas populares (ese término a mí no me gusta), van a jugar un papel muy importante en la reconquista de esa identidad nacional, y los artistas cultos que tengamos una conciencia lúcida también vamos a construir la reconquista de esa identidad y la reafirmación de la nacionalidad. De allí el factor tan importante que va a jugar el arte o que está jugando ya el arte para el futuro de Venezuela, distinto a esto, y que todos deseamos.³

Fue un realizador de utopías posibles, creando la dramaturgia moderna en las duras condiciones que afronta un creador comprometido con los cambios sociales. Derrotó la exclusión social y económica con golpes de alegría y color.

Creo que el pueblo venezolano, alguna vez cuando venga a este país el socialismo, y cuando el pueblo, pues, tome el poder en sus manos, tome las riendas del gobierno de este país, toda la riqueza cultural venezolana, todo el acervo cultural venezolano, no solamente al acervo que se ha creado durante la Colonia, y que se ha creado durante el régimen republicano, sino hasta las culturas más antiguas que había en nuestro país antes de la llegada de los europeos, van a ser reivindicadas, estudiadas,



Cortesía de la familia Rengifo.

valorizadas y puestas al servicio del pueblo venezolano. Venezuela tendrá un arte nacional en la medida en que se le incorporen a la creación material y a la creación espiritual las grandes masas de nuestro país.⁴

Era flaquito y de pequeña estatura, pero, ¡cómo se crecía con la verticalidad del que tiene dignidad! Era calladito, pero, ¡cómo se agigantaba su voz al defender sus posiciones con la pasión del que avizora el porvenir!

El pueblo crea sus propias expresiones. Pero precisamente lo que tenemos que tener claro los revolucionarios es que toda la cultura viene del pueblo, todas las creaciones fundamentales vienen del pueblo, y que las clases dominantes se apropian de esa cultura y la usan para su dominación ¿comprende? Pero la cultura en sí viene del trabajo creador de las masas.⁵

2 *Idem.*

3 *Ibidem*, p. 37.

4 *Ibidem*, p. 38.

5 *Idem.*

Fue practicante del amor, militante de la esperanza y la solidaridad. También fue constructor de la amistad. César Rengifo fue esto y mucho más: nuestro maestro formador que a viva voz canta a la creación y a la vida.

Se es revolucionario por propia voluntad, no porque lo obliguen a uno, de allí nace la mística, nace el desprendimiento y el darse totalmente a una lucha, y esa es la superioridad de los ejércitos de liberación, aun cuando son minoritarios, a los ejércitos agresores y enemigos de la libertad de un pueblo.⁶

César Rengifo: el grillo de la conciencia nacional

Rememorando gratos recuerdos que vienen a mi memoria de los años iniciales de la década de los sesenta del pasado siglo xx, es ejemplo de escuela esta anécdota: el maestro César nos convocó a un grupo de jóvenes a su casa en Los Rosales, Prado de María, Caracas. Una vez en su taller, admirábamos su creación pictórica y los intrínquilis del oficio. Ahora bien, el maestro comenzó a hablarnos de *Pinocho*, la obra novelística del italiano Carlo Collodi. Sobre una mesa estaban doce títeres recién terminados por su creador... (y ahora que recuerdo, doce éramos los muchachos que deslumbrados escuchábamos a César que nos narraba y escenificaba lo contado):

Geppetto era un carpintero –hablaba César– y un día construyó un muñeco de madera de pino al que llamó Pinocho... Al otro día se despertó y casi le da un soponcio al ver aquella marioneta tomar vida animada. ¡Ah!, la alegría del viejo carpintero no cabía en él y hasta lo mandó a la escuela para que aprendiera a leer y a escribir... Bueno muchachos, resulta que Geppetto siempre había deseado tener un hijo y asumió a Pinocho como tal... ¡Miren lo mágico real! Le asignó como acompañante, como mentor, para que guiara sus pasos en el mundo de los humanos, a su amigo Pepito Grillo. Pinocho ignoró las consejas del grillo y se metió en cualquier cantidad de líos. Lo cierto es que Pepito Grillo se convirtió en la conciencia de Pinocho...

Luego, con los títeres en las manos, nos contó que del vientre de una balleota salieron con argucias, por un chorrerón de agua, a las inmensidades del mar, Geppetto, Pinocho y Pepito Grillo. En este momento de la culminación

escenificada del cuento se hizo presente doña Ángela, esposa de César, con una jarra de guarapo de papelón con limón. Esa bebida nos refrescó la salazón del mar y desde el jardín de la casa comenzamos a percibir el canto de los grillos verdes que César siempre amó.

No fue casualidad, la vida y obra del maestro César Rengifo, ya que le tocó nacer en Caracas el 15 de mayo de 1915, un año después del estallido del pozo petrolero Zumaque en la Costa Oriental del Lago de Maracaibo, en el estado Zulia –el que se convirtió en el pozo que anunció la riqueza petrolera en Venezuela fue el Rosa Vieja, en la misma Costa Oriental–. Desde ese momento, la vida social y económica venezolana se transforma violentamente, y todo comienza a girar en torno a la economía minera y rentista que implantó la cultura del petróleo.

El entorno social y económico determina nuestro ser y accionar. El momento histórico en el que irrumpe César, a su llegada a este mundo, donde nació, se crio y luchó, fue el de la era de la explotación petrolera, signada por la vorágine de las compañías transnacionales anglosajonas y norteamericanas que conformaron el imperialismo petrolero. Rengifo no tarda en visibilizar esta tragedia nacional, y en su accionar creativo, que lo acompaña desde temprana edad, desde no más allá de los quince años, lo lleva a idear antídotos contra la cultura del petróleo. Veamos: entre sus más de cuarenta obras teatrales, primeramente, visibilizó las luchas de los pueblos originarios en resistencia constante al genocidio del Imperio español cuando invadió nuestra Tierra de Gracia, hasta ese momento ignorada.

Siguió diseñando su obra, tanto plástica como teatral, como el gran cuadro de las luchas libertarias, incluyendo la época preindependentista, hasta el drama de la Guerra Federal tras la utopía de Tierras y Hombres Libres que insufló Ezequiel Zamora al campesinado venezolano de finales del siglo xix.

Siempre viendo la historia, pero no ajeno a su tiempo, hilvana con su trabajo de dramaturgo el problema petrolero, las causas y efectos que a nivel social generaron el éxodo del campesinado venezolano a las ciudades y a los campos petroleros, así como el surgimiento y organización de la clase obrera y la vanguardia revolucionaria por la defensa de la soberanía nacional frente a la deshumana explotación de las compañías transnacionales petroleras.

Como estudioso bolivariano, los temas abordados por el teatro rengifiano son diversos, abarcan también aspectos, situaciones y luchas de los pueblos

6 *Ibidem*, p. 40.

nuestroamericanos, pero aun así no deja de lado las políticas interna y la internacional, tampoco es ajeno a los temas urbanos, los cuales, en tanto que consecuencia del abandono del campo y búsqueda de espacios en las ahora ciudades abarrotadas de cinturones de miseria, ocuparon la atención del dramaturgo.

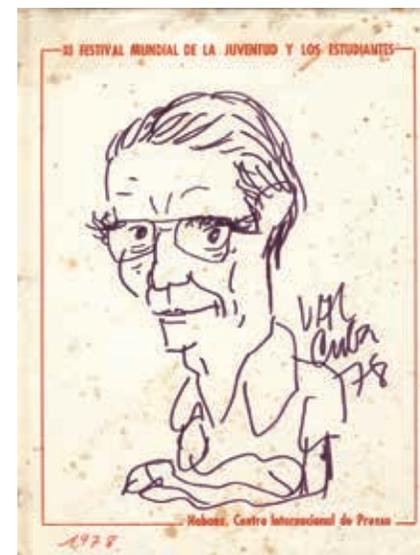
Es por sus constantes estudios y avances creativos en el campo de la dramaturgia que Rengifo trascendió el teatro costumbrista y fue el creador de la moderna dramaturgia nacional. El maestro, en su búsqueda creativa, utilizó en su metódica una proposición que afirma una verdad demostrable, es decir, la matemática social para la transformación radical de la sociedad. Frecuentemente parafraseaba a Simón Rodríguez: “La fuerza material está en la masa y la fuerza moral en el movimiento”.

Asimismo, los elementos *masa* y *movimiento* conforman parte integral de la obra pictórica de César Rengifo, logrando armonía en la relación contenido y forma para presentar el mensaje con un profundo contenido estético garantizando la validez de su creación. Al respecto el maestro afirma:

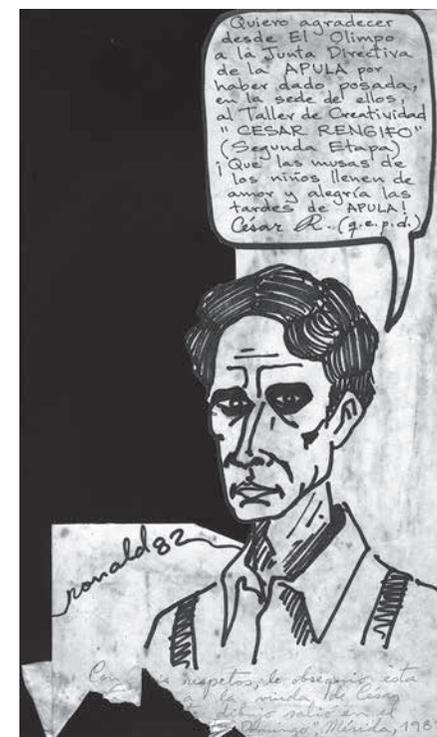
Yo me he puesto pues (...) esta es una ambición, pues, sumamente alta, pero sí dejar un poco de teatro, sobre todo parte de lo épico de nuestro pueblo. Y en cuanto a la plástica (...) ¿cómo es la relación del pueblo venezolano con la explotación petrolera?⁷

Para ser consecuente con la creencia de que no se puede separar la forma del contenido, pues están íntimamente ligados, el pintor y dramaturgo cuida mucho el oficio y las técnicas que utiliza para que cada obra tenga sus estructuras discursivas lo más correctas posible. En este sentido, César piensa que: “tampoco puede haber una obra de arte pura”. De allí que, a su juicio, su obra explora las inmensidades del Realismo Poético.

César, en la búsqueda de nuestras raíces culturales para afirmar la nacionalidad y la soberanía ante los embates de la cultura del petróleo que invisibiliza nuestros orígenes, también utiliza las técnicas y conceptos del muralismo como medio expresivo para la reafirmación de las y los venezolanos en relación con las siguientes interrogantes: ¿de dónde venimos?, ¿dónde estamos?, a fin de avizorar el porvenir libertario. De este modo el maestro utiliza los espacios



Cortesía de la familia Rengifo.



Cortesía de la familia Rengifo.

7 Ibidem, p. 42.

públicos, a través de la pintura mural, para plasmar su mensaje y su afirmación de la verdad demostrable.

Rengifo a viva voz afirma su visión

Entonces, yo sí tengo fe en que la obra que yo estoy haciendo va a retornar alguna vez al pueblo, para quien yo la estoy haciendo. Es decir, que el arte que crean los artistas no debe ser un arte constreñido al goce de solo pocas personas, sino que debe ser disfrutado por las grandes multitudes. Por eso, precisamente, es que yo he tendido hacia el muralismo, porque creo que el muralismo es la pintura pública por excelencia, y en la medida en que nuestra ciudad y las ciudades del mundo se llenen de grandes murales, el pueblo podrá tener acceso directo a las obras de arte.

Te voy a dar un ejemplo, cuando se presentó la oportunidad de hacer el mural en el Centro Simón Bolívar (1955), la situación era sumamente grave para el país, existía una dictadura. A mí se me planteó un problema y comencé a preguntarle a mis amigos si eso era posible. Salvador de la Plaza y Rodolfo Quintero, hombres lúcidos, muy capaces, me mandaron a decir que había que aprovechar esa oportunidad, porque un mural era una obra pública y que no se hacía para un determinado momento, sino para la historia misma, para el pueblo venezolano, y que dependía de lo que yo hiciera en ese muro para que el mural fuese eficaz o no. Eso a mí me alivió mucho y empecé a concebir el tema.⁸

El momento histórico en el cual César toma esta decisión es en medio de una gran represión por parte de la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez (1952-1958), apoyada por el Gobierno norteamericano y las compañías transnacionales petroleras. El artista, militante revolucionario, envía emisarios para consultar a Salvador de la Plaza y Rodolfo Quintero, que se encontraban presos, entre otros muchos, como consecuencia de su participación activa en la huelga de los obreros petroleros de 1950. La disciplina revolucionaria y su creatividad lo indujeron a concebir el tema para el mural. Por cierto, la comunicación que De la Plaza y Quintero le enviaron a César venía escrita en tinta invisible para que en caso de caer en manos de los carceleros no delatar el contenido. Compartimos con el lector la fórmula de la tinta invisible por cortesía de César Rengifo: "... se escribía con plumilla utilizando simple agua de arroz, que aparecía con brillante color azul cuando se le pasaba un algodón empapado con tintura de

yodo". ¡Ah!, el tema escogido por el maestro fue el mito de Amalivaca, con el que inicia el cuadro de murales históricos que develarían nuestras raíces, hasta ese momento invisibilizadas.

No duda en asumir, a contracorriente, también en medio de un Gobierno represivo, nuevamente un proyecto revolucionario, se inicia así el otro gran mural realizado por Rengifo: *Génesis de Venezuela y Creadores de la Nacionalidad*, develado públicamente el 24 de julio de 1973, en el Paseo Los Próceres, en Caracas, para conmemorar el Sesquicentenario de la Batalla de Carabobo. Este mural, al igual que *Mito de Amalivaca*, está realizado con la técnica del mosaico veneciano, de fabricación nacional. Rengifo utiliza una composición múltiple en cada uno de los paneles, narrando visualmente diferentes situaciones épicas de nuestro acontecer nacional:

El panel titulado "La Conquista", se inicia en lo que hoy es Venezuela y narra el horror y genocidio que cometieron los europeos contra los pueblos originarios, la alucinación de El Dorado por la codicia del oro, donde se inicia la intolerancia, la destrucción de las culturas autóctonas y la heroica resistencia indígena contra el imperio español.

El segundo panel, "Los Precursores", destaca la participación del pueblo en las luchas contra el andamiaje colonial, los vejámenes, la explotación esclavista, la servidumbre y los alzamientos en busca de justicia y libertad en el período preindependentista venezolano.

El tercer panel, "Lucha y Victoria", dedicado a las luchas por la independencia nacional, representa lo que se transformó en una larga y sangrienta guerra, que tuvo como consecuencia la victoria de Carabobo (24 de junio de 1821) y el inicio de la Campaña del Sur, donde la espada de Bolívar y el pueblo en armas rompieron las cadenas del Imperio español.

En opinión de Rengifo:

... un pueblo que hizo Carabobo, Junín, un pueblo que en un momento dado estremeció el continente y cambió las correlaciones políticas, sociales y hasta económicas en el mundo, es un pueblo que no puede ser destruido hasta los últimos estamentos. Y basta que queden pequeñas raíces, pequeñas simientes de ese pueblo enterradas en sus propias esencias, en sus sumos, para que se despierte y vuelva nuevamente a ejercer la acción de su pensamiento y de sus ideales.⁹

8 *Idem.*

9 *Ibidem*, p. 43.

El ideario y el accionar revolucionario de César Rengifo lo llevó a explicar, de múltiples maneras, las causas estructurales que determinaron las condiciones de la sociedad venezolana a partir de la explotación petrolera en 1914. Utilizando la teoría científica marxista, nos advierte sobre la alienación que significa el extrañamiento y la expropiación ideológica del capitalismo. Siempre señaló que la alienación nació junto con la propiedad privada, la división del trabajo y la producción de mercancías, porque esta expropiación impuesta a los productores, al tiempo de vida que objetivaron en sus productos, es el tiempo de vida que tiende a ser total cuando se logra suprimir cualquier margen de libertad. Por eso parafraseaba así a Carlos Marx: “El capital es el hombre totalmente sustraído de sí mismo”.

La explotación capitalista a partir de la implantación en Venezuela del régimen de producción impuesto por los *trusts* petroleros, generó en las clases oligárquicas y medias la falsa conciencia, que no es otra cosa que el nuevorrquismo de las clases que detentaban el poder, negando todo lo nacional y alabando el estilo de vida del *confort* que prometía la quimera del oro negro.

Todos los seres vivos somos tiempo, somos devenir, Simón Rodríguez señala: “El tiempo es el lugar de la acción”. César, con la constante de Pepito Grillo, nos transmitió su pensamiento y acción que afirman que solo realizamos, hacemos real nuestra propia humanidad, socializando; y solo mediante el trabajo socializamos plenamente y adquirimos dignidad. Con su praxis revolucionaria demostró que la máxima “la política es el arte de lo posible” simplemente encierra la ideología burguesa. Y es deber de las revolucionarias y los revolucionarios subvertir todos los órdenes y estamentos del capitalismo, pues la política revolucionaria es el arte de hacer posible lo imposible, es decir, la utopía del socialismo.

En este contexto de constante transformación, César Rengifo trascendió los parámetros del intelectual orgánico para proyectarse como el intelectual colectivo de los pobres de la tierra. La dignidad es un atributo que nos otorgan nuestros semejantes en la medida en que nuestra presencia y aportes a la humanidad son relevantes. Al decir de Simón Bolívar: “Ser útil para ser digno”, y esa dignidad es César Rengifo.

“Yo creo en la creación colectiva. Yo soy parte de ese gran colectivo”

Esta fue la constante afirmación de la praxis de César Rengifo, su forma de ver e interpretar la vida y el quehacer transformador en función de la humanidad hacia la conformación de una sociedad de paz y justicia con radicalidad. Todo esto, en permanente beber de las aguas siempre vivas de nuestras culturas originarias y de los aportes de todas las fuentes luminarias que nos han de alumbrar los caminos hacia la construcción de la cultura de la liberación que significa el Socialismo: creación heroica, al decir del peruano José Carlos Mariátegui, quien planteó el socialismo indoamericano en el siglo XX. Ahora, a la luz del Socialismo Bolivariano planteado por el Comandante Hugo Chávez Frías en el siglo XXI.

El maestro Rengifo inició sus actividades revolucionarias repartiendo panfletos durante los sucesos del 28 de febrero de 1928, donde los estudiantes, bajo la guía del poeta tocuayo José Pío Tamayo, que fue quien le dio una direccionalidad de protesta a los juegos florales de la muchachada juvenil y los convirtió en una acción de nuevo tipo contra la sangrienta dictadura del general Juan Vicente Gómez. Tamayo, como tribuno en la celebración de carnaval en el año 28, pronunció su poema “Homenaje y demanda del indio”, cuyo verso final animaba a la juventud presente a salir a buscar a su novia raptada, la cual llamaba Libertad. El poema se convirtió en un manifiesto político contra la opresión de la dictadura apoyada por las compañías petroleras y el Gobierno norteamericano.

Pío Tamayo históricamente estuvo vinculado al Partido Comunista de Cuba, fundado por Julio Antonio Mella y otros revolucionarios, fue miembro de la Liga Antiimperialista de las Américas y del Buró del Caribe, instancia adscrita a la Segunda Internacional Comunista, fundada por Lenin. A los pocos años fue encarcelado, y su humanidad fue confinada a los calabozos del Castillo de San Felipe en Puerto Cabello, estado Carabobo. Por siete largos años padeció los horrores del presidio y solo fue puesto en libertad bajo la certeza de que la muerte cumpliría la sentencia final. El decreto de muerte fue motivado por la causal de haber fundado en la prisión una Escuela de Idealidad Avanzada, que se llamó Cipriano Martínez, preso asesinado por las torturas aplicadas por los esbirros gomecistas. Pío Tamayo fue el iniciador en Venezuela de la Universidad de la Cárcel, la cual tuvo otro insigne representante y maestro, sesenta y cuatro años después, en los años que el Comandante Chávez llamó “La Cárcel de la Dignidad”, tiempo que culminó con su liberación de la prisión de Yare I, en

1994, junto a los soldados patriotas que participaron en la insurgencia cívico-militar del 4 de febrero y del 27 de noviembre de 1992.

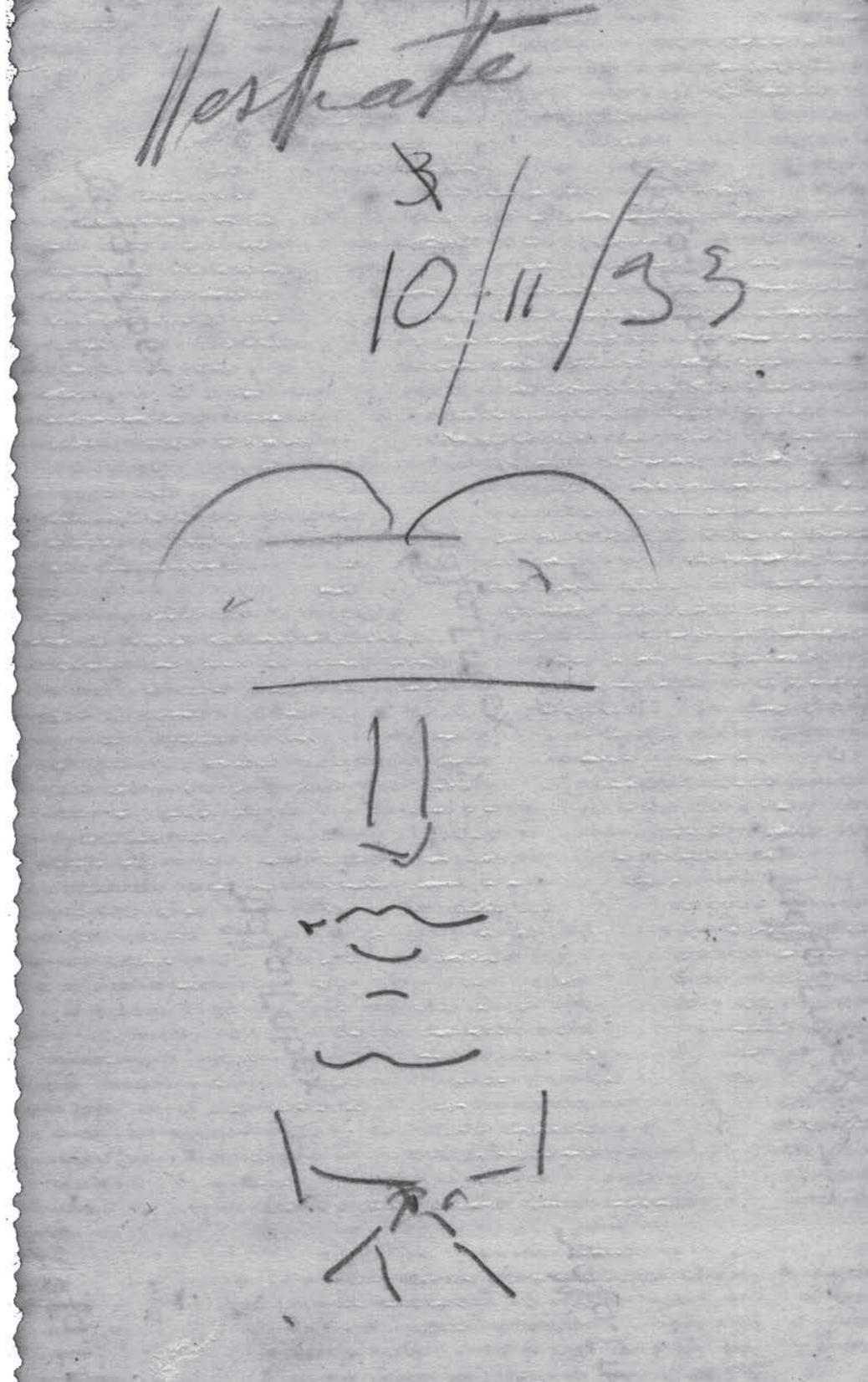
Volviendo a los años mozos de aquel joven César, vemos cómo a partir de 1930 comienza sus estudios formales en la Academia de Bellas Artes de Caracas. A la muerte del dictador Gómez, el 14 de febrero de 1936, participa en la movilización estudiantil convocada por la Federación de Estudiantes de Venezuela (FEV) para exigir la restitución de las garantías constitucionales al sucesor de Gómez, el general Eleazar López Contreras. La jornada culminó con una masacre:

... aquel pequeño grupo de estudiantes de artes plásticas –nos dice César– no solamente tenía conciencia de nuestros deberes como estudiantes de artes, sino que también teníamos conciencia como políticos, y no vacilamos en tomar iniciativas que ponían en peligro nuestras vidas y la tranquilidad de nuestras familias.¹⁰

En abril de 1936, Rengifo, a los 21 años de edad, parte para la República de Chile a estudiar en Santiago, en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas, con un “nombramiento” cuyo sueldo es de 300 bolívares. Ahora bien, según testimonio de doña Ángela Carrillo de Rengifo, se inscribe en el Partido Comunista de Chile y el Gobierno de López Contreras, al enterarse de esto, le retiró el “nombramiento”, lo cual precipitó su viaje a México. En la capital azteca se inscribe en la Academia de San Carlos y en la Escuela La Esmeralda, en las que realiza estudios de pintura, muralismo y escultura, allí se liga a los círculos artísticos y políticos y conoce entre otros a Diego Rivera, Frida Kahlo y David Alfaro Siqueiros, con quien estableció una sólida amistad.

En México se encuentra con el venezolano y exilado político Salvador de la Plaza, que a partir de ese momento se convirtió en su mentor. Es de hacer notar que en el año 1928 el pintor Diego Rivera y Salvador de la Plaza fundaron Socorro Rojo Internacional, organización creada para dar apoyo y solidaridad a los exilados políticos, y junto a su compatriota Pedro Beroes, Rengifo se ofrece como voluntario para conformar las Brigadas Internacionalistas para ir a luchar en España con los Republicanos en contra de la arremetida fascista del general Francisco Franco. Doña Ángela nos comentó al respecto que “Pedro y César fueron rechazados por ser flaquitos y bajitos, no aptos para las milicias, con suerte para ellos, pues el barco que transportaba los cientos de voluntarios

10 *Ibidem*, p. 44.



fue hundido por un submarino alemán en Madeira, pereciendo todos los tripulantes”. En México predomina la atmósfera de la nacionalización de la industria petrolera por parte del presidente Lázaro Cárdenas. César se inscribe en el Partido Comunista de México y publica su poemario *Ala y Alba* (1937).

En 1938, de regreso a Venezuela, tenemos a un César Rengifo fortalecido con los contactos, estudios y la participación política activa. El joven se incorpora de lleno a la lucha política contra el gobierno de López Contreras, liderado por la FEV, el Partido Comunista de Venezuela (todavía en la clandestinidad) y la Agrupación Cultural Femenina. En ese año escribe la obra teatral *Por qué canta el pueblo*:

César asume su papel de militante revolucionario –nos narra doña Ángela– y por su participación en la realización de pancartas, que fueron utilizadas en una manifestación obrera, es apresado y confinado junto a otros militantes en el campo de concentración de Jobito, en Puerto Páez, estado Apure, cerca de la desembocadura del río Meta con el Orinoco. En la isla de Jobito las condiciones sanitarias eran precarias y los presos políticos contraían enfermedades de todo tipo, allí se contagia de una infección pulmonar que tendrá consecuencias de por vida.

Recuerdo una de las historias de esa época terrible que César nos narró, a la muchachada que siempre le acompañó. En medio de un aguacero tuvieron que enterrar el cadáver de un preso fallecido de fiebre amarilla en el presidio de Jobito. Al cavar la fosa, esta se llenaba de agua de lluvia y al sembrar el cuerpo del camarada, este flotaba, y tuvieron que echarle grandes piedras para que el cuerpo se fuera a fondo y poderlo enterrar. ¡Qué situación tan aterradora! Bueno, considero que todas estas vivencias habladas y reflexionadas fueron parte de nuestra formación humana y revolucionaria, la transmisión de la experiencia para forjar el temple de los párvulos que nos iniciábamos en las fraguas de la lucha revolucionaria. ¡Ah, rigor! En 1938 el gobierno de López Contreras expulsa a César y a otros presos políticos hacia Colombia y en 1940 se encuentra nuevamente en la patria que vio nacer a Bolívar.

La década del cincuenta del pasado siglo encuentra al maestro en plena época creativa, pero sin descuidar la lucha política. Son los años de la creación del mural del Centro Simón Bolívar: *Mito de Amalivaca*. El trabajo lo absorbía, pero el pago de estos importantes proyectos servía a la solidaridad con los amigos que se encontraban presos.

Durante los años sesenta del siglo xx se libró en Venezuela una gran lucha de carácter armado por la liberación nacional y el socialismo. La guerra insurreccional de las vanguardias de izquierda se desarrolló en las ciudades y campos de la Venezuela petrolera:

... con el advenimiento del petróleo –comenta César– se produce un violento cambio en nuestra cultura y nos deja en el aire, pues nos dejan sin nuestros estamentos, sin bases culturales propias (...) Entonces, ¿qué pasa?, ¿qué es lo que realmente puede iluminarnos? Encontrar que nos coloquen dentro de esa gran pelea, esa gran lucha en la cual avanzamos con la historia; pese a que se nos califique de retrasados o caducos (...) Cuando yo escribo *María Rosario Nava* (1963), no la escribo pensando únicamente en el hecho ocurrido en Mérida durante la Guerra de Independencia, sino en todo lo que se está produciendo en aquellos momentos en nuestro país, o sea, una gran lucha de liberación durante los años sesenta. Cuando escribo *Manuelote* lo hago en esa función. Los ejércitos patriotas van siendo derrotados mientras que el pueblo no está con ellos, pero en lo que el pueblo se suma a la causa de la independencia le da toda la fuerza y la logística popular a la lucha, y Bolívar lo comprende muy bien y lo pone de manifiesto en el Congreso de Angostura. Nuestro Libertador se acercó entonces a las masas, cambia la correlación de las fuerzas y comienzan todas las victorias del ejército venezolano que culminan en Carabobo y van después a repercutir en América con las batallas de Junín, Pichincha y Ayacucho.¹¹

Bolívar es un libro abierto

Este es el título de un poema de Aquiles Nazoa: “El ruiseñor del Catuche”, quien afirmó “Creo en los poderes creadores del pueblo”. Al igual que Nazoa, César se dedicó toda su vida a esparcir, tal como nuestros ancestros tamancos, las semillas del moriche, el Árbol de la Vida, para sembrarlas en los surcos de la siembra social que colectivamente, en cayapa, “mano y vuelta”, o yanama, sirvieran sus frutos para construir una nueva sociedad con justicia, paz y trabajo como proceso social de liberación, y no de alienación capitalista depredadora.

Para César Rengifo las semillas del moriche siempre se las figuró como la juventud sobre la cual tuvo la paciencia del alfarero para modelar la arcilla del futuro, nunca desaprovechó ningún espacio para convertirlo en aula abierta con la pedagogía de las cosas más sencillas. Viene a mi mente el año 1969,

11 *Ibidem*, p. 66.

cuando junto a César nos trasladamos a un barrio del oeste de Caracas, era un cerro entre Casalta y Propatria, el barrio Nazareno, con casas de paredes de cartón y techos de latas. Vimos cómo en un ranchón sus habitantes habían construido la casa de la cultura. Contaba con una pequeña biblioteca, se daban clases de títeres, teatro y danzas, y allí César, entre otros, tenía Cátedra de Idealidad Avanzada, donde asistían los obreros, las mujeres y la muchachada del barrio.

Una vez César nos dio una clase magistral sobre el capitalismo. Luego de hablar sobre las causas y consecuencias de la instauración de República Española y la participación en ella de los grandes poetas Miguel Hernández, Antonio Machado y Federico García Lorca, entre otros y otras, nos recitó el poema “New York. Oficina y denuncia” (1930), de García Lorca:

*Debajo de las multiplicaciones
hay una gota de sangre de pato.
Debajo de las divisiones
hay una gota de sangre de marinero.
Debajo de las sumas, un río de sangre tierna;
un río que viene cantando
por los dormitorios de los arrabales,
y es plata, cemento o brisa
en el alma mentida de New York.*

(...)

*Todos los días matan en New York
cuatro millones de patos,
cinco millones de cerdos,
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
un millón de vacas,
un millón de corderos
y dos millones de gallos
que dejan los cielos hechos añicos.*

(...)

*Tierra tú mismo que nadas por los mineros de la oficina.
¿Qué voy a hacer, ordenar los paisajes?
¿Ordenar los amores que luego son fotografías,
que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre?
No, no; yo denuncio,
Yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva,
y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenan el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite.*

Amiga lectora, amigo lector, el poema es más largo, tan solo cito los párrafos que a mí más me impactaron y que todavía recuerdo. Entre verso y verso el maestro nos ilustró sobre situaciones que históricamente sucedieron; por ejemplo, que las calles de Nueva York fueron asfaltadas por allá en 1930, con el asfalto del lago de Guanoco, ubicado en la península de Paria, estado Sucre. Igualmente nos habló de las causas y consecuencias de la explotación petrolera a partir de 1914 en la Costa Oriental del Lago de Maracaibo, Falcón y el sur-oriente de Venezuela. Los jóvenes aprendices comenzamos a comprender cómo y por qué fue el éxodo del campo a la ciudad, y que el barrio Nazareno era producto de la cultura del petróleo, que éramos el ejército de reserva, la mano de obra barata y que vendíamos nuestra fuerza de trabajo al capitalismo. Ante todo esto, la alternativa que nos planteaba Rengifo era la lucha organizada, el estudio para tener conciencia de clases y la generación de la solidaridad y el amor al prójimo que era nuestra arma para liberarnos. Esta síntesis intenta ilustrar los componentes activos de la metódica rengifista, pues nos formó para ser multiplicadores, aprendices de maestros alpargatudos.

¡Ah!, antes de que se me pase, en cada sesión de trabajo culminábamos la actividad escuchando clandestinamente, pues era proscrita por los gobiernos adecos y copeyanos, las canciones “Las casas de cartón” y “No basta rezar” de Alí Primera. Este conoció a Rengifo a través de doña Ángela, que era profesora de Castellano y Literatura en el Liceo Caracas. Ella los puso en contacto y esa amistad duró más allá de la siembra de César en 1980. Alí le dedicó un disco de

larga duración titulado: *Al pueblo lo que es de César*, como un digno homenaje a su mentor.

Ideario y porvenir de Bolívar a Chávez

Después de haber convivido, como discípulo del maestro, puedo afirmar, basado en su obra pictórica y teatral, su periodismo, su ensayística, su poesía y su accionar social, que César Rengifo fue un gran bolivariano que bebió de las aguas siempre vivas del Libertador e hizo visible la gesta popular que nutrió el proceso de la independencia hasta la gran derrota militar del imperio de España en Ayacucho, practicando para su interpretación el Materialismo histórico.

Es necesario agregar que las fuerzas antihistóricas a las cuales tuvo que enfrentar en su tiempo, intentaron marginarlo. Pero no solo a él, sino a muchos trabajadores de la cultura que sustentaron puntos de vista y acciones en contra de la dictadura puntofijista de los gobiernos de AD y Copei. Pretendieron doblegarlos, encarcelarlos, y les aplicaron la “muerte laboral”. Pero César convirtió los peligros en oportunidades para fortalecer su creatividad en los diferentes medios de expresión que cultivó. Muchas veces se sintió violentado para que limitara sus acciones, su capacidad y posibilidades creadoras, aunque eso, antes de derrotarlo, fue un incentivo para su trabajo y se creció en las dificultades con fecundidad, soñando y reflexionando, estudiando y formando a la juventud que siempre acudió a él. En medio de las adversidades afirmaba, al igual que Ezequiel Zamora, que aplicaba “la política del cuero seco”: “si me pisan por un lao por el otro me levanto”.

El maestro nunca se permitió retraerse, pues aplicó la dialéctica marxista a su praxis, de allí su trascendencia de porvenir en la construcción de un ideario que trascendió el ámbito de lo nacional y que dio aporte al campo revolucionario para perfilar nuestras vías al socialismo sobre nuestras raíces ancestrales, las luchas de resistencia y el antiimperialismo; basado en el ideario bolivariano hecho carne y huesos de pueblo, y la gesta zamorana tras el ideal traicionado de “Tierras y Hombres Libres”, desenmascarando la cultura del petróleo y el saqueo de nuestras riquezas naturales, así como las luchas de los pueblos por su liberación ante el poderío norteamericano.

El ideario de creación y acción rengifista tuvo su repercusión, su huella indeleble, en el Arañero de Sabaneta, Huguito, niño que soñó ser pintor y que en el teatro estudiantil, de adolescente, participó, según sus testimonios de vida

a través de *Aló Presidente*, en el montaje de la obra teatral *Esa espiga sembrada en Carabobo*. En otra oportunidad, cuando Hugo Chávez se hizo soldado en la Academia Militar, participó con otros cadetes en obras del dramaturgo.

En *El libro azul*, siendo el Comandante del “Por Ahora”, Chávez redactó su propuesta al país como respuesta a la tendencia ideológica del neoliberalismo que proclamaba a los cuatro vientos el “fin de las ideologías”:

Y es, precisamente –nos dice Chávez– en este marco desideologizado y con el propósito de hallar recursos válidos para que nuestro pueblo avance por el mapa intrincado y complejo del futuro que nos hemos atrevido a invocar un modelo ideológico autóctono y enraizado en lo más profundo de nuestro origen y subconsciente histórico nacional.

El Comandante, preso en la cárcel de Yare I, le hace un planteamiento al pueblo venezolano: el Árbol de las Tres Raíces, base telúrica del Socialismo Bolivariano para el siglo XXI; en la tercera raíz, la zamorana, en el encabezamiento, inserta una cita del parlamento de la obra teatral *Lo que dejó la tempestad*, de César Rengifo.

Durante el proceso electoral denominado el Revocatorio Presidencial del año 2004, Chávez arrancó la Campaña de Santa Inés con los parlamentos de la obra *Lo que dejó la tempestad*, en un encendido discurso que el viento barinés insufló con una gran victoria. Y ese mismo año declaró el carácter antiimperialista de la Revolución venezolana, y luego, en las elecciones presidenciales del año 2006, en la cual Chávez fue el ganador, elegimos la vía del socialismo como redención humana en la dignidad del proceso social del trabajo para el buen vivir. En el año 2012, Chávez inició su discurso electoral desde el Patio de Honor de la Academia Militar en Caracas, y, al igual que en otras ocasiones, recitó los parlamentos de la cantata *Esa espiga sembrada en Carabobo*, de César Rengifo. La Campaña de Carabobo, así se llamó esa gesta que llevó al Comandante junto a su pueblo de “Sabaneta a Miraflores”.

El Comandante Presidente Hugo Chávez Frías, a su regreso de la República de Cuba, donde recibía tratamiento para recuperar su salud, por cadena nacional de radio y televisión se dirigió al pueblo venezolano el viernes 7 de diciembre de 2012, desde el Aeropuerto Internacional Simón Bolívar de Maiquetía. Desde allí saluda a todos los presentes y comienza a relatar que le “entró” a poemas a

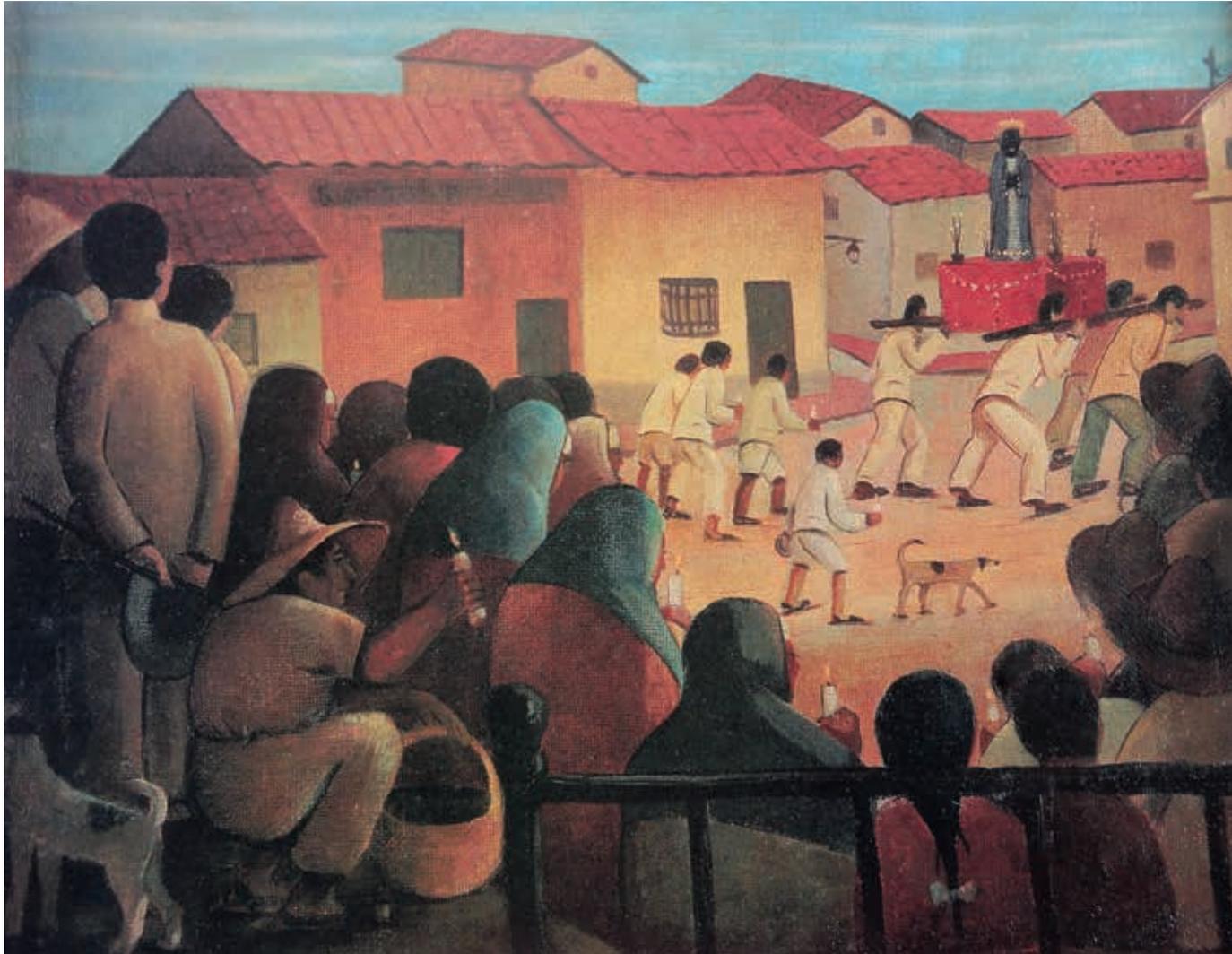
Fidel Castro, y entre los poemas referidos estaban los de Andrés Eloy Blanco, César Rengifo y hasta los de Luis Alberto Crespo. Más adelante Chávez nos dice:

Recuerdo a César Rengifo y le digo a Fidel: ‘¡Ay, Fidel!, tú no has leído a César Rengifo. Y me responde: “¿Rengifo? Sí, *Lo que dejó la tempestad*”. Y más o menos le hago un resumen de cómo termina esa historia cuando a Ezequiel Zamora lo asesinan y se lo llevan los soldados, y Brusca, la loca, llorando, pega un grito que dice: “¡Ezequiel Zamora en mis manos está tu llamarada!” y así termina esa obra maravillosa.

Ese fue el ardimiento de Chávez que nunca se apagará, porque estuvo atizado por el fuego eterno del ideario de César Rengifo.

Es por eso, y muchas otras cosas más, que ciertamente este aporte editorial titulado *Todo César*, debe servir para la formación, el debate y la organización del bravo pueblo venezolano que porta la llamarada eterna de Chávez. Pues al decir del poeta William Álvarez: “Venimos desde adentro, desde donde rompe el fuego subversivo del poema, desde allí le cantamos al fuego de cada corazón... ¡Alzado, Alzado!”.

JESÚS MUJICA ROJAS
18 de octubre de 2015



Procesión, 1941
Óleo sobre tela
50x60cm

CÉSAR RENGIFO: QUEHACER Y HOMBRE

*Hoy más que nunca, el arte
ha de ser clara militancia al servicio del hombre...
Yo creo en el arte en función de la humanidad.*

C.R.



1957. Cortesía de la familia Rengifo.

Existen hombres cuyo tiempo los define y ellos definen su tiempo. César Rengifo, mi padre, fue uno de estos hombres.

Once años han transcurrido desde que murió y aún aviva la cotidianidad de sus acciones, su presencia en el recuerdo, y sus palabras—porque tenía el don de la palabra esclarecedora—, quizá por eso, desde que tengo uso de razón recuerdo su taller siempre lleno de gente joven, y no tan jóvenes, que venían hasta él para escucharlo mientras trabajaba.

Diluía los colores cuidadosamente; colocaba los trocitos pastosos de óleo sobre los bordes de la paleta en precisa proporción y luego, con el pincel apenas untado en aceite, tomaba cantidades mínimas que iba mezclando mientras hilvanaba ideas, una tras otra, con asombrosa coherencia. Entonces, con un ancho pincel y en rápidos trazos horizontales, iba cubriendo la tela con sus especiales azules y los luminosos amarillos con que expresaba sus horizontes esperanzadores. Y el visitante —incansable escucha— no sentía el caer imperceptible de la tarde.

Por lo general, esos largos monólogos tenían un contenido político. Muchas veces se referían al teatro o al tema que en el momento pintaba, pero de cualquier manera el asunto que le interesaba tenía inmediata actualidad, en el país o fuera de él. Actualidad política, por supuesto. Y es que su vida fue en sí misma un acto político, porque la ató a su trabajo en un mismo haz, plenamente consciente de hacerlo. Decía: “No hay arte sin ideología, como ninguna actividad humana que no sea política (...). En consecuencia, la creación de todo artista es una creación político-social, aun cuando la intención del artista al crear no sea específicamente esa...”. Y tenía que ser así, si consideramos que el tiempo que vivió puede definirse como el de la epifanía de la Venezuela que hoy vivimos en todos sus matices. Fundamentalmente en el aspecto al que hacemos referencia.

En efecto, nació en 1915, cuando en el país se entronizaba con la mayor fuerza el poder personal y omnímodo de Juan Vicente Gómez, y cuando se debatía ante el asombro que significaron el moderno instrumental bélico con que se perpetraba la Primera Guerra Mundial y el inicio de las transmisiones radiales, que reducirían las dimensiones comunicacionales entre los pueblos de manera dramática. Un año antes había sido perforado el primer pozo petrolero de verdadera importancia comercial para el país, con él se torcería definitivamente el lento proceso de crecimiento económico que la joven república había tonificado con el paso del tiempo, a pesar de todas las revueltas decimonónicas y de los malos gobiernos.

En Venezuela comienzan a gestarse muchas cosas en esos años en que se inicia la explotación petrolera. Por ejemplo, una clase obrera que en la Venezuela rural del siglo XIX no se intuyó siquiera. Comienza también a producirse un cambio de mentalidad en los estratos con acceso a la educación universitaria: de algún modo ha ido ampliándose el sector estudiantil, convertido en vanguardia intelectual tanto en el aspecto artístico como en el científico y, por supuesto, como consecuencia de lo anterior, también en el político. El embrión de los partidos, de las organizaciones políticas de nuevo cuño, está latente.

El nacimiento para el mundo de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, en 1920, tendrá larga resonancia histórica y creará una expectativa novedosa en el espíritu de los jóvenes progresistas del momento. Por otra parte, las figuras cuasi míticas de Emiliano Zapata y Pancho Villa ya se habían dejado sentir en flujo cálido de la revolución agrarista mexicana, a través de los relatos de viajeros que muchas veces traían consigo literatura informativa.

Así que la década de los veinte no solamente perfila la polarización política que después de la Segunda Guerra Mundial demarcará las áreas de influencia de las llamadas potencias, surgidas de las ruinas del nazismo, sino que significa para Venezuela el arribo de los “nuevos corsarios” –como los definiera acertadamente Mario Briceño Iragorry–, en las personas de los representantes de los consorcios petroleros ingleses, holandeses o estadounidenses. Se inicia la búsqueda de un nuevo El Dorado, en el espejismo del petróleo alquilado.

El año 1928 demarcó aún más el fenómeno político, porque la frontalidad con que se asumió la lucha antigubernamental dejó al descubierto, por una parte, que Juan Vicente Gómez era un caudillo solitario en el marco ciudadano, y por otra, que desde el seno del estrato estudiantil se perfilaba un nuevo tipo de “caudillo” para el país: el líder urbano, intelectual de clase media que impulsaría formas diferentes de convocatoria popular y de modos de lucha para alcanzar el poder.

Dentro de este marco nace, en abril de 1931, el Partido Comunista de Venezuela, pionero y cepa de los partidos políticos del siglo XX en el país. A él se asociaron muchos “obreros domiciliarios”, que fue modalidad de la época, así como estudiantes e intelectuales antigomecistas, para quienes el PCV compendia, para ese momento, todas las motivaciones de lucha y participación política organizada.

El intelectual suele ser asumido por el conglomerado social donde desarrolla sus dotes creativas, como un elemento diferente, por su capacidad de concebir,

recrear o reinventar y manifestar a través de sus obras, un mundo propio que generalmente se basa en la realidad común.

César Rengifo estuvo siempre consciente de esta singularidad que le daba su carácter de artista y de su papel como intelectual, y lo dejó sentado en muchas de las entrevistas a las que respondió a lo largo de su vida: “Los artistas son los arquitectos del espíritu de los pueblos, de la mente de los pueblos –decía– a mí considérenme entre aquellos que creen que los artistas contribuyen a las transformaciones sociales y que en consecuencia tenemos mucho que hacer en estas transformaciones”. Quizá por eso asume tempranamente la militancia comunista.

Cuenta apenas con trece años en ese 1928, cuando la acción estudiantil sacude a Venezuela del aturdimiento despacioso de un siglo. Su infancia de niño huérfano ha sido azarosa, pero ha tenido la suerte –o la bendición– de ser asumido, en el momento preciso, por un hombre que definitivamente marcará muchos aspectos de su vida: José del Carmen Toledo, su partido de confirmación. Toledo era maestro de obras y fino estucador (como decir, artista, porque eran los estucadores quienes decoraban con sobrio y exquisito gusto las casas y edificios importantes de la época). Pero José del Carmen era más que eso: era librepensador. No particularmente religioso, pero sí generoso, independiente... y enamorado. Fue quien estuvo en los momentos precisos en que necesitó orientación, comprensión o solidaridad incondicional para sus actos; quien lo inscribió aún niño en la Academia de Bellas Artes, haciendo valer su amistad con el director Marcos Castillo; y quien lo llevó en calidad de pensionista a la casa de los Rojas Guardia, donde conoció a Pablo, el poeta, con el que estableció una duradera amistad; Pablo lo apoyó en sus pininos políticos y acogió y aprobó su amistad con Rhazés y Geber Hernández López, cuyo padre, el doctor Pedro Pablo Hernández Mujica, sería el otro pilar donde se sustentaría la formación de adolescente de Rengifo. Todo cuanto vive y aprende entonces, dejará huella en su carácter y espíritu.

Cuenta Gabriel Bracho, compañero de luchas y de oficio, que cuando lo conoció en 1936 en la Academia de Bellas Artes, ya por culminar sus estudios, era notable el desfase cultural y político entre el joven César y sus compañeros, lo que lo llevaba a asumir un liderazgo indiscutido que ejercía sin aspavientos. Las numerosas lecturas, orientadas muchas de ellas por el doctor Hernández Mujica, habían sentado impresión concluyente en su lúcida mente.

En ese mismo año, luego de recibir el diploma como egresado de la Academia de Bellas Artes, parte becado a Chile a fin de hacer estudios superiores para la enseñanza de las Artes Plásticas. Pero él, que tenía el don maravilloso de poder transmitir conocimientos sencillamente, no resistió la rigidez académica que se le imponía. Otros dos motivos lo apartan de este camino: el encuentro con Neruda, cuya impresión queda plasmada en el poemario *Ala y alba*, publicado en México un año después, y el estallido de la Guerra Civil Española, que lo impulsa a renunciar a la beca y viajar a la capital mexicana, para el momento centro de acopio de los intelectuales exiliados y núcleo de la solidaridad internacional con España; único lugar donde el muralismo tenía una esencia telúrica, que absorbería y haría suya para siempre. “... consideraba en ese momento que debía dedicarme a un arte más público, que llegara a más público, que llegara a más gente, y no solo al arte de caballete para minorías”.

Ese viaje es crucial para su crecimiento político, porque la experiencia mexicana determinará no solo su militancia partidista, sino su orientación plástica, indisoluble binomio que marcará en definitiva su trayectoria artística.

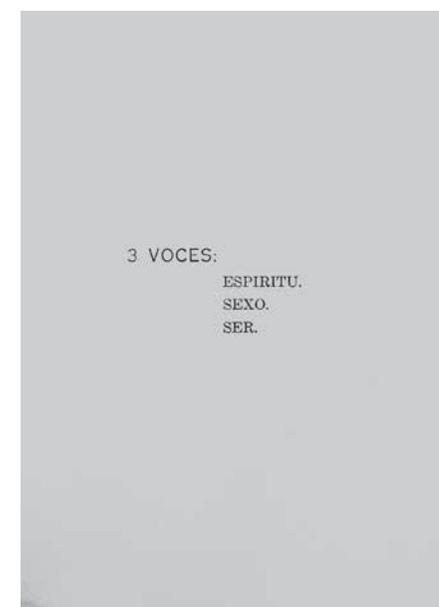
Pedro Beroes, su amigo de la vecindad de la esquina de San Ramón en Caracas, cuando vivía donde los Rojas Guardia, comparte con él esos meses de 1937, tan ricos vitalmente. La habitación esquinera de la pensión de doña Rosita, de puerta-ventana hacia la calle, recibe gente a toda hora. Juan Marinello es una de las personas que más la frecuenta e instruye y guía a los dos mozos en sus pasos políticos —es Marinello quien acerca a César a Siqueiros y a Rivera—. También los visita Pablo Rojas Guardia, y cuando para abril llegan los venezolanos desterrados por el gobierno de López Contreras, quienes los recibirán en Acapulco serán Pedro Beroes, César Rengifo y Oscar Rojas Jiménez, que había llegado un poco antes con Vicente Gerbasi a esa capital, en comisión cultural, llevando una exposición de libros venezolanos. Algunos de los exiliados serán también asiduos visitantes de esta habitación.

Entre el grupo de desterrados están Salvador de la Plaza, Gustavo Machado, Miguel Acosta Saignes, Jovito Villalba, Rodolfo Quintero y otros que luego conocí como amigos de papá. El primero, de ascética conducta, serio y exigente en el trabajo y con enormes dotes de maestro, influiría mucho en su vida de comunista.

La Guerra Civil Española era motivo de permanente preocupación para la juventud de América. México se convierte en centro de reclutamiento y solidaridad continental. Luis Ojeda Rodríguez, César Rengifo y Pedro Beroes, son los



Portadilla de la edición original del poemario *Ala y alba* (México, 1937).
Sección de Libros Raros.
Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela.



Sección del poemario *Ala y alba* (México, 1937).
Sección de Libros Raros.
Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela.

primeros voluntarios venezolanos en inscribirse en la brigada internacional que partiría desde Veracruz en un barco equipado por el Gobierno mexicano. César y Pedro son rechazados por carecer de “habilidades bélicas”: no sabían conducir, ni manejar armas de guerra; Luis Ojeda es aceptado, pero pierde el barco por no estar en Ciudad de México cuando llegaron las respectivas comunicaciones. El barco, repleto de jóvenes internacionalistas, nunca llegó a su destino: fue hundido frente a las costas de Barcelona por un navío alemán, antes de tocar puerto. No sobrevivió ninguno de los voluntarios.

Profundamente impresionados por el suceso, el trabajo de César y Pedro se centró entonces en la organización de la campaña para recibir a quinientos niños españoles enviados por la República. César pintaba afiches mientras Pedro trabajaba en prensa y propaganda. Es para esa fecha cuando César decide inscribirse en el Partido Comunista de México, en el cual prestaban colaboración Salvador de la Plaza y Gustavo Machado, entre otros. Es decir, que cuando regresa a Venezuela en 1938, trae experiencia y militancia, y mucha claridad

respecto a lo que significa el arte como medio de comunicación espiritual entre los seres humanos. Entiende igualmente que “cuando se poseen conceptos políticos y sociales consistentes, existen mejores condiciones para expresar o apreciar la obra de arte”.

La primera exposición individual en el Club Caracas, a finales de ese año, deja sentir la reciente influencia mexicana, pero será pasajera; con rapidez, la temática expresará a Venezuela, y en verdad, el dramatismo en el uso de los colores, los pies desnudos, los perros famélicos pero libres, los cielos tormentosos con intensos amarillos en el lejano horizonte, son una protesta viva; una forma de obligar al que aprecia la obra a “mirar” una realidad que siempre se le ha ocultado o que no quiere ver, y a sacar sus propias conclusiones.

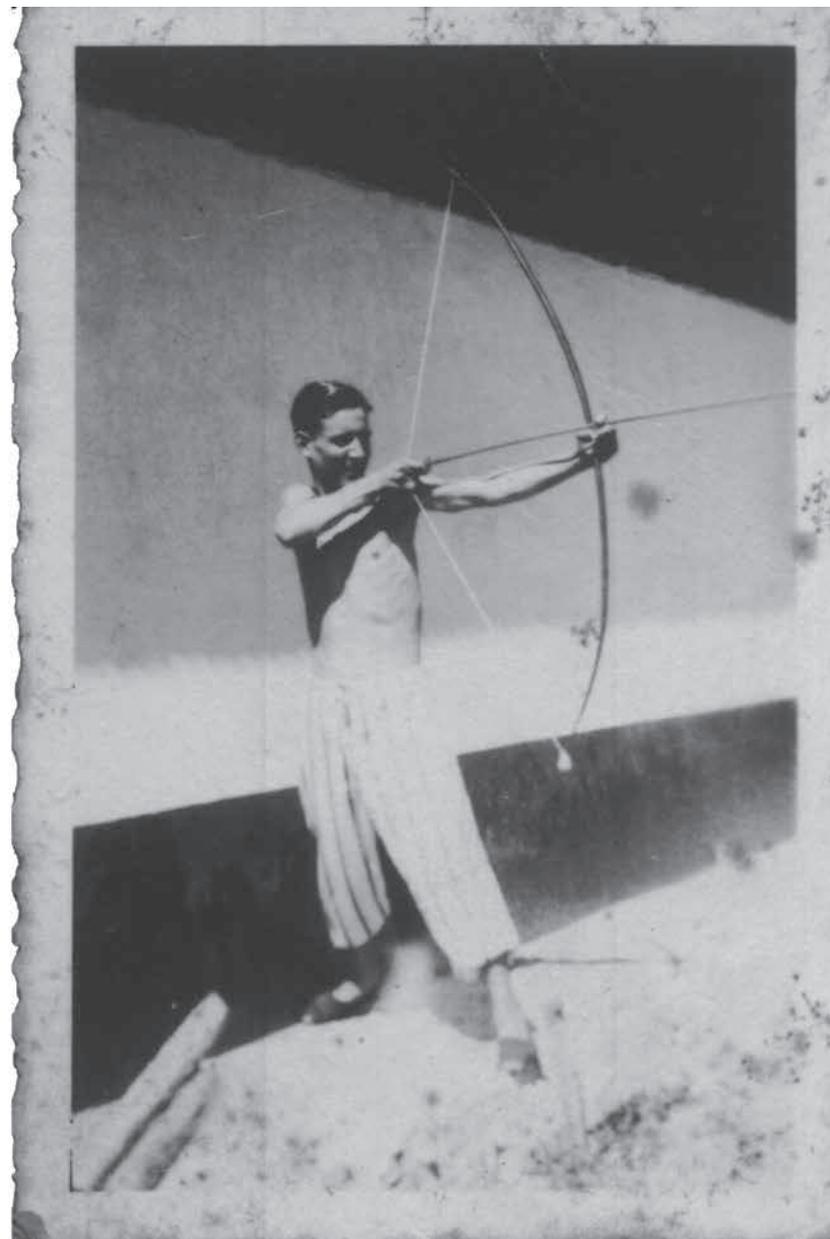
La época de los panfletos, si existió alguna vez, no existirá nunca más para él, y lo deja claramente dicho:

Yo no estoy de acuerdo con el arte programado y orientado hacia la exposición política, hacia el panfleto. El arte antes que todo tiene que ser arte, obra estética, para que pueda llegar a la sensibilidad de la gente... La obra de arte profundiza y trasciende en el tiempo...¹

Durante la década de los cuarenta, crece como humano: se casa, es padre, y sufre una tuberculosis intestinal que lo pone a las puertas de la muerte. Antes, ha sufrido una enfermedad pulmonar consecuencia de su confinamiento en Jobito (Puerto Páez), por razones políticas, a finales de 1938, año en que había iniciado su producción teatral con la obra *Por qué canta el pueblo*. La convalecencia la hace en Los Teques y en Mérida, y en ambos lugares actúa políticamente ligado a las células pecevistas.

Es en los cuarenta cuando se inicia como periodista en *Últimas Noticias*, otra vez junto a Pedro Beroes. Luego será redactor de *El Herald*, y del semanario político *¡Aquí Está!* Y como periodista formará parte de la primera Junta Directiva del Sindicato de Periodistas, actual Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa.

Este lapso de su vida política se manifiesta sobre todo en la labor periodística, en una prensa que fundamentalmente se ocupa de la guerra. Las figuras de Churchill, Roosevelt y Stalin se hacen tan familiares a los lectores, que se



En la cárcel de Jobito (Puerto Páez), 1938. Cortesía de la familia Rengifo.

¹ “Sufrimos una tormenta de lodo y detritus”, por Ramón Hernández, *El Nacional*, 06/06/1980.

sienten casi como propios. Pero en el país se conspiraba: dos fracciones contrarias se movían hacia el mismo fin: el derrocamiento del presidente de la República –general Isaías Medina Angarita–. Así que para octubre de 1944 firma la Carta Pública que dirigen los Escritores y Artistas a Medina, donde lo alertan respecto a la campaña que “dijérase quiere preparar a la larga el ambiente para un retorno a las antiguas y oprobiosas dictaduras o a cualquier otra forma de violencia en que perezcan las conquistas de la democracia venezolana...”. Resultaron proféticas las advertencias, pese a que referían la actividad conspirativa de los “lopecistas”. Acción Democrática y Copei habían iniciado su vida política por esos años. Alcanzar el poder era la meta. Mientras que en el seno del PCV amagaban las divisiones que flagelarán a ese partido político durante toda su trayectoria histórica.

En 1948, recuperado finalmente de su enfermedad, Rengifo reinicia su actividad pictórica, y afianza su posición teórica con respecto al arte en un debate donde participan Miguel Arroyo, Luis Guevara Moreno y otros artistas plásticos, denominado “El realismo en el arte”. Expresa entonces que:

... para los realistas que poseen una concepción científica de la naturaleza, de la sociedad y de la historia (...) no hay realidad fragmentada ni únicamente de contornos (...); sus obras buscan expresar y corresponder a una unidad de conceptos y orientación (...), el arte formalista persigue solo producir una emoción estética pura (...) busca, en fin, dar una visión desarticulada de la naturaleza en angustiosa tentativa de apresar “nuevas realidades”, mas al apresar solo formas exteriores aisladas, presenta una realidad falsa, una apariencia de realidades, pues toda realidad tiene una sustancia, un espíritu y una vinculación articulada al todo histórico (...). Conviene a muchos que el arte no sirve para enviar mensajes de dignidad y de fuerzas morales a las masas...

Todo el debate se inserta en un tenso momento político en el mundo, puesto que se iniciaba entonces la llamada Guerra Fría, pero se me hace que es un manifiesto de actualidad aplastante en una época en la que el individualismo se fortalece cada día más, y el arte se ha ido convirtiendo en un absoluto mecanismo de evasión.

En los años cincuenta su productividad pictórica y teatral será abrumadora: inicia el ciclo de teatro histórico, crea el grupo Máscaras –donde prosigue, sin advertirlo él mismo, su magisterio político– y en el Instituto

Venezolano-Soviético realiza, con la misma gente de Máscaras, una labor que en mi memoria tiene ecos mágicos: el teatro de títeres. De sus manos salían los moldes para los muñecos. Sobre cuellos de botellas vacías modelaba en plastilina las cabezas (el Lobo de *La Caperucita*, o la Mencihuela de *El paso de las aceitunas*, son algunos de los que vi nacer en mi casa), luego hacía el vaciado en yeso, y sobre los moldes acabados trabajaba con papel de periódico mojado y encolado. Listas las cabezas, las lijaba y pintaba con amoroso cuidado, y mi tía Chepina, hermana de mamá, cosía los vestiditos que distinguían cada figura. ¡Qué privilegio y qué goce era disfrutar después del debut de los muñecos!

Pero esto dura poco: después de 1952 la dictadura, hija ilegítima de la llamada Revolución de Octubre, pero hija al fin y al cabo, se afianza. El PCV es ilegalizado. Cuando se rompen relaciones con la URSS, a raíz de la muerte de Stalin, se disuelve el Instituto y muchos de sus miembros deben salir de circulación. Papá se fue a Burbusay, en Trujillo; un pueblecito incrustado en las montañas cercanas a Boconó, que hoy en día vive del cultivo de las fresas; en ese entonces era un oscuro y frío caserío, de nombre sonoro y luminoso, cuya gente lo acoge con cariño. Se hospeda en casa de los Marín, amigos por demás generosos y queridos, lo que le permite escribir y crear los bocetos de algunas de sus obras mejores: *Soga de niebla*, en teatro, y *Un niño nació en Kabimbú*, en pintura. Allí crea también, junto con el sacerdote del pueblo, una biblioteca pública, lo que afianza su vocación de promotor cultural.

Estos años están más frescos en mi memoria porque fueron los de mi primaria, lo que equivale a decir que ya tenía “uso de razón”, como casi a diario repetía mamá. A la casa, después de su regreso de Burbusay, iba mucha gente, y por supuesto, se conspiraba. Gente de todos los partidos se daba cita allí. Elaboraban manifiestos y qué se yo qué otro tipo de documentos. Papá nos sentaba a mi hermana y a mí en la sala para “controlar” las vueltas de las camionetas de la Seguridad Nacional que vigilaban la zona. Fue también en esa época que tuvo que tomar la decisión política más trascendente de su vida, cuando el Centro Simón Bolívar le propuso la realización de un mural en las Torres de El Silencio, que para el momento constituirían, junto con la Ciudad Universitaria, la revolución arquitectónica más importante del país.

Priva entonces en él la convicción que más tarde expresará de viva voz, como para no dejar dudas: “El hombre no debe negarse ni constreñirse en sus capacidades y posibilidades. El artista no debe tener limitaciones salvo la verdad y la honestidad, es decir, que su obra tenga jerarquía estética...”. Por lo que acepta



Con el grupo de teatro de la Universidad de Los Andes (ULA). 1958-59. Cortesía de la familia Rengifo.

la propuesta y realiza sobre la base del mito de la creación de los tamanacos, el proyecto que denominará *Mito de Amalivaca*, y que elabora siguiendo las técnicas del muralismo bizantino, utilizando vidrio veneciano, en el sótano del Centro Simón Bolívar. Es un trabajo de gran belleza que tendrá voz propia para hablarle al pueblo, porque refiere a lo que efectivamente era nuestro pueblo inicialmente, antes de su fusión. Finaliza justamente cuando un indígena señala un casco de soldado español, elemento completamente extraño a su contexto. Este mural servirá para afianzar lo que teóricamente sostenía: “El arte es el medio cabal de comunicación espiritual entre los hombres en el curso del tiempo, y esa comunicación no se establece si el arte se produce oscuro, hermético, incomprensible”.

Su mentor político continúa siendo Salvador de la Plaza, a quien consulta antes de tomar decisiones importantes. Por entonces, escribe mucho y pinta incansablemente. La temática histórica de su teatro comienza a conjugarse con una temática social más directa y contemporánea: el petróleo. De esta época es *La sonata del alba*, cuya anécdota transcurre en un barrio de los cerros caraqueños durante un aguacero, pero que igual ocurriría en las favelas brasileñas o en las “villas miseria” de cualquier país latinoamericano, en cualquier tiempo de este siglo, porque es una obra concebida con un carácter universal. Creo que

la madurez dramática la alcanza en estos años, cuando también escribe, entre otras piezas, *El vendaval amarillo*, basada en el incendio petrolero de la Cabimas original. Para él, que siempre creyó en la concatenación de las artes, pintura y teatro se complementan. Lo afirma así en varias ocasiones y evoca, como ejemplo en el país, la pintura de Cristóbal Rojas, donde se evidencia, según él, una visión teatral del drama que se expresa.

La pintura toca también el hecho petrolero: las torres petroleras dominan sus paisajes y las vidas de los hombres que los ocupan, también los magueyes, las tierras áridas y abandonadas. En su pintura, el teatro muchas veces lo domina y nacen personajes de sus obras, visualizados en los enormes espacios del país: *Brusca la Rompefuegos*, *Uno de Ezequiel Zamora*...

Esta labor creativa continuada se interrumpe cuando, ya caído Pérez Jiménez y fresca aún la asunción de la Junta cívico-militar, llegó muy temprano en la mañana a la casita de El Prado, su amigo Gonzalo Rincón. Iba a proponerle encargarse de la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes, cuyo primer rector en esa nueva etapa de la política venezolana era su hermano Pedro Rincón, obstetra, que a partir de entonces, solo con dos breves y reglamentarias interrupciones, asumirá el rectorado como oficio y será, por cerca de treinta años, sencillamente Perucho el rector.

A Mérida va entonces toda la familia, y él, con la pasión que ponía en todo lo que creaba, ataca el arduo trabajo de Cultura y Extensión Universitaria. Organiza la primera Campaña de Alfabetización que ejecuta la Universidad y crea las escuelas de *ballet* y teatro, entre otras cosas. Pero no pinta ni escribe. No tiene el tiempo ni la calma para eso. Aun así la casa (Obispo Lora, quinta Rosaleda) está siempre llena de jóvenes que le consultan o trabajan política y culturalmente con él. Está otra vez en el ejercicio magisterial, pero ni siquiera lo presiente.

En 1960, ya de regreso a Caracas después de la incursión burocrático-académica que retoña, florece y fructifica con el correr del tiempo, retoma con más fuerza el teatro y su pintura. Lo que no impide que se tome un tiempo para viajar como invitado a los actos de celebración del XI Aniversario de la Revolución China. Forma parte de un grupo de intelectuales que viajan con el mismo propósito. Las anécdotas que cuenta al regreso son muy ricas, pero hay algo que choca en todo lo que ha visto, y es que se ha iniciado –aún sin trascender– el distanciamiento entre soviéticos y chinos.

En verdad esta será para él una década itinerante. Para el mundo se ha iniciado una nueva vuelta en la espiral histórica: ha comenzado la era de las bombas de

hidrógeno y las potencias que se respeten deben hacerlas estallar sin tregua en mares y desiertos, lo que además agudiza la agresión ecológica que ha caracterizado este siglo. Kennedy ha ganado las elecciones en Estados Unidos y el papa Juan XXIII causa enorme revuelo con la encíclica *Mater et magistra* (1961) –que, con los documentos emitidos por el Concilio Vaticano II, constituirán la base ideológica en la que se sustentará la Teología de la Liberación–; es asesinado el líder congoleño Patrice Lumumba y ha tomado cuerpo una guerra cuestionada mundialmente: la provocada por la invasión norteamericana a Vietnam.

En Venezuela se inicia un período de violencia política que se extenderá durante toda la década y más, y que toma características frontales con un suceso de origen foráneo: el atentado contra el presidente Rómulo Betancourt. La ilegalización de los partidos de izquierda no se hace esperar, lo que no impide que se ponga en práctica un proyecto político condenado al fracaso: el de la lucha armada.

El triunfo de las guerrillas cubanas frente al régimen corrompido de Batista y el análisis “marxista” que se sigue al proceso signado por un ciego dogmatismo, orientan un movimiento que literalmente se “comió” a una generación. Porque muy pocos de quienes participan lo sobreviven física, moral o intelectualmente. Ello, en cambio, contribuyó al fortalecimiento y crecimiento de Acción Democrática y Copei.

Ese realizador de sueños y realidades que fue César Rengifo creyó en ese proyecto y le dedicó tiempo y angustias, incorporado plenamente al trabajo partidista, mientras dictaba cátedra de Historia del Teatro en el Curso de Capacitación Teatral que implementara la Dirección de Cultura de la UCV. Lo que más le mortificaba era la escasa convicción con que asumían la situación muchos de los dirigentes sobre quienes recaía la responsabilidad de la toma de decisiones concernientes a la vida de quienes arriesgaban la suya en las montañas. Sin embargo, disciplinadamente, cumplió su parte, y para 1964 se fue a Italia con la comisión de coordinar, de parte del PCV, una Conferencia Mundial por la Libertad de los Presos Políticos en Venezuela. Esta conferencia se realizó en junio de 1965. Presos estaban una serie de dirigentes, casi todos congresistas a quienes se había allanado la inmunidad parlamentaria, además de un buen grupo de intelectuales y obreros. La labor en Europa –porque debe moverse de un país a otro en busca de la solidaridad política de un nutrido y escogido grupo de intelectuales– le permite relacionarse con la “nata” de la intelectualidad progresista del viejo continente, y mantiene correspondencia con muchos de ellos, por

años. Esta labor silenciosa que repercutió con fuerza en Europa al realizarse la Conferencia, contribuyó a que el gobierno de Leoni amnistiara una buena parte de los presos políticos.

Al regreso, se refugia nuevamente en el trabajo. Dolorosamente se gesta una nueva y definitiva división del PCV. Y decide mantenerse al margen mientras escribe y pinta. Todo lo que hace en esa época refleja la huella dolorosa del pedazo de historia recién vivida. Así, por ejemplo, el cuadro *El hombre que llora por el hombre*, de 1969.

Los setenta serán los años de cosechar. La Comisión Sesquicentenario de la Batalla de Carabobo del Ministerio de la Defensa le solicita la realización de un nuevo mural en el Paseo Los Próceres, y así se proyecta y realiza el mural-tríptico *Génesis de Venezuela y Creadores de la Nacionalidad* –que se inicia donde finaliza *Mito de Amalivaca*–; con precisas imágenes plásticas hace el recuento de lo que fue “La Conquista”, en persecución de El Dorado, quimera que desde entonces forma parte de nuestra forma de ser y que cada cierto tiempo se renueva y ataca como la gripe; continúa con la presencia de “Los Precursores”, de modo integral: blancos y negros, y finaliza con el recuento de la “Lucha y Victoria”.

Su teatro se internacionaliza con el montaje de *Lo que dejó la tempestad* que realiza el Teatro La Mamá de Colombia: con la inclusión que de ella hace Carlos Solórzano, mexicano, en su *Antología de teatro latinoamericano* y la traducción de la misma obra al rumano y al inglés. Con respecto a la pintura, en Pro-Venezuela se monta la primera exposición retrospectiva de sus obras, lográndose reunir más de trescientas de ellas. La emoción no deviene solamente del encuentro con su pasado, a través de imágenes muchas veces ni siquiera recordadas, sino también con los amigos que las han prestado, con los que el contacto se había roto tanto tiempo atrás. Para entonces ya han nacido sus primeros nietos y ambas cosas, la retrospectiva y el reconocerse a veces en esa nueva fuente de ternuras, lo impulsan a pintar con colores y temas nuevos: más brillantes, más dulces. Es también época de reconocimiento internacional y viajes como escritor y artista. Asiste a un Congreso Internacional de Escritores que se realiza en Bulgaria en 1976, año en que también visita España, y cómo la disfruta. Concorre igualmente al Primer Festival de Carifesta, en Cuba, y participa como jurado a la premiación teatral de Casa de las Américas.

En el teatro, el humor irónico hace más agudos y chispeantes los diálogos de hondo contenido social. Es la época de *Un Fausto anda por la avenida*, y de *Una medalla para las conejitas*, que escribe motivado por la invasión de EE. UU.

a la República Dominicana. Su teatro es premiado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, y por el Círculo de Críticos Teatrales de Venezuela, en 1979.

Pintó mucho ese año y el siguiente con la idea de hacer una buena exposición. Entonces, los estudiantes del Departamento de Tecnología Audiovisual del Instituto Pedagógico le hicieron un magnífico cortometraje en el cual expuso con sobria precisión el compendio de lo que su trabajo le significaba: “He tratado de conocer a Venezuela en todos sus aspectos en un afán entrañable por expresarla...”. Y en definitiva fue lo que siempre hizo: expresar en su teatro, su pintura, su poesía, su acción, ese esencial amor a Venezuela, a sus hombres y mujeres y a los hechos que la fueron configurando y distinguiendo de cualquier otro pueblo. Sin que ello restara la universalidad intrínseca a su obra. Unos meses antes de morir declaró en una entrevista que le hiciera el periodista Ramón Hernández: “Mi actitud frente a la vida es abierta, de espacio donde moverse y jugar con la imaginación”. Afirmación que hubiera podido partir de cualquier joven artista actual. Él había cumplido en mayo sesenta y cinco años, pero sencillamente fue siempre un hombre capaz de avanzar a la par de su tiempo.

DIANA RENGIFO

1991



Durante su viaje a Bulgaria, en el Encuentro Internacional de Escritores, 1977. Cortesía de la familia Rengifo.



Durante su viaje a España, 1978. Cortesía de la familia Rengifo.



EL LEGADO

CÉSAR RENGIFO Y EL PROYECTO DE LA LIBERTAD



Nuestros campesinos, 1958. Mural al fresco, 300x400cm

Se quedaría corta una valoración puramente estética del teatro de César Rengifo si se deja de lado su carácter inmanente de proyecto político.

El teatro para Rengifo poseía una “esencia testimonial”. La dramaturgia sería, pues, un arte u oficio de revivir memoria. La puesta en escena, entonces, sería una revivencia estética de la historia.

¿Es la doctrina marxista del materialismo histórico lo que lleva a Rengifo a escudriñar en los anales y las crónicas una lucha de clases motriz e incesante? ¿O es una pasión de identidad nacional, concreta, doliente, descendiente directa y viva de cinco siglos de esclavitud e injusticia?

Como el de Bertolt Brecht, como, más tarde y más cerca entrañablemente de nosotros, el de Rodolfo Santana, el teatro de Rengifo es un teatro crítico. Y es un teatro crítico porque es un teatro político.

Hacer política en el arte no implica ni conlleva necesariamente un realismo social o declarado “socialista”. Toda representación de lo real es una interpretación. Si la realidad es construcción histórica, su interpretación también lo es. Y es una interpretación ilusoria postular que se debe solo describir lo visible, y que lo visible revela por sí solo, en una especie de desnudez solar, lo que las formas del arte envuelven en un velo cegador, mistificador, alienante y engañoso. Una posición o un proyecto político actúa inmanentemente en el arte si pone en escena, enfrentadas fuerzas contra fuerzas, una lucha por la libertad. Libertad de las formas expresivas y de la expresión de la vida contra todo lo que quiere asesinarla.

El teatro crítico de César Rengifo se dedicó a escenificar, y por eso arqueó en la historia, la leyenda, la memoria, un proyecto nacional de libertad. Y la lucha de clases como motor de la historia queda retratada por su dramaturgia en los rostros y figuras, en los parlamentos y lamentos, de los agentes de un drama que abarca centurias, que comienza por la expoliación y la masacre colonial y alcanza hasta la producción de miseria en medio de la opulencia petrolera. El materialismo histórico de Rengifo se vio doblado de un nacionalismo histórico que era como el espíritu de un mundo sin espíritu: el mundo humanamente despojado del Capital. Anticapitalista, anticolonial, antiimperialista, antirracista, antipatriarcal incluso, el teatro crítico de César Rengifo convertía en presencia física el largo trayecto de un proyecto nacional y continental de libertad.

Un artículo capital titulado “La dramaturgia y la crítica como testimonio histórico y reflexión estética” es la declaración del programa dramático

de César Rengifo. Allí escribirá: “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”.

A este fin, el teatro crítico antiburgués y anticapitalista de Rengifo se hará drama histórico, constituyendo estéticamente, reflexión y sensibilidad generadas por el arte, un proyecto de historiografía libertaria; “historia insurgente”, como se ha dicho en nuestros días, que se levantaba, a través de sus voces y presencias silenciadas, contra la historia burguesa y oficial heredada del guzmancismo y reiterada por el gomecismo.

De allí esa doble reversión de la historia nacional como proyecto de libertad que el drama histórico de Rengifo aporta a la actualidad venezolana: en primer lugar insurgiendo contra las concepciones vigentes de unos beneficios de la conquista, la culturización aportada por la colonia, el ingreso a la hispanidad y a la historia europea; en segundo lugar, invirtiendo la perspectiva del testimonio histórico: contra la “visión de los vencedores”, la voz inapagable de los victimados, ya no vencidos, sino en inagotable resistencia y esperanza como sed de vida proliferante.

Rengifo era muralista, tanto en la imagen pictórica como en el teatro. Así, llegó a definir su obra dramática como un “mural de la Venezuela silenciosa”, que incluye cuatro grandes paneles históricos: el mural de la resistencia indígena; el mural de la Guerra de Independencia; el mural de la Guerra Federal; el mural de la era petrolera y la represión burguesa. La voz que trajo a escena fue la voz de los invisibilizados, de los olvidados, los despreciados. Una historia de abajo hacia arriba, de izquierda contra derecha, de autoctonía contra invasión e injerencia.

Desde la derecha, se ha querido acusar al chavismo de manipular la historia en favor de sus propósitos políticos. César Rengifo, fallecido en 1980, es testimonio –y no el único– de una poderosa corriente “nacionalista histórica”, de una sensibilidad historiográfica libertaria con raigambre no solo académica sino sobre todo popular, que transita desde la resistencia indígena hasta las “Tres Raíces” del proyecto chavista, y que hace cuerpo de ese “subconsciente histórico nacional” aludido por Hugo Chávez en *El libro azul*, en el que se sustenta un proyecto nacional de libertad que hoy definimos como socialista.

No se puede aseverar que Rengifo, en lo personal, hubiera sido chavista. Pero sí podemos decir que el chavismo, con su sentido propio de la historia, es rengifista, y comparte su lectura y su proyecto histórico nacional humanista y socialista.

César Rengifo puede entonces ser tomado como un antecesor estético e histórico de la Revolución Bolivariana, como si hubiera escrito de antemano –desde el subconsciente histórico– el libreto de ese proyecto de liberación que hoy ha resurgido, que retoma sus núcleos de inteligibilidad y contribuye a regenerar el espíritu de combate actual, puesto que ese destino nacional, reconocido así, ha sido el de un combate contra la invasión y contra la dominación ulterior. Esa especie de “destino libertario” tiene sus héroes, sus victorias y sus declives, pero sobre todo es un proceso que está vivo y en curso, concerniéndonos imperiosamente en medio de las circunstancias circundantes.

El propio trabajo de creación de cultura realizado por Chávez a través de su actividad comunicacional, parece inspirado en esa representación trazada por Rengifo, a lo largo de su dramaturgia, que convoca a la sensibilidad y la conciencia de un pueblo reencontrado consigo mismo para reencarnar el proyecto de liberación que constituye su propia identidad.

Rengifo construyó un fresco de la historia venezolana como proyecto de liberación nacional. Rompería así con la categorización tradicional de Conquista, Colonia, Independencia y República para poner en escena la imagen de una historia insurgente. Así, la “Resistencia Indígena” como núcleo de beligerancia, delinea desde el origen el camino hacia una búsqueda del socialismo. La Independencia es el segundo núcleo, como combate anticolonial y antiimperialista, seguido de la Guerra Federal como guerra popular y la explotación petrolera como entrega antinacional al imperio y el apogeo de la alienación cultural.

La representación puesta en drama por Rengifo reconfigura el relato y el macrorrelato de la historia patria con base en un proyecto de combate y liberación nacional que en idénticos términos se materializa y toma cuerpo en la Revolución Bolivariana, con todo el pensamiento generado a partir del liderazgo de Chávez, viniendo a ser la materialización, la idea elevada a masa, de un legado socialista destinado al socialismo.

La tarea asumida por Rengifo de construir una representación de la venezolanidad conllevó no solo una comprensión sino también una revalorización de la identidad nacional. Algo de lo que Rengifo se queja en su obra es ese grado de desmoralización que ha impreso la explotación petrolera a la cultura, el espíritu y la identidad venezolana.

La piedra angular de una revolución futura, como la ve Rengifo, constituye una recuperación de nuestra propia valoración, que pasa por una recreación de valores que han sido borrados por la alienación irradiada por el capitalismo

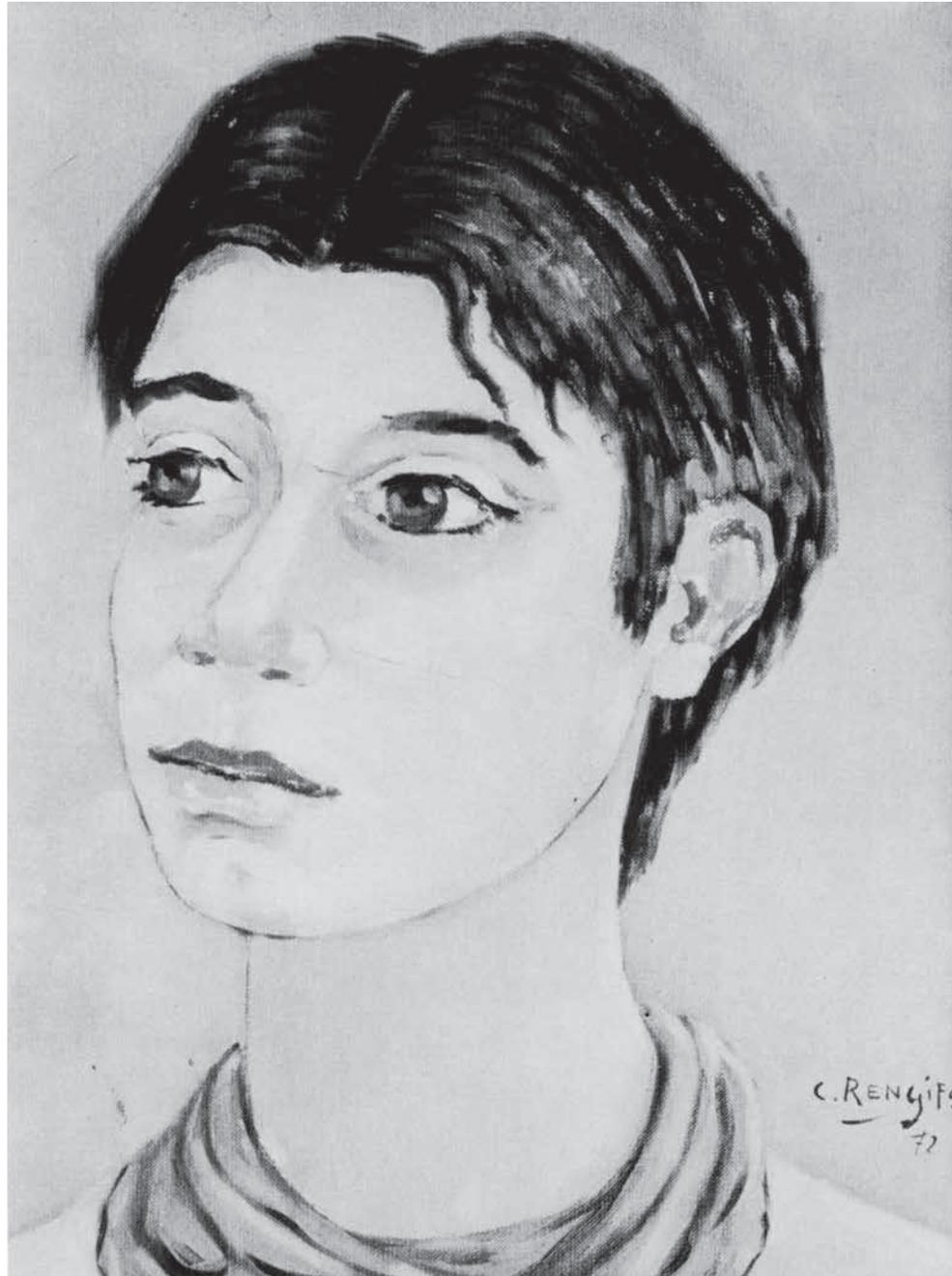
imperante. Una de las piezas de esta revalorización es la recuperación de una memoria. Si queremos una identidad necesitamos resembrar una memoria que, junto con la conciencia y la sensibilidad, constituya esa especie de cuadrángulo fundamental de la cultura y de la subjetividad nacional.

La apuesta artística, estética e ideológica de Rengifo es por la afirmación de una cultura nacional que ha sido penetrada, vulnerada, borrada y desdibujada por el trabajo de zapa de las potencias imperiales, los intereses oligárquicos. El objetivo de esta obra será robustecer un proyecto de liberación histórica, gracias a ese aporte específico del artista y, en especial, del dramaturgo, como creador de representación, que le permite aunar a la memoria: la identidad, y a la conciencia: la sensibilidad, para crear esa historia común, en un universo de sentidos, valores y principios comunes propios de una nueva comunidad cultural como pueblo en proceso de liberación, seguro de sí e idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo.

Si algún artista venezolano ha querido hacer la substanciación estética de un pueblo, es decir, la estampa de su permanencia e identidad a través del tiempo que lo signa, es decir, su historia, ha sido César Rengifo y su proyección socialista, opuesta a la hipótesis perversa de la derecha, tan fundamentalmente escéptica a propósito del concepto y el principio de *Pueblo*, que apuesta solo a la multitud, el tumulto y el olvido.

J. A. CALZADILLA ARREAZA

Mayo de 2014 – septiembre de 2015



El sueño (II), 1972
Óleo sobre tela
46x36cm

UN HOMBRE DE LA ANTICONQUISTA



El cultor en su taller, hacia 1979. Cortesía de la familia Rengifo.

La anticonquista en César Rengifo no es una nueva versión del antihispanismo de otra versión de la “leyenda negra”, contrapuesta a una “leyenda dorada”. César no confunde el elogio a la conquista hispánica con la defensa legítima de la herencia hispánica. Por el contrario, tiene clara conciencia de que avalar cualquier conquista del pasado (o del presente) tiene repercusiones actuales y es una manera de legitimar cualquier conquista del presente o del futuro.

Es necesario señalar que la neocoquista del petróleo deja en minusvalía cultural e histórica a las herencias indígena y africana, pero también a la herencia hispánica. Los mismos hispanocentristas, al menos los más lúcidos, se hacen antiimperialistas frente a la subcultura del petróleo como nueva arma de reconquista y de recolonización de nuestros pueblos y culturas. Y especialmente, frente al pitayanquismo tecnocrático de sus élites desnacionalizadas. Por eso sostenemos que el tema de la anticonquista en César Rengifo transversaliza toda su obra. No es solo por el hecho de haber rechazado la Orden Diego de Losada o por su dramaturgia específicamente indígena: *Oscéneba*, *Curayú* o *El Vencedor*, *Apacuana* y *Cuaricurrián*. Su visión de la anticonquista atraviesa su dramaturgia, su pintura, su muralismo y buena parte de su ensayística. Es, de paso, uno de los rasgos de su inconfundible originalidad a favor de los pueblos indígenas, afroamericanos, criollos y mestizos múltiples.

Un pedagogo de la descolonización estética

César Rengifo tenía clara conciencia de la urgencia de reintegrar el arte a la vida y la cultura a la naturaleza, restablecer la cadena de la vida para cuestionar de fondo toda conquista, incluso la conquista de la naturaleza. La estética, por otro lado, no debe ser el privilegio de castas, clases y estamentos. Y cuando el artista desea crear, puede llegar a hacerlo en las condiciones más adversas, de mayor derrota. También destaca que en la Guerra Federal, por ejemplo, había como 1.000 periódicos, y en un pueblo analfabeta existían los llamados lectores colectivos (en un encuentro de oralidad y escritura compartida). El teatro mismo es ya un puente entre oralidad y escritura.

En su dramaturgia está el lenguaje llano de los de a pie, entreverado por una estética que no oculta las encendidas contradicciones sociales y humanas; y por el contrario, las expresa en una poética donde se encuentran el mundo indígena y el hispánico. Habla el indígena y el campesino aindiado de los Andes, los desgajados de sus territorios por las guerras civiles y la emancipación; luego, el

compulsivo tránsito rural-urbano con el advenimiento de los enclaves gringos y las torres del petróleo: habla la naciente clase obrera.

Las torres murmuran y caminan misteriosamente en el susurro del viento y nos transmiten sus fantasmas en ese contraste entre el falso progreso y la miseria de los desarraigados en su propia tierra. Habla el barrio y su exclusión de la ciudad junto a los famélicos perros callejeros, quienes también nos comunican su desconcierto. Hablan las rosas lanzadas al viento y el soldado desconocido. Hablan el indio y el negro, las mujeres, el niño, el joven, la ancestralidad, el mundo suburbano, desde *Oscéneba* a *Los hombres de los cantos amargos* y *Lo que dejó la tempestad*.

Rengifo, el militante pleno, no pierde de vista el sentido de la dominación total: “¡Este es un país cogió!”, le comentaba con angustia a Nelson Romero, uno de sus alumnos de Los Teques.

Hay para César distintos niveles de lucha y no solo el de la política, si bien en todos los terrenos se expresa lo esencial de lo político, de los intereses materiales y espirituales en juego donde existen antagonismos sociales. Sabía que todo arte viene del pueblo y al pueblo debe volver; y vuelve, de hecho, en su creatividad; en él mismo como sujeto educativo.

Subyace en su obra la sinfonía de una demanda: la revolución cultural y educativa en el decir haciendo, como plenitud de su praxis política. Le han hecho fama de “comunista sectario e intolerante”. Pero siempre reivindica múltiples personajes de diversa textura ideológica y valores culturales de la venezolanidad.

Rengifo nos ha legado un arte que subvierte radicalmente todas las formas y procesos de conquista, los hispanocentrismos y sus derivados eurocéntricos y pseudorreligiosos, todas las formas y procesos imperialistas, valiéndose de la dramaturgia, instrumentando toda la historia de Venezuela: el pasado asumido para interrogar el presente, usando el teatro, los títeres, la pintura, el muralismo, la poesía, el periodismo y el ensayo, buscando incursionar también en la música y la escultura, pedagógicamente toca los orígenes más remotos en el mito-historia de Amalivaca, del Centro Simón Bolívar de Caracas. Desde allí nos demuestra que su militancia político-cultural y su resistencia cultural son posibles en el pináculo de la represiva dictadura del general Pérez Jiménez.

El mito y la historia en Rengifo tienen conexión profunda, indesligable, en su obra artística. El mito está en la historia y la historia está en los mitos. En *Curayú o El Vencedor*, al conocerse la noticia de la muerte de Guaicaipuro, se identifica en el grito de un niño que nace, la continuidad de la lucha, de la resistencia prolongada:

“¡Guaicaipuro no ha muerto, los caribes viviremos siempre!”. En el grito de ese niño que nace está su vengador, lo dice el piache, el viejo invidente Curayú, quien convierte una derrota militar y demográfica en una victoria de la resistencia indígena sostenida para darle continuidad moral a la lucha emancipadora.

Por eso hemos insistido siempre en que el indio de César no es el indio muerto, de museo. Él mismo se reindianiza y se autorreconoce en uno de sus autorretratos más desafiantes.

Encontramos en la praxis rengifiana una pedagogía que interroga, que sugiere y convoca la resistencia prolongada, la emancipación y liberación definitiva. Anteponiendo siempre una esperanza y el fuego sagrado de un amor que movilice la utopía. El arte y la praxis política de César no son solo de efímeros capítulos informativos, limitados a técnicas teatrales, didácticas simplificadas, sino que trabajo y juego, trabajo y creación, convergen hacia lo plenamente humano y formativo en el quehacer cotidiano.

Es en la raíz de lo cotidiano donde se gesta el amanecer de la creación colectiva, el parto solar de lo vivencial y extraordinario. Entiende César el arte como parte de la más alta y plena manifestación de la existencia humana y es inherente a ella misma, donde juega un papel muy importante la creación colectiva, sin negar el espacio específico de la creación y la formación personal, con un asombroso vislumbre de los tiempos por venir y por hacer. La historia y el arte se encuentran en el pináculo de la denuncia social –y ecológica– para descifrar las claves del futuro inmediato y de mediano alcance: se trata de trabajar para un proyecto luminoso de amplia cobertura histórica y social.

En *Volcanes sobre el Mapocho* hay una presencia de líneas históricas específicas y convergentes donde se expresan en forma simultánea la resistencia política y social del pueblo chileno frente al golpe oligárquico y del imperialismo, y la resistencia cultural y política del pueblo mapuche, que viene desde los primeros días de la conquista, pero al mismo tiempo del fondo de los milenios, siendo por ello símbolo telúrico y paradigma de libertad para nuestros libertadores: Miranda, Bolívar, San Martín, O’Higgins.

La anticonquista rengifiana nos lleva a ver, simultáneamente, más allá y más acá de la historia del capitalismo, pero sin ignorar la médula espinal de la historia y presencia social del capitalismo y sus particulares formas de inserción imperialista en nuestras realidades, como parte integral de nuestras especificidades. Como dice el *Popol Vuh*: “Hay que ver de cerca muchas veces y hay que ver de lejos muchas veces”.

Ahora, dentro del proceso de la Revolución Bolivariana, el mismo Hugo Chávez pudo encontrar múltiples vertientes de conexión con el legado de César Rengifo, partiendo de *Esa espiga sembrada en Carabobo*. Para investigar los múltiples aportes de los pueblos autóctonos a los indosocialismos, parte de las fuentes constituyentes del socialismo del siglo XXI.

César, el maestro, con una pedagogía del arte, les habla a los pueblos desde la cultura de origen, sin desconocer su relación de contemporaneidad con la cultura dominante y con los procesos de dominación del capital. La cultura propia, la historia propia y la educación propia, como hablamos ahora desde el texto de nuestra Constitución Bolivariana, frente a la pretensión global de una “cultura general” o supuestamente “universal”, que ha negado lo particular: nuestras culturas locales y nacionales, mutilándolas en carne propia, en sus vísceras y raíces, en su desenvolvimiento natural y humano, en su presente histórico, de rostros múltiples y manifestaciones culturales diversas.

Rengifo, hombre de entreguerras y de posguerra, retoma con fuerza la cultura nacional y local, tal vez en el momento más difícil, en plena derrota del fascismo, donde lo nacional y lo local ya no tenían cabida en el ámbito de la cultura dominante.

Un marxismo constituyente frente a las utopías eurocentristas teóricamente constituidas

En *El tigre azul*, Eduardo Galeano nos convoca a construir un marxismo al calor de nuestras historias y culturas, alertándonos de paso que un marxismo al margen de su propia historia y cultura se convierte en “religión, opio del pueblo”. Lo extraño a Nuestra América no es el socialismo sino el capitalismo, nos decía. Sin duda, cualquier marxismo de catecismo y de sobaco ilustrado, es un cascarón vacío que deja a su paso la serpiente de la historia a lo largo del camino, como esos ríos disecados que pierden para siempre su magia, su azufre y sus afluentes al calor del llamado “progreso” o “desarrollo” y sus cauces habitados por desérticas montañas de piedra y arena al paso inclemente del sol, convertidos finalmente en polvo de estrellas, sin luz propia desde su fondo, sin piel y de osamenta disecada. Conviene además leer directamente a los clásicos, sobre todo a Marx, y conocer lo que Chávez denominó las múltiples fuentes del socialismo del siglo XXI, al calor de nuestras realidades, y que va más allá de Las Tres Raíces.

Hacemos estos señalamientos para destacar cómo el arte, en una relación orgánica con los pueblos y comunidades, puede ser capaz de refundar en nuestro país y en el continente un marxismo constituyente, crítico y abierto frente a cualquier teoría –o catecismo hueco– de lo constituido. Esto, apuntando a que ninguna teoría –y más desde el punto de vista marxista– se valida por sí misma: no hay teoría intrínsecamente revolucionaria al margen de la práctica histórica y social y del compromiso orgánico con los pueblos y comunidades.

En síntesis, cualquier marxismo mecánicamente trasplantado a nuestras realidades, se convierte necesariamente en parte del andamiaje de la cultura y civilización dominante; en algo desvitalizado, sin espíritu de cuerpo, sin identidad con nuestros pueblos; en simple utopía sin andamiaje, sin tren de aterrizaje, camisa de fuerza represiva, nuevo misionerismo laico de Occidente con pretensiones unilateralmente civilizatorias sobre nuestros pueblos y culturas; en factor de división en el seno del pueblo, antagonizando lo exógeno y lo endógeno: con un pretendido análisis exogenético de nuestras nacionalidades (esto es, con una explicación extraña a nuestras realidades, vistas exclusivamente desde afuera, desde el otro lado del océano, siempre después de Colón y de la presencia europea en América o Abya Yala).

En otras palabras: es arbitrario y colonial, bajo cualquier pretexto, reducir la historia de nuestros pueblos a la conquista planetaria del capitalismo y a la historia del capitalismo, sin ver hacia atrás y hacia adelante en forma simultánea para descifrar las claves del futuro y el lugar irremplazable de nuestros pueblos y culturas en los mapas del continente.

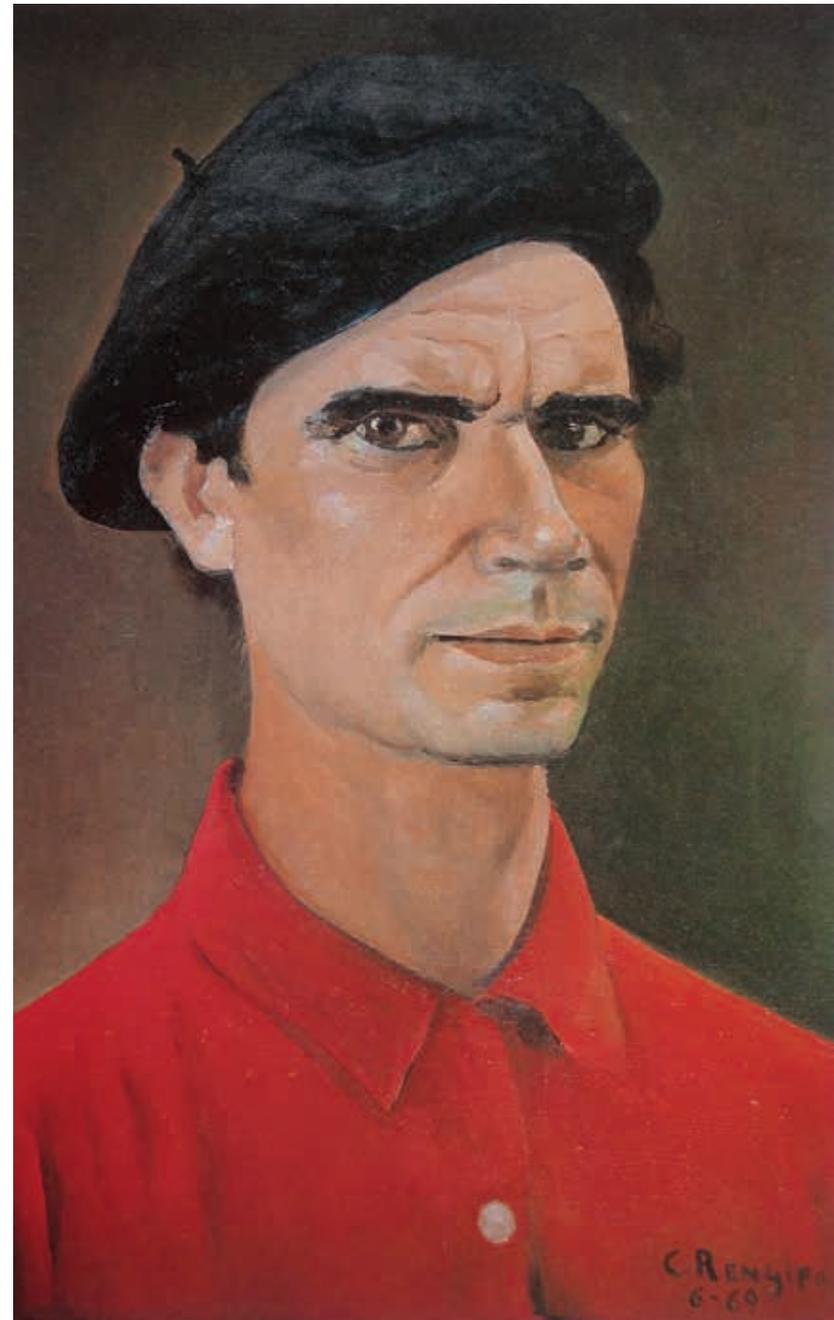
Por un marxismo constituyente abierto a la complejidad histórica y social

Un marxismo constituyente, abierto a la complejidad histórica y social del mundo actual y a nuestras especificidades sociohistóricas, no es de ninguna manera incompatible con lo que el Comandante Hugo Chávez denominó las múltiples fuentes del socialismo del siglo XXI: marxismo crítico, los indosocialismos y ecosocialismos, el bolivarianismo integracionista y emancipador, los afroamericanismos, los feminismos, las teologías de la liberación, las filosofías, antropologías y pedagogías de la liberación, incluyendo todas las corrientes de pensamiento progresista del siglo XXI, movimientos políticos y sociales de la liberación encarnados en nuestras realidades y en el Gran Polo Patriótico. El

diálogo entre generaciones y entre pueblos y culturas, entre pueblos y academias (interculturalidad).

Estas distintas vertientes se corresponden también con los múltiples sujetos históricos que César Rengifo puso sobre distintos escenarios después de haber sido invisibilizados en medio milenio de conquista y dominación colonial, que el cantor del pueblo Alí Primera, con profundo espíritu bolivariano, pone en alto relieve y con el mismo espíritu rengifiano. ¡Apelar ahora a la prioridad de lo constituyente sobre lo constituido! Prioridad de lo vivido sobre lo concebido, en el decir del antropólogo y poeta Efraín Hurtado.

SAÚL RIVAS-RIVAS
2015



Autorretrato, 1969
Óleo sobre tela
60x40cm

RENGIFO EN MÉRIDA. LA GESTIÓN DE ORGANIZADOR Y PROMOTOR CULTURAL*

El 14 de mayo de 2015 –Día Nacional de la Dramaturgia– se cumplió el Centenario del nacimiento de César Rengifo, cuyo lugar en el escenario teatral venezolano ha sido resaltado en estos últimos años haciendo visibles también otras expresiones de su legado como su obra muralística y pictórica, su escritura ensayística, su labor periodística, su dedicación a la docencia formadora de artistas y su trabajo de reflexión y análisis sobre distintos temas nacionales, latinoamericanos y universales vinculados a asuntos estéticos, sociales, históricos, políticos y éticos.

Poco estudiado en los medios académicos, la importancia de su significación cultural demanda ya –a treinta y cinco años de su fallecimiento– los estudios rigurosos que paradójicamente no se le han dedicado en nuestro país. Por eso, homenajes como este deberían ser recibidos como motivaciones y estímulos para las reediciones de sus obras, para la reimpresión de los pocos trabajos que existen sobre ellas y para el estudio renovado de los diversos aportes que entregó César Rengifo en el ámbito venezolano continental.

Pero no sería justo dar aquí la impresión de que a César Rengifo no se le ha reconocido el legado fecundo de su trayectoria. La indiferencia de los medios académicos no es sinónimo de eso, pues en el ámbito propiamente artístico Rengifo ha sido uno de los creadores más galardonados, tanto en el campo de la pintura como en el del teatro. Sin ánimo de ser exhaustivo a este respecto, podemos recordar que en 1953 obtuvo el Premio Andrés Pérez Mujica del XI Salón Arturo Michelena; en 1954 recibió el Premio Nacional de Pintura, el Premio Antonio Esteban Frías y el Premio Arturo Michelena, en el XII Salón Anual de Artes Plásticas del Ateneo de Valencia. En 1961 logró el Premio a la Mejor Obra en el II Festival de Teatro Venezolano; en 1979 el Premio Ollantay, otorgado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, y el mismo año el Premio especial del Círculo de Críticos Teatrales de Venezuela; en 1980 es reconocido con el Premio Nacional de Teatro. Como puede advertirse, tales credenciales dan cuenta de su dimensión artística y de la legitimidad que podrían tener los estudios sistemáticos de su obra en los medios académicos. Más aún, en los trabajos que se han ocupado de hacer balances panorámicos sobre la pintura y sobre el teatro en Venezuela, a César Rengifo se le sitúa siempre como un creador fundamental.

Pero no es de la trayectoria de Rengifo en su conjunto, ni sobre su biografía intelectual sobre lo que tratará este trabajo, sino sobre un aspecto más limitado

* Primera parte de la conferencia “La cultura andina venezolana en la producción intelectual de César Rengifo”, para el XII Congreso Internacional Presencia y Crítica. Formas de Leer el Mundo: Literatura, Semiótica y Cultura. Universidad de Los Andes. Centro de Investigaciones Literarias y Culturales Mario Briceño Iragorry. 2015.

e inmediato que guarda estrechas relaciones entre el autor, el ámbito serrano y la percepción sensible que llegó a tener el artista sobre la vida cultural de la región andina venezolana, donde el artista pasó varios momentos significativos de su experiencia vital, en un tiempo en que la población de aquella zona había sido fuertemente estigmatizada tras las severas dictaduras de Juan Vicente Gómez, a principios del siglo xx, y la de Marcos Pérez Jiménez, a mediados del mismo. La imagen del sujeto andino era entonces asociada con una barbarie violenta y avasalladora, a la vez que era sometida a escarnio público y rechazada como un rezago de atraso decimonónico señalada como campechana, lerda e inculta. Ante aquellas perspectivas, Rengifo asumió otra distinta, observando y reconociendo otros valores entre los habitantes de la región, tanto a través de su historia como en su inmediata actualidad. Al menos así lo revelan sus desempeños como promotor cultural, como guionista de cine, como pintor, escritor, dramaturgo y periodista relacionado culturalmente con los Andes.

Si bien César Rengifo estuvo en la comarca en varias ocasiones, no fue sino en marzo de 1958, cuando se estableció en Mérida, para ocuparse de la Dirección de Extensión Cultural de la Universidad de Los Andes, cargo para el cual había sido designado por las máximas autoridades de esta casa de estudios. Hay mucho que indagar sobre la permanencia de Rengifo en aquel cargo, entre 1958 y 1960, pues sin dudas debe haber testimonios de quienes sobrevivieron aquellos años así como numerosos elementos documentales que permitan conocer mejor los alcances de aquella gestión que –inmediatamente después de la caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez– fue fundadora de una política cultural democrática en la ULA e iniciadora de esa dependencia que condujo el artista, con gran éxito, durante su breve paso por la misma. Hay consenso en reconocer a Rengifo como el director que impulsó la creación de las escuelas de teatro, danza, música y artes plásticas, a la vez que fundaba el Grupo de Teatro Universitario. El entonces ministro de Educación nacional, doctor Rafael Pizzani, agregó a aquellas tareas emprendidas por Rengifo una nueva, mucho más exigente y esforzada, pues lo nombró coordinador de la Campaña de Alfabetización del estado Mérida.

A todas aquellas labores es preciso sumar una no menos importante que fue la iniciativa de Rengifo de impulsar desde la Universidad un proyecto cinematográfico inicial, en el cual se involucró directamente él mismo, dando como resultado el guion –de su autoría– que sirvió de base para la filmación del primer largometraje

hecho en la ciudad, *Mérida, geografía celeste*, bajo la dirección de Pedro Fuenmayor y estrenado el 12 de mayo de 1959 en la sala del Auditorio Universitario. La película sirvió para la conmemoración del 400 Aniversario de la fundación de Mérida, a la vez que dejaba la semilla de lo que sería después el Departamento de Cine de la Universidad¹. De esta filmación se han conservado unos veinte minutos, en blanco y negro, que guardan sin embargo su coherencia narrativa y dan cuenta –en apretada síntesis– de la historia de la ciudad desde 1558 hasta 1958.

Entre las múltiples iniciativas de Rengifo desde la Dirección de Extensión Cultural hay una que merece ser destacada aquí, en ese evento: la realización de la que fuera la primera exposición del pintor Salvador Valero, que lo proyectaría luego al ámbito nacional. No son pocos los logros alcanzados por Rengifo en su desempeño institucional, pero resaltan más por sus significados cualitativos que por su número, pues dieron pie para la institucionalización de las actividades culturales como parte de la formación universitaria y como cauces para la expresión en distintos campos del arte. La Universidad de Los Andes quiso reconocer y perpetuar la labor fundacional de César Rengifo a través de varios gestos que integran al pintor y dramaturgo en la memoria colectiva universitaria y en la historia de la institución. En 1964, bajo el sello de las Ediciones del Rectorado, se publicó la pieza teatral *María Rosario Nava*; el 10 de noviembre de 1981 el viejo Auditorio Universitario, remozado, pasó a llamarse Teatro César Rengifo, ostentando un hermoso mural en su antesala pintado por Mauro Bello en homenaje a la trayectoria del dramaturgo caraqueño. Posteriormente, en 1989, la Dirección de Cultura editó en seis volúmenes las *Obras* de César Rengifo, recuperando allí su poesía y su teatro, así como sus ensayos y artículos. En esta ocasión, aquí y ahora, se le rinde este homenaje por iniciativa del NURR-ULA.

Según la perspectiva del psicólogo y escritor Jorge Nunes, autor de dos importantes libros sobre Rengifo, la permanencia de este en Mérida contribuyó con la consolidación de su madurez intelectual.

Quizá, entonces, intentó realizar un breve balance de su existencia: medir los logros y establecer con claridad las metas próximas y quizá también las mediatas. La atmósfera sosegada de Mérida, pese al permanente frenesí que determinaba la efervescencia académica, fue propicia: intensas reflexiones lo condujeron de nuevo

¹ Roberto Rojas. “El Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes, 1962, 2003”. Boletín del Archivo Histórico (Mérida), 10 (17): 15-67, ene.-jun., 2011. Véase también el libro de Belis Araque, *El cine en Mérida (1898-1958)*. Ediciones Actual (Col. Ensayo). Mérida: 2004, pp. 38-40 y p. 92.

a través de quietos caminos que, sin embargo, permanecían nítidos en las texturas de la conciencia...

(...)

Durante esos dos años y debido a las posibilidades que le brindaba el contacto universitario, por un lado, y al cotidiano enfrentamiento con los problemas que conmovían al hombre de pueblo por otro, pudo renovar su conocimiento sobre el país.

El tiempo andino le permite afinar su ojo histórico y arrojar la mirada hacia personajes que habrían de enriquecer las páginas teatrales de obras memorables.²

“Honrar, honra”, escribió alguna vez José Martí. Valgan estas notas sobre la cultura de los Andes venezolanos en las obras de César Rengifo para honrar al Maestro y acompañar ese homenaje merecido que se le rinde el año de su Centenario.

ALBERTO RODRÍGUEZ CARUCCI

2 Jorge Nunes. *César Rengifo: El retorno a las raíces*. Galería del Arte Nacional (Col. Galería, serie Los Cuadernos). Caracas: 1982, p. 110.



En la primera exposición de Salvador Valero, auspiciada por la ULA, Mérida (1958). De izquierda a derecha: César Rengifo, Salvador Valero y Pedro Rincón Gutiérrez.



LA PINTURA

BREVE RESEÑA SOBRE LA OBRA PLÁSTICA DE RENGIFO

César Rengifo suele ser citado como una figura emblemática del realismo que apareció en el arte venezolano a raíz de la muerte del dictador Juan Vicente Gómez. Desde la década de 1950, influido por los muralistas mexicanos Diego Rivera y Siqueiros, Rengifo traza una evolución que lo llevó de un expresionismo lineal a un estilo que lo desvía por completo de las vanguardias aceptadas por el arte oficial. Así fue como en 1953 se presentó en el Salón Arturo Michelena, en Valencia, donde obtuvo el Premio Andrés Pérez Mujica, por el óleo *Los Andes*.

Actualmente César Rengifo es más conocido como dramaturgo que como pintor, aunque también como artista plástico ha alcanzado reconocimiento, pues aparte de haber ganado el Premio Nacional de Pintura (1954) por la obra *La flor del hijo*, es uno de los pintores más cotizados, citados y reconocidos del arte venezolano. Es quizás también uno de los creadores más polifacéticos de la historia de Venezuela, ya que fue, además de dramaturgo y pintor, hombre de letras, poeta, muralista, promotor cultural, político, periodista, teórico e intelectual marxista, catedrático y polemista.

Rengifo fue consecuente con sus principios marxistas al denunciar en su arte problemas sociales como la exclusión, la esclavitud, el éxodo campesino, el despojo de la tierra y la miseria, que persistían en la sociedad venezolana desde la Colonia, agravados en los años treinta y cuarenta —cuando aparece Rengifo— por el incipiente capitalismo; problemática que sobrevivió durante la dictadura de Juan Vicente Gómez y luego durante la de Marcos Pérez Jiménez.

La temática de Rengifo trata sobre el hombre venezolano, su hábitat y su paisaje. No evade lo cartelario, ni el mensaje y la protesta sociales en su propósito de utilizar la pintura como instrumento de denuncia de los males que afectan a la sociedad excluida y principalmente al campesinado, protagonista de una odisea del éxodo que se desarrolla, de obra en obra, a través de los más agrestes lugares de la geografía nacional.

Sería osado, sin embargo, clasificar su obra como la de un retratista esclavizado por la representación del modelo fisonómico, como fue costumbre en sus primeras obras. Su resolución del cuadro responde técnicamente al mensaje que se quiere expresar a través de una ejecución resuelta impecablemente con un empaste liso, en base a grandes planos cromáticos, no sin cierto sesgo retórico, no carente de dramatismo. Obra laboriosa cuyos motivos consisten en escenas a modo de anécdotas descriptivas extraídas de la vida de los venezolanos en

los campos donde transcurre la vida del campesino, y en las áreas suburbanas más afectadas por las migraciones, la miseria y el desamparo. No puede decirse que haya pasado por etapas bien diferenciadas, como es usual en la trayectoria de los pintores que le siguieron. Rengifo tampoco fue un innovador en materia técnica ni en procedimientos. Utilizó los medios y recursos tradicionales. Recursos propios de la carrera en que se formó como egresado de la Academia de Bellas Artes de Caracas, y alumno de los profesores Marcos Castillo y Antonio Esteban Frías. Estaba obsesionado por la idea de realizar una obra de contenido social fácilmente comprensible y fundada en la representación naturalista de las tipologías y los caracteres psicológicos del drama campesino que se vivía en Venezuela desde tiempos históricos.

Hay que medir el efecto, o si se quiere, la importancia de una obra pictórica, por su persistencia en el tiempo, es decir, en proporción a la resonancia que sigue teniendo después de realizada. Este efecto de perdurabilidad es persuasivo desde la obra misma y se manifiesta en el juicio de la posteridad. Y sigue obrando en la pintura de Rengifo y llega a nuestros días. Su obra continúa despertando interés. La posición del pintor frente al sistema fue la de un artista marginado por la corriente del arte oficial, y también por el poder, lo que se explica más por sus compromisos con la izquierda que por el hecho de que el realismo social que su pintura representó no fuera del gusto de la burguesía.

Lamentablemente, gran parte de sus trabajos más impactantes se encuentran desaparecidos, en manos privadas, destinados generalmente al gran mercado, oscuro y difuso, y en trance de ser sacados del país. Los gobiernos poco hicieron para incorporar esta obra o parte de ella al patrimonio público. En nuestros museos las obras de Rengifo pueden contarse con los dedos. Actualmente son inaccesibles por los precios que han alcanzado.

Como perseguido político en los tiempos de Gómez, estuvo un tiempo exiliado en Bogotá, y para sobrevivir, ya en Caracas, tuvo que dedicarse al periodismo, como cofundador del diario *Últimas Noticias*. Fue reportero del periódico *El Herald*, en Caracas.

Aunque se especializó en muralismo, estudiando en México, la obra de Rengifo en la disciplina mural es breve, más bien parca. Así que en su propio país no encontró condiciones favorables para realizar una obra ambiciosa, como no fuera el mural en mosaico veneciano que desarrolló en el Centro Simón Bolívar con el nombre de *Mito de Amalivaca* (1954), el cual todavía se puede ver. Consiste

en una descripción topológica de los episodios de un mito indígena, caribe, de la creación del mundo. Para el Paseo Los Próceres, por encargo del Ejército, Rengifo realizó en 1973, también en mosaico veneciano, el mural que tituló *Génesis de Venezuela y Creadores de la Nacionalidad*.

JUAN CALZADILLA
2015



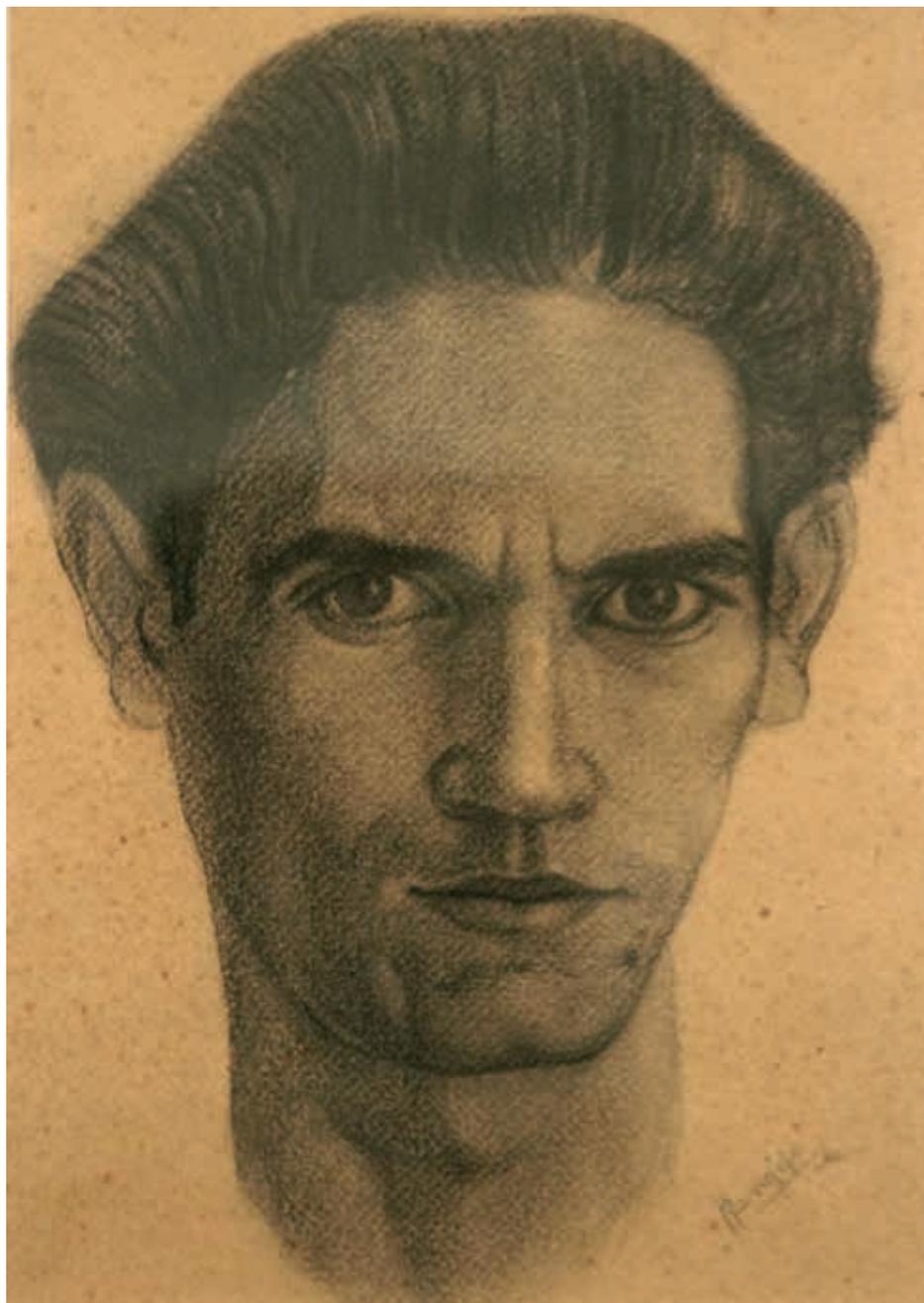
Paisaje de Los Caobos, 1933
Óleo sobre tela
40x30cm



Naturaleza muerta, 1932
Óleo sobre tela
39x34cm



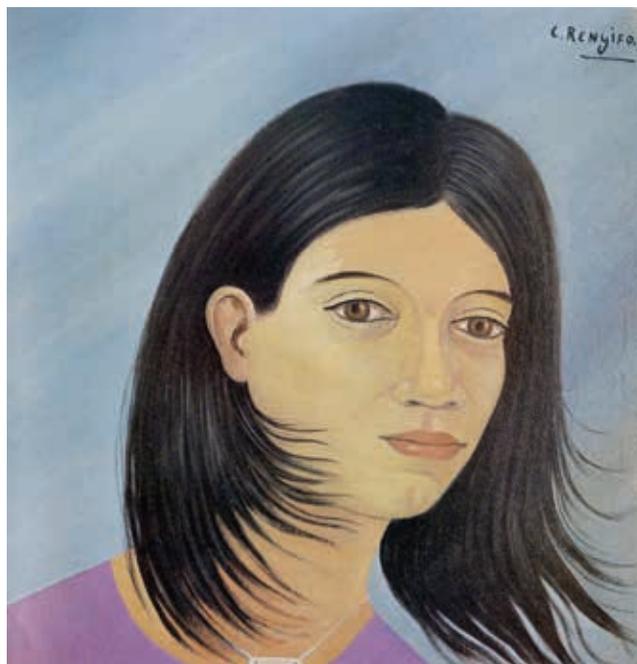
Autoretrato, 1935
Óleo sobre tela
36x26cm



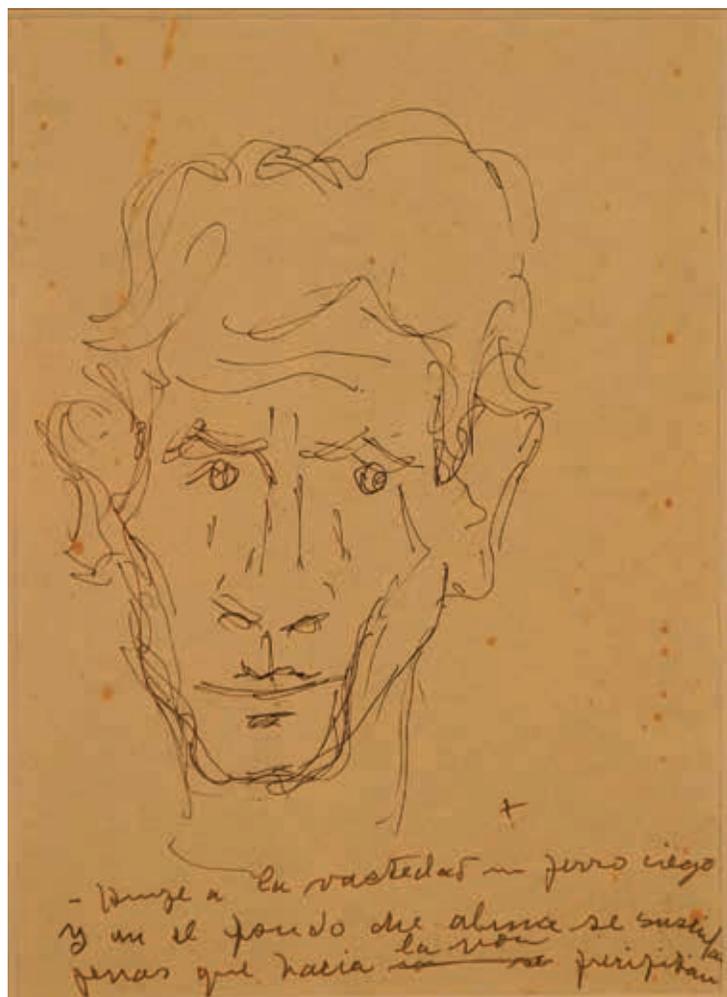
Autorretrato, s/f
Carboncillo sobre papel
48x35cm



Muchacha de la flor, 1970
Pastel
80x50cm



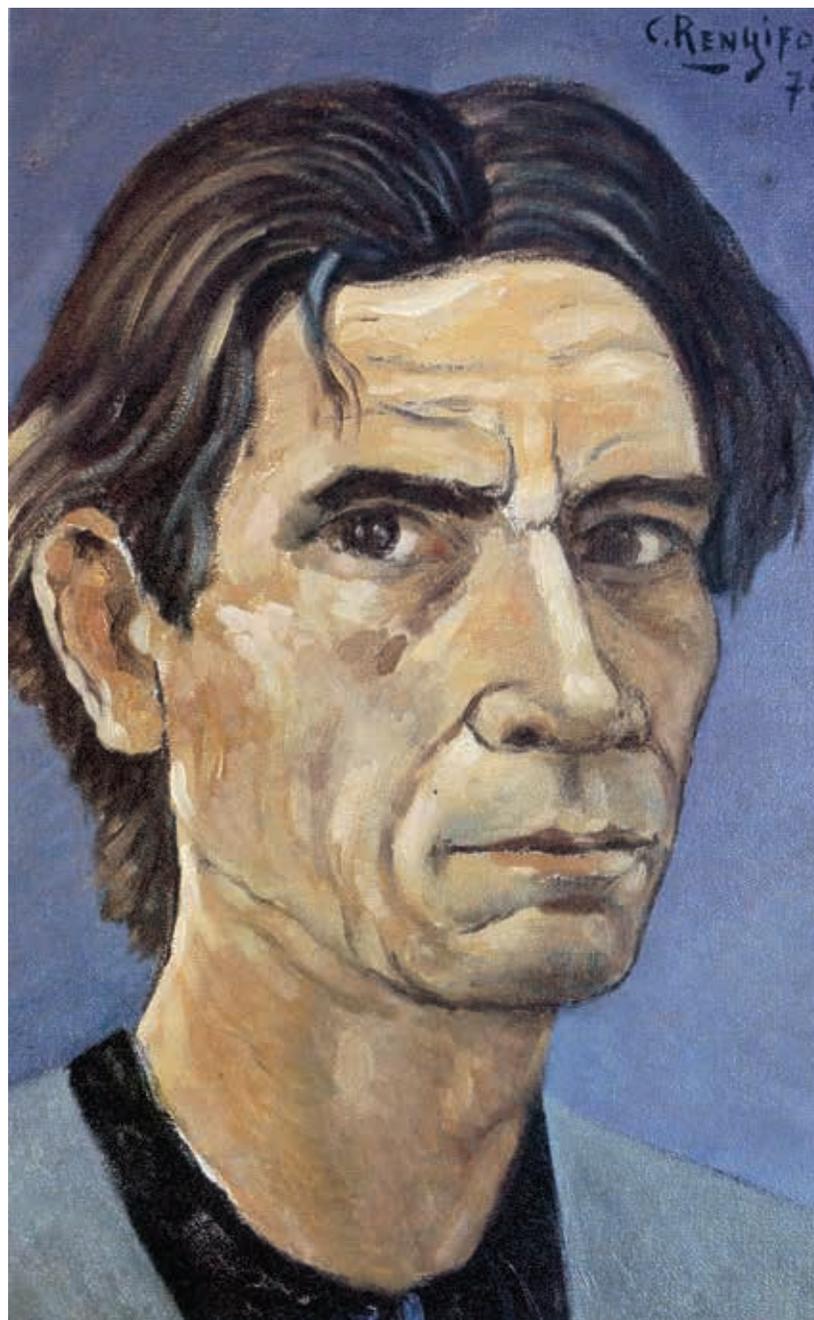
Cabeza, 1971
Óleo sobre tela
30x40cm



Autorretrato, s/f
Tinta sobre papel
31x21cm



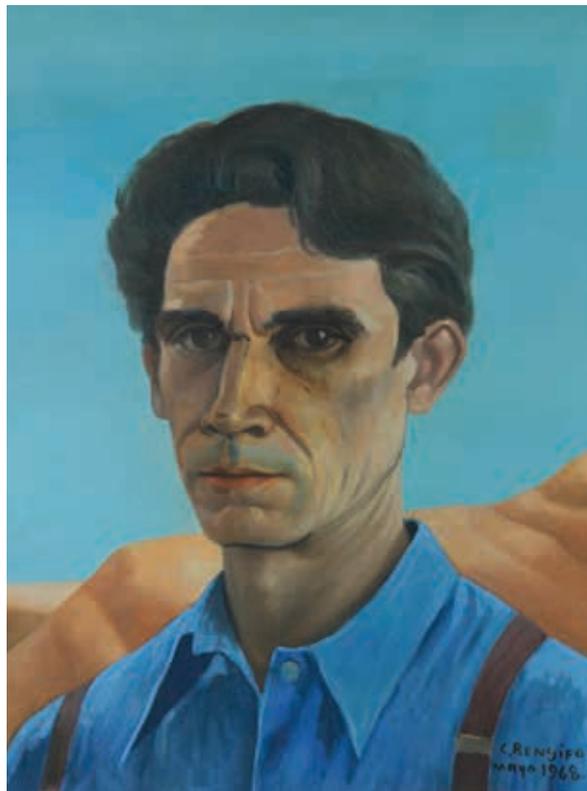
Autorretrato, 1968
Gouache sobre papel
30x22cm



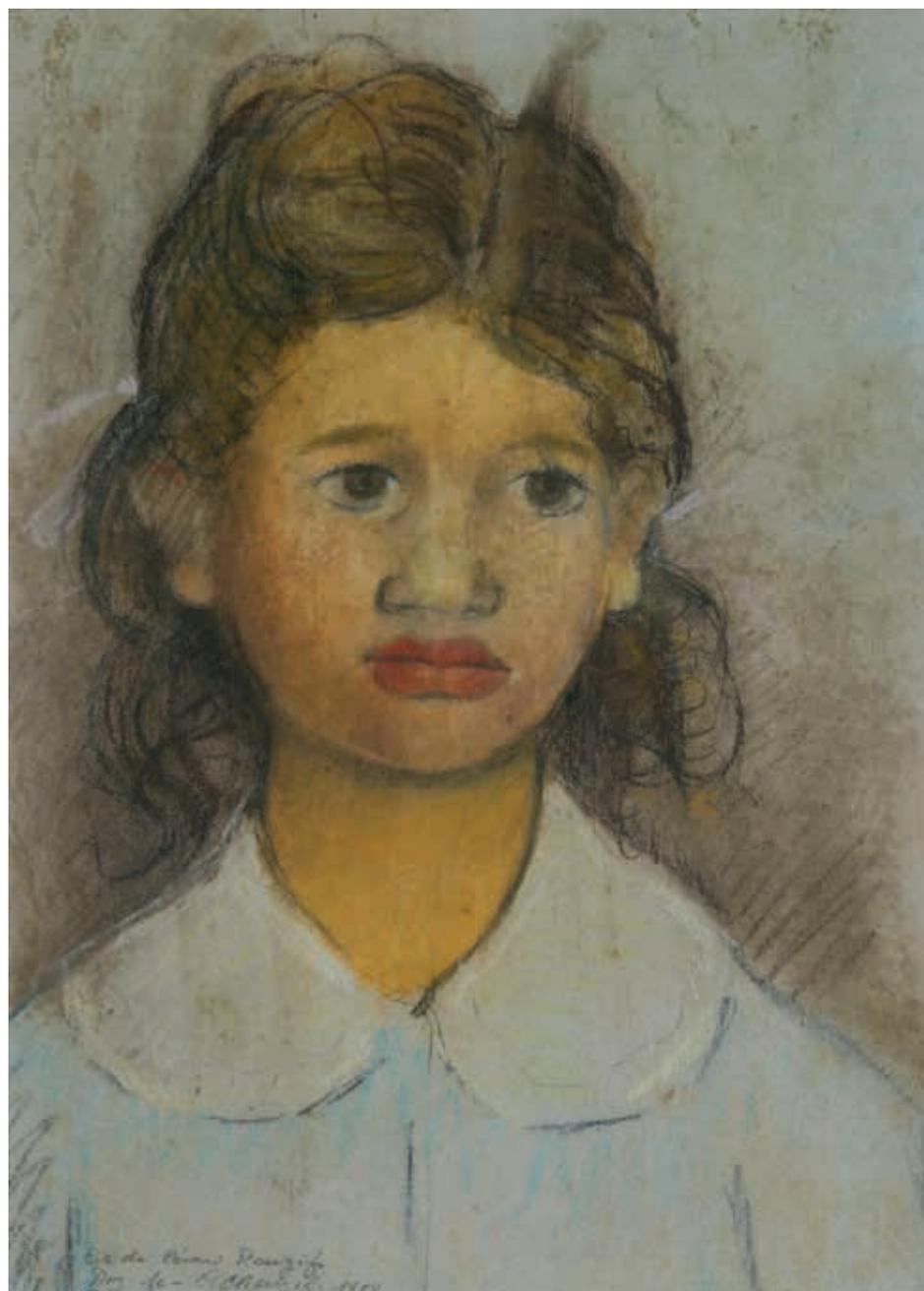
Autorretrato, 1974
Óleo sobre tela
40x25cm



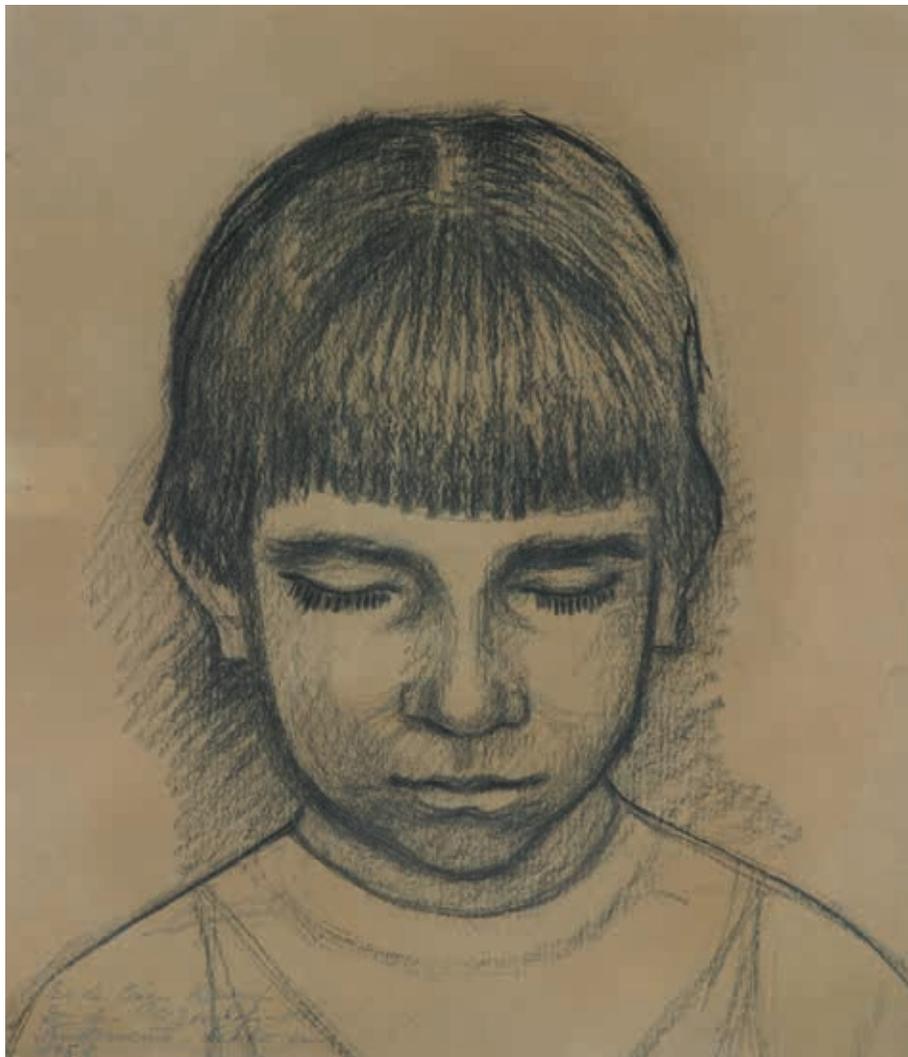
Retrato de Francesca, 1979
Óleo sobre tela
102x73,5cm



Autorretrato, 1968
Óleo sobre tela
61,5x47,2cm



Retrato de Diana, 1955
Pastel sobre papel
33x46cm



Retrato de Flérida, 1958
Carboncillo sobre papel
37x30cm



Sin título, s/f
Acuarela sobre papel
42x18cm

(...)

Y volver a escupir sobre la espalda
del oscuro asesino y del pequeño
capataz de la muerte que a la tierra
hizo llorar con lágrimas de niño.

(...)

[“Circulo hacia el alba”, s/f]

Y por mi voz irás niño de niebla
con flauta de probado sentimiento.
Una estrella del sur cantará el cielo
y un álamo de sueño tu trayecto.

Y para que nada te falte habrá un granado
con música de aromas conocidos.
Guitarras vegetales y sonidos
de rojos girasoles y sonar pausado.

Velamen de morado crisantemo
vigila por un mar que es todo cielo
donde la rosa es viaje
y tú lucero.

Niño de soledad que hasta mí llegas
y un norte encuentras de almendro hielo.
Norte donde ya soy solo y resuelto
para viajar ceñido por tu rosa
y desde su aroma mi secreto.

(...)

[Poema suelto, s/t, s/f]



Infancia abandonada, 1964
Pastel sobre papel
82,5x60cm



Diciembre (proyecto mural), 1937
Gouache
56x46cm

Sin esclavos que arranquen las ostras de las rocas oscuras y profundas; sin brazos y lomos caribes que traigan el agua desde el continente. Sin manos esclavas para picar piedras y construir murallas. Sin indios a quienes tratar como animales y alimentarlos con cazabe y tripas de ostras. ¿Qué podrán hacer los hombres extranjeros en esta desolada isla?

¡¡Ana Karicñá Roté!!

[(Quenepa). *Oscéneba*, drama en VI actos y III cuadros, 1957-58]



La recluta, 1948-65
Óleo sobre tela
112x132cm





Los creadores de la Cultura en Venezuela (boceto para mural), 1967
Acuarela sobre papel
50,5x194cm



Cabeza, 1960
Acuarela sobre papel
60x50cm

... ¡El recuerdo me alumbra! ¡Yo vi al pueblo
salir de las casas y sembrados, y un sonoro
alborozo treparse por las cumbres...!
¡Las últimas estrellas apagaban sus rosas
y el alba una bandera en la Sierra dejaba...!
Sobre potros y cantos: ¡¡Un capitán llegaba!!

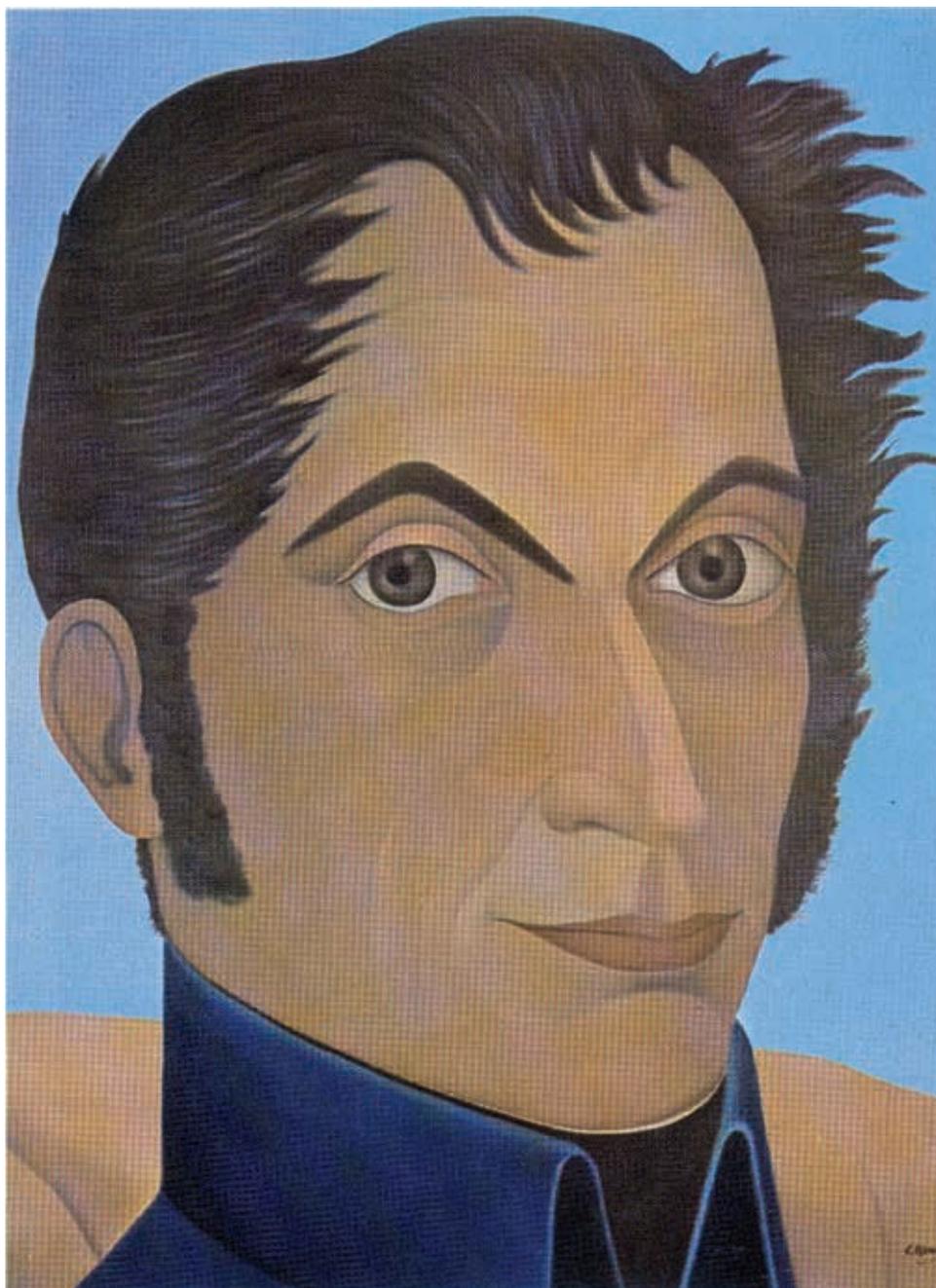
¡¡Era Bolívar!!
¡¡Sí!!

En sus ojos estaba Venezuela encendida...
Y en su pecho los fuegos braman y liberan.
¡Desde su voz un bronce candente proclamaba:
un mundo con justicia, un rumbo, una ribera...!
¡Yo vi tras sus pupilas nacer la Patria sola!
¡Despertarse guerreros que yacían dormidos,
y agitarse los mares, las costas, las fronteras!

(...)

¡Oí por las vertientes y los inmensos ríos
bajar la tumultuosa rabia de los sufridos
ansiosos por cambiar sangre y huesos oscuros
por lecho, casa y pan a todos repartidos!

[(María y Coro). *María Rosario Nava*, cantata, poema dramático, 1964]



Bolívar conductor de juventudes, 1971
Óleo sobre tela
140x105cm

ARTE Y COMPROMISO SOCIAL

Realismo Social en Venezuela. Antecedentes de una estética

Cuando un artista latinoamericano te está haciendo una obra genuinamente latinoamericana, enraizada en sus realidades nacionales, enraizada con las realidades revolucionarias de su país y que expresan verdaderamente los sueños, los anhelos, las angustias de su país, te está manifestando en eso parte de la gran revolución que se está haciendo en América Latina y cuya expresión máxima la encontramos en México con Siqueiros, Rivera, con Orozco, en el Brasil con Portinari...

C.R.

El Realismo Social, desde sus orígenes europeos a mediados del siglo XIX, pretendía representar la vida cotidiana con toda su banalidad y fealdad, en la que lo malo y lo desagradable debían mostrarse sin enmienda, para formular así una crítica a la sociedad a partir de la observación minuciosa del entorno. El artista, de este modo, se proponía traducir las costumbres e ideas del momento, pero también los aspectos deprimentes del trabajador y la miseria social, enfocándolas desde una perspectiva comprometida con las luchas de emancipación.

Ante lo planteado, se podría comentar dos formas de este movimiento artístico: el realismo sin moraleja, empeñado en traducir la realidad circundante al creador, a la manera de anécdota descriptiva de lo que observa; y el realismo como moraleja, en el que la metáfora conlleva una postura político-estética del artífice con su tiempo; lo que le da un talante de arte comprometido, como el que practicó el pintor francés Gustave Courbet, quien en una ocasión recordaría que el realismo es en esencia un “arte democrático”. Courbet es el fundador de la estética del realismo y además acuñó el término. Su participación, como militante anarquista en las luchas que marcaron la sublevación de la Comuna de París¹ está suficientemente documentada y da cuenta de una actitud inscrita en el compromiso político y en el ideario creador libertario.

¹ Courbet ya era un pintor reconocido cuando se unió a la Comuna de París. Él y la anarcófeminista Louise Michel, lideresa de las mujeres que luchaban en las barricadas, eran amigos a su vez de Pierre Joseph Proudhon, padre del anarquismo francés y crítico de arte, quien le haría seguimiento a la actividad creadora del pintor por muchos años.

Los datos anteriores no resultan gratuitos, las huellas de este movimiento tocarían la sensibilidad de pintores venezolanos como Arturo Michelena (1863-1898) y Cristóbal Rojas (1860-1890), quienes llegaron a París a finales del siglo XIX para cursar estudios en un momento en que el realismo ya había obtenido aceptación y prestigio en el Salón Oficial Francés y en el gusto de la época². Esta huella también se encontrará, luego, en algunos desgarradores lienzos de pintores venezolanos como Francisco Valdez (1877-?), Próspero Vidal (1891-1918) y Abdón Pinto (hacia 1891-1918), entre otros, quienes a principios del siglo XX vivenciaron las miserias sociopolítico-económicas de la Venezuela de los gobiernos de Castro y Gómez.

En nuestro continente, a raíz de la Revolución mexicana (1910), la primera del siglo XX, se crean las condiciones para la irrupción de un arte comprometido, con claros y definidos perfiles latinoamericanistas, popular, de clase, militante, marcadamente combativo y con intenciones proselitistas, que surgió para apoyar las causas de la clase trabajadora, exaltar la historia emancipadora de la región, rescatar los valores de la cultura autóctona y la moral del nacionalismo³, promoviendo así el ascenso y despliegue de un ideario estético basado en anhelos utópicos y revolucionarios como respuesta a

2 Courbet adopta una posición crítica contra la Exposición Universal de París (1855) y el gusto de las élites, cuya influencia afectaba los temas y estilos de los envíos de los artistas y su aceptación, en un momento en que su trabajo gozaba de reconocimiento en el medio. A raíz de esta postura decide exponer sus temáticas en un espacio ubicado cerca del Campo de Marte, que bautizó con el nombre de Pabellón del Realismo, acontecimiento que le permite acuñar el término de ese movimiento pictórico. Años después la estética del realismo sería asimilada por el gusto de la época.

3 Esta moral del nacionalismo define el panorama internacional de ese momento, e influencia una serie de movimientos artísticos que pueden ser vistos como preámbulo estético-político del clima convulso que anuncia la Segunda Guerra Mundial. De este modo, la revolución social, la agitación política y la reivindicación de lo autóctono americano formarán parte del ideario estético del muralismo mexicano. Por otro lado, el arte de exaltación belicista del desarrollo industrial, y la celebración del espíritu de la llamada "raza aria" conformarán la estética nazi. Asimismo, la proyección del proletariado como constructor del socialismo, los logros político-sociales de la Revolución bolchevique y el desarrollo de un modelo económico diferente al capitalista, serán los temas del realismo socialista de la Rusia de Stalin. Por su parte, el fascismo italiano celebrará el vértigo de la era "moderna", impulsada velozmente por el desarrollo económico y sus consecuencias en la organización política y social del Estado, aspectos que servirán a los futuristas para manifestar una estética comprometida con la utopía. La breve victoria de los republicanos y anarquistas en la Guerra Civil Española y su inminente derrota permitirá gestar nuevas formas del arte comprometido especialmente sensibles a la reproductibilidad estética. Por último, el realismo crítico norteamericano, apoyándose en la ideología del *New Deal*, propone un cuestionamiento al modelo desarrollista y sus consecuencias sociales y al sistema imperialista que emerge de la Doctrina Monroe. Todos estos sucesos y planteamientos contribuirán, en diversos

las hegemonías de las metrópolis o centros de poder de los llamados países desarrollados.

Así, del interior de la Revolución mexicana surgió un movimiento plástico que se apoyaba en las profundas raíces indígenas del país azteca, de sus mitos originarios, definiéndose contra las injusticias que se cometían contra sus pobladores, hasta exaltar el valor extraordinario de su definición social, incorporando al patrimonio del arte americano la potencia, trascendencia y coherencia de una estética revolucionaria. Frescos y mosaicos inundaban los grandes edificios tanto en la metrópoli como en otras ciudades de México; caricaturas, grabados, dibujos e impresos de todo tipo corrían de mano en mano bajo el impulso de un creciente movimiento de artistas como José Guadalupe Posada, el doctor Arlt, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado, Leopoldo Méndez, entre muchos otros.

No obstante, el componente ideológico del México revolucionario y la estética del muralismo a que se ha hecho referencia anteriormente se expresará de manera distinta en la pintura comprometida de nuestros artistas venezolanos. Partícipes de un contexto político-social con especificidad propia, ellos abordarán temáticamente, de forma diferente, el estilo realista del muralismo mexicano, a partir de las costumbres, las tradiciones, lo desolado del campo venezolano, la irrupción social de las barriadas en la periferia de las grandes ciudades, producto de la explotación petrolera que genera la migración campo-ciudad, la pobreza, la miseria, el difícil proceso de conformación de nuestra nacionalidad y las consecuencias de una economía que se debatía entre el campo y la ciudad, entre otros problemas de la realidad venezolana.

Partiendo de este breve panorama, entendemos por Realismo Social en Venezuela un movimiento que emerge de un ideario americanista que anuncia nuestra primera respuesta local ante la influencia de los estilos europeos y que expresa parte de una conciencia de reafirmación de lo nacional, en búsqueda de la conquista de una identidad ante los acontecimientos que marcaron los tiempos entre finales de la Primera Guerra Mundial y principios de la Segunda, marcadas por el avance de la intervención política, económica y militar de los Estados Unidos de Norteamérica en nuestro subcontinente. Los antecedentes del Realismo Social en Venezuela hunden sus raíces en la obra que, a partir de

grados, con exaltar las "quimeras utópicas", los nacionalismos, militarismos, reformismos y chauvinismos en la escena local latinoamericana y sus contrapartidas estéticas.

los años treinta realizarán Francisco Narváez (1905-1982) y Alejandro Colina (1901-1976).⁴

El Realismo Social venezolano fue el primer movimiento que cuestiona la impronta paisajista de la llamada Escuela de Caracas, que dominaba la escena artística del momento. En todo caso y desde el punto de vista sociopolítico, en el origen del Realismo Social confluyen las necesidades expresivas de ciertos sectores de la intelectualidad venezolana que proponían un ideología nacionalista, “criollista” y americanista como “proyecto cultural alternativo”, a la vez que pugnaba por el control del Estado, conocida como la Generación del 28.

En este contexto, a partir de 1936, con la reforma de la Academia de Bellas Artes, ahora convertida en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas, se inicia una política nacional de becas al exterior (México y Chile) que permitirá a jóvenes talentos como César Rengifo (1915-1980), Gabriel Bracho (1915-1995) y Héctor Poleo (1918-1989), tener contacto con la estética revolucionaria muralista mexicana y el Realismo Social latinoamericano, que experimentaban un notable auge e influencia en la región para ese entonces. El cambio de destino de los becarios, que por tradición eran enviados a Francia, Italia o España, tiene su razón de ser en el convulso panorama internacional que anunciaba el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial y también en el cambio del proceso sociopolítico del gobierno venezolano, tras la muerte del dictador Juan Vicente Gómez.⁵

4 Con Narváez la sensibilidad por mostrar lo cotidiano de la gente, su entorno y la tipología del ser nacional, que surge tras la riqueza de los componentes del mestizaje cultural y social, es plasmada a través de una estética cuyo componente formal y técnico persigue comunicarse en términos de un “primitivismo influenciado por el estilo moderno”. Colina, por su parte, se dedica a exaltar la vitalidad del ser autóctono, sus mitos, leyendas, además de la flora y fauna vernácula, a partir de una estética regional, depurada y vigorosa a la vez, que explora un naciente sentimiento americanista.

5 “En efecto, cuando el 17 de diciembre de 1935 el dictador muere en su cama, cuando el pueblo vaga por las calles y saquea desorientado, les toca a los estudiantes y a los artistas, a los presos y a los desterrados vueltos a la libertad y a la Patria, encauzar el progresivo adelanto democrático. Fueron suficientes unos pocos meses para que los sectores dinámicos de la nación venezolana adquiriesen el sentido y la razón de su responsabilidad: el 14 de febrero de 1936, aquella manifestación con sus víctimas es la dura, la severa, pero evolucionada prueba. Hubo cambios en el ejecutivo, comienzan a estructurarse partidos, permitidos unos, abusivamente impedidos otros, y nuevos personajes van a la jefatura de los ministerios. Por breve tiempo el novelista Rómulo Gallegos ocupa el despacho de Educación y el ensayista Mariano Picón Salas, regresado de Chile, asume la dirección del Gabinete. El ministro y el director ponen en marcha, dentro de un plan de renovación, parte de lo establecido en programas especiales, por los cuales se dictaba que los artistas-alumnos más destacados, terminado el tiempo reglamentario, adquirirían el

En este sentido, la obra de César Rengifo, múltiple y compleja a la vez, pronto adquiriría visos interdisciplinarios al expresarse a través de la plástica, la dirección teatral, la dramaturgia, el ensayo, la poesía, su acercamiento al periodismo, la crítica de arte y el activismo político, partiendo del compromiso y entrega a una particular visión de mundo inscrita en la utopía revolucionaria de corte marxista y su promesa de redención social de los oprimidos.

César Rengifo y el retorno a las raíces como programa pedagógico

*Lo que tenemos que tener claro
es que toda la cultura viene del pueblo,
todas las creaciones fundamentales vienen del pueblo
y que las clases dominantes se apropian de esa cultura.*

C.R.

Entre los múltiples atributos que destacan la férrea convicción de Rengifo, sobresale su talante ético, cultivado a través de los supuestos estético-doctrinales que propuso, con la intención de romper las fronteras entre vida, obra, pensamiento y acción política, a raíz de un programa pedagógico personal, basado en las posibilidades del arte y la estética como factores de cambio y transformación social. Por ello es que temas como el petróleo y sus consecuencias en la sociedad y la economía nacional, la cultura de nuestros pueblos originarios, los problemas sociales que afectan a las clases marginadas, la miseria producto de la migración campo-ciudad, la exaltación de ciertas costumbres y tradiciones locales, se unen a sus ideas acerca de la identidad, el nacionalismo y lo telúrico para conformar su ideario, palpable en los diversos procedimientos estéticos que abordó a través de los señalados temas, tratados de manera transversal en el curso de sus diversas inquietudes artísticas e intelectuales.

derecho y ciertas facilidades para completar estudios en el exterior. Por estos motivos, el pintor Rengifo es enviado a Santiago de Chile y Héctor Poleo a México. Sin embargo, el primero, no del todo satisfecho por sus experiencias chilenas, decidió, por su propia cuenta, en 1937, trasladarse al país azteca. En su capital se inscribió en la Academia de San Carlos y en la Escuela de Artes Plásticas ‘La Esmeralda’, para ampliar las difíciles peculiaridades del hermoso oficio de muralista”. José Ratto-Ciarlo. *César Rengifo*, Ediciones Edime, Colección Pintores Venezolanos, n.º 36, España: 1978, pp. 985-986.

A esta actitud es a la que se ha llamado *programa estético-pedagógico-doctrinal del artista*, centrado en la creación de una conciencia sociopolítica pensada para apoyar la educación del pueblo. Por lo expresado es que César Rengifo constituye uno de los líderes indiscutibles, junto a Gabriel Bracho, del Realismo Social hecho en Venezuela. Ambos autores partieron de vínculos militantes y actitudes proselitistas, en pos de un ideal revolucionario propiamente dicho, construyeron una impronta que les permitió unir estética y política bajo una óptica marxista. En ese sentido Rengifo expresaría:

... Estamos haciendo un arte que refleja un poco nuestro país, pero Venezuela tendrá un arte nacional en la medida en que se incorporen a la creación material y a la creación espiritual las grandes masas de nuestro país; las grandes masas que ahora no tienen ni siquiera acceso a una mediana cultura, a un mediano conocimiento del arte y la ciencia. Entonces, yo sí tengo fe en que la obra que estoy haciendo, sino, no lo haría, va a retornar alguna vez al pueblo, por quien yo la estoy haciendo individualmente...⁶

César Rengifo empezó su activismo político en 1928, época en la que participa como distribuidor de panfletos antigomecistas. En 1931 se inscribe en el Partido Comunista de Venezuela, creado en marzo de ese mismo año. Entre 1930 y 1935 estudió en la Escuela de Bellas Artes de Caracas. Tras la muerte de Gómez, en 1935, empieza a denunciar por medios pictóricos los desequilibrios e injusticias sociales que padecía Venezuela. Viaja a Chile en 1937, comisionado por el Ministerio de Educación para estudiar técnica y enseñanza de las artes plásticas y artes aplicadas. En 1937, insatisfecho de su experiencia chilena, se dirige a México para cursar estudios de pintura mural en la Academia de San Carlos y en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda, en la capital de ese país.

Su contacto con los maestros del muralismo mexicano y con el ambiente cultural y político del país azteca de ese entonces, le obligan a tomar partido con respecto a los acontecimientos que suscitan la Guerra Civil Española, haciendo esfuerzos por la causa republicana. Es por esos motivos que se une al movimiento internacional Socorro Rojo, a la vez que se involucra en la lucha por la democracia en Venezuela. En el contexto de esos sucesos es que se inscribe en el Partido Comunista de México, organización que Salvador de la Plaza, su futuro mentor,

y Gustavo Machado⁷, venezolanos en el exilio, ayudan a fundar, lo que señala su definitiva identificación política, que marcará su vida hasta su fallecimiento.

Luego de su estancia en México, una vez en Venezuela, se incorpora a la lucha política y empieza a conformar su proyecto pedagógico revolucionario basado en el arte y la cultura, e inspirado en la idea del “retorno a las raíces”. Rengifo al comentar su visión acerca del arte como medio para la superación humana⁸, y ubicarlo como un producto de categoría superior deudor del trabajo humano, asegura que esta actividad ha estado condicionada históricamente por la ideología impuesta de las clases dominantes. De este modo, señaló que la actividad artística se encuentra enmarcada en la lucha de clases y condicionada por ella; así, Rengifo la concibe como un reflejo de las ideas, conocimientos, valores y visión de mundo de estas clases. Para Rengifo, aun siendo el arte y la actividad estética patrimonios de la humanidad, la división entre trabajo manual y trabajo intelectual establece una enajenación que impide a los hombres su disfrute y conocimiento, así como su interés por este tipo de labor. Este tono en que el artista revela su postura ideológica muestra cómo utiliza todo el arsenal conceptual de análisis e interpretación que del arte hace el materialismo histórico, como una de las columnas del pensamiento marxista.

Rengifo tuvo siempre la intención de no separar el vínculo estrecho que lo involucraba como hombre de teatro, escritor y artista plástico, y resaltó en todo momento la mutua inspiración y complementariedad que cada una de estas actividades tiene para con sus ideales estéticos: compromiso con Venezuela, con la justicia social y la dignidad de los pueblos.

Para Rengifo no era posible concebir el arte separado de la ideología, ni era posible que existiera actividad humana alguna desligada de la política, ni del acontecer social. Sin embargo, manifestó con acierto que lo fundamental en el arte es lo estético y es a través de ello que se expresan esos otros valores señalados.⁹

6 César Rengifo (documental). Producción: Teatro del Triángulo. Realizadores: Juan L. Plaza, Jesús Mujica y Pedro Riera S. Caracas: 1975.

7 Salvador de la Plaza y Gustavo Machado son también miembros fundadores del Partido Comunista de Venezuela.

8 Al respecto, ver la entrevista concedida por Rengifo a Silvia Coronil, publicada en *Tribuna Popular*, n.º 310, Año XXXIII, IX época, Caracas, 8 al 14 de agosto de 1980, p. 12.

9 Al respecto, ver la entrevista concedida por Rengifo a Irma Valero, publicada en: *Últimas Noticias*, Suplemento Cultural, n.º 13.841, año 34, domingo 18 de marzo de 1975, p. 25.

Obra plástica, procedimientos y principios

... En cuanto a la plástica, comentar un poco nuestra geografía, nuestro hábitat y sobre todo nuestro ser en ese hábitat (...) De allí que en mi pintura se encuentren presentes los problemas rurales, los problemas urbanos, los problemas marginales, y sobre todo los problemas que afectan y han afectado durante los últimos años la vida venezolana, como es la relación pueblo venezolano-explotación petrolera.

Durante su etapa de estudios en Venezuela, Rengifo demostró la necesidad de reflejar parte de la esencia vernácula que caracterizaba a la nación, como componente de su pintura, a la vez que emprende la búsqueda de una impronta personal, por lo que comentó en una ocasión: "... aún con mi retina impregnada de luces del impresionismo y el expresionismo, en México sufrí una especie de desconcierto. Casi fui absorbido por la sugestiva atracción de esa plástica acentuadamente nacional y a la vez tan americana y tan universal".¹⁰

En efecto, ya de vuelta al país, en su primera exposición individual efectuada en el Club Caracas, a finales de 1938, se hace notoria la influencia de las obras de José Clemente Orozco y de Diego Rivera, además de su plena identificación como pintor comprometido socialmente, asegurando que: "Deseo encontrar mis propios signos expresivos para que contengan la sustancia histórica de nuestra tierra. Anhele que mi pintura llegue a ser esencialmente venezolana, por eso mismo nutrida de universalidad"¹¹. Pronto el artista se preocuparía por reactivar las enseñanzas que habían dejado los maestros del *Quattrocento* en favor de su obra, a la vez que indaga en la pintura venezolana de la época republicana y de finales del siglo XIX, expresada en los trabajos de Juan Lovera, Carmelo Fernández, Marín Tovar y Tovar, Cristóbal Rojas y Arturo Michelena:

... Mi obra plástica ha partido y parte siempre de la realidad objetiva que me rodea. Una realidad que es cambiante, que es dinámica y que presenta siempre formas diferentes en relación a los cambios que se han producido en el contenido. Esta obra

plástica, a pesar de estar vinculada a la realidad objetiva que me rodea tiene una correspondencia histórica con la obra plástica venezolana que me ha precedido. En mi obra plástica, como en la de muchos pintores venezolanos que también se apoyan en la realidad nuestra, hay huellas de ese pasado plástico venezolano y en ella encontramos la presencia de un Juan Lovera, de un Tovar y Tovar, de Michelena, de Cristóbal Rojas y de otros pintores que han signado profunda presencia en el arte venezolano...¹²

C.R.

Desde el punto de vista de sus procedimientos pictóricos, por lo general, a la hora de emprender su trabajo, Rengifo delata en la construcción del cuadro su aprecio por la tradición técnica del dibujo como estructura estética. Así, con base a esta técnica, el artista por lo común acomoda sus composiciones desde un esquema que traza por intermedio del carboncillo, el cual es aplicado de forma ágil y segura, con trazos delineadores. Luego estos trazos serán remarcados con el grafito para, seguidamente, preparar el boceto así logrado con la adición de toques de acuarela que le permiten definir zonas de claroscuro, de luces y sombras.

De esta forma prepara el lienzo para recibir sus trazos generosos de colores amplios, pinceladas precisas y sueltas, partiendo de una pintura lisa, con el uso de poca pasta aplicada con seguridad; permitiéndose por esta vía jugar con las veladuras y transparencias, a la hora de rellenar las formas logradas, en búsqueda de luminosidad. No obstante, ha expresado en torno a la construcción del cuadro:

En realidad no me dejo llevar mucho por las reglas del arte. Procedo a mi manera. Lo correcto sería mancharlo todo, luego afinarlo, retocarlo, pulirlo, completarlo finalmente. Mas yo con frecuencia no mancho, sino que paso, aun en algunos casos a terminar... Después con el pincel hago lo que me da la gana, cambio, quito, agrego, modifico sobre la marcha, no ateniéndome siempre al esquema primitivo.¹³

Es notorio en Rengifo su alejamiento de cualquier intención naturalista, para evitar en el observador distracciones que desvíen su atención del motivo. El procedimiento de Rengifo alienta a pasar de lo formal-colorístico-verista y su goce sensual, para centrarnos preponderantemente en la anécdota,

10 José Ratto-Ciarlo, *op. cit.*, p. 988.

11 José Ratto-Ciarlo, *Idem*.

12 César Rengifo 80 (documental). Producción: Retratos; dirección y producción general: Sergio Sierra. Guion literario: Jorge Nunes. S/f.

13 José Ratto-Ciarlo, *op. cit.*, pp. 991-992.

persiguiendo con ello que la mirada cautiva concentre su energía en la moraleja que nos propone, la cual interroga la cultura del espectador desde el mensaje que expresa —¿expresa?—. Como en efecto ocurre con un numeroso grupo de obras en las que enfatiza en un motivo recurrente, no solo en su producción plástica, sino también sus producciones dramática y ensayística, como por ejemplo, la “cultura del petróleo”. En este sentido, los trabajos: *El hombre de los barriles* (1967) y *Lo que deja el petróleo, perros, ranchos, peroles* (1963), son piezas en las que representa los barriles que caracterizan los contenedores del llamado “oro negro”, usados a manera de metáfora del despojo, la miseria y el abandono. Barriles en donde se deposita el agua insalubre, en los que se acumula la basura de un ignominioso ambiente de carencias e insuficiencias; en fin, contenedores de la desolación y el desamparo, pero también de la ilusión ingenua que aleja a las barriadas del ostentoso panorama de una sociedad de consumo desmedido, y que las confronta, a la vez, con esa cultura del petróleo.

Partiendo de un esquema general compositivo, cuyo protagonista es la figura humana, el artista ubica sus motivos e inscribe sus imágenes en un contexto que a primera vista delata su conformación escenográfica, tal y como se puede observar en obras como *Los apamates de mayo* (1973) o *Rancho-paisaje* (s/f).

En este sentido, cuando el artista nos quiere representar la localización de sus personajes en el paisaje natural o urbano, recurre a un sistema de representación en el que el horizonte, la idea de profundidad o lejanía, está construida a través de la superposición de planos que invitan a imaginar el efecto en profundidad. Del mismo modo, el esquematismo de esta conformación es planteado a la manera de telón de fondo frente al cual se muestra la moraleja. Esta idea de composición alude al interés del artista por el arte teatral, como si el cuadro pudiese ser visto como un espacio escénico en el cual inscribir el tema. Quizás es por lo expresado que Rengifo ha aclarado que:

... no hay colisión entre las actividades artísticas, ni entre la pintura y el teatro. Hay una complementariedad entre mi ejercicio plástico y el de mi escritura. Una refuerza a la otra y viceversa, y ambas están signadas por lo poético. Aunque los instrumentos sean diferentes, el aliento es el mismo en una y otra expresión...¹⁴

14 César Rengifo 80 (documental). Producción: Retratos; dirección y producción general: Sergio Sierra; guión literario: Jorge Nunes. S/f.

Otra característica a destacar dentro de las estrategias representativas del artista es su necesidad de ubicar a sus personajes de espalda y alejándose del espectador, un aspecto que señala una determinada relación espacio-tiempo de “huida”, que como trama discursiva al final, en realidad, busca invitar al espectador a involucrarse en la escena para dar un paso adelante junto a sus personajes en la búsqueda del destino al que estos quieren acceder. Estos elementos conforman un lenguaje que se hace palpable en piezas como *Paisaje de la esperanza* (s/f) o *La enamorada de la niebla* (1979). Al respecto, el artista comenta: “¿De espalda a qué y a quiénes están mis personajes? Bueno, dan la espalda a algo que dejan atrás... Cierto, van, de ese modo, negando una realidad injusta, quieren abandonarla e ir en procura de otra”.¹⁵

Otra estrategia a la que recurre Rengifo es poner especial énfasis descriptivo en la representación de manos y pies, cuya rotundidad puede ser asociada a la necesidad de mostrar la condición social de los personajes tratados, los que basan su existencia en el drama del trabajo manual asalariado y su dura condición: gente sencilla, humilde, campesinos u obreros, a veces representados en situaciones donde muestran el instrumento material que los ata a su desempeño. Algunas piezas donde se puede ver de manera emblemática estos aspectos son, por ejemplo, *Cena en el éxodo* (1954) y *La flor del hijo* (1954).

Un segundo nivel de lectura, también de corte dramático, procura detallar en algunas zonas del rostro, orientando la mirada del espectador hacia la forma en que el creador representa el momento difícil que experimentan sus seres imbuidos en el dolor. Por lo común, en la representación de este “sector” el artista pone el acento en cierta actitud compungida, ensimismada, reconcentrada, de allí que los ojos mostrados permanecen cerrados o entreabiertos, como conteniendo el pensamiento extraviado en la confusión del momento, absortos en la situación penosa de lo vivido. Tales características se pueden encontrar en piezas como *Infancia abandonada* (1964) o en *La flor del hijo*.

Un tercer nivel de lectura de esta intención dramática a que se alude, se empeña en la particular indumentaria o ropaje que poseen sus personajes. Aquí el interés descriptivo se hace más esquemático, con la intención de mostrar ciertos valores: sencillez, humildad, pobreza, deterioro, despojo, los cuales destacan por encima de cualquier sentimiento de vergüenza para exaltar la idea de dignidad. Una dignidad que se exhibe desde los pies descalzos o portadores de

15 José Ratto-Ciarlo, *op. cit.*, op. 992.

humildes alpargatas como signo de una precaria condición de clase, hasta la actitud que algunos de sus personajes denotan: ternura, desamparo, nostalgia; pero también perseverancia, estremecimiento, coraje y determinación. Entre los trabajos que ilustran estos elementos destacan *Apuntes para la inundación de Puerto Páez* (s/f), así como la pieza *Los Andes desde Boconó* (1953).

La obra muralística de César Rengifo expresadas en sus trabajos *Mito de Amalivaca* y *Génesis de Venezuela y Creadores de la Nacionalidad*, se erigen como las pocas oportunidades que el país le dio a un experimentado realizador en la técnica. En efecto, el artista dejó un importante número de bocetos que no llegó a concluir por falta de oportunidad o de visión de las autoridades, y esto último por el hecho de que el arte mural es una propuesta preponderantemente urbana. En estos bocetos y en las secuencias fotográficas sobre la realización de los murales concretados (en propiedad de sus herederos), se pueden detallar los procedimientos técnicos de realización aplicados por el creador.

El plan de la obra en ambos murales es parecido: partiendo de varios bocetos previos (bien sea en grafito y carboncillo o agregando la acuarela), el artista trazaba a escala natural el trabajo definitivo sobre papel de mayor espesor; este papel era fijado al espacio definitivo escogido y por el procedimiento del frotaje o el calco era transferido el motivo; en el transcurso de esta labor el artista probaba la ubicación de los mosaicos y su ordenamiento sobre bocetos parciales a escala natural, hasta hallar el mejor acomodo de las piezas; una vez saneada y frisada la pared que recibiría el trabajo empezaba la ardua tarea de pegar uno a uno estos mosaicos.

El mural *Mito de Amalivaca*, concretado sobre un largo muro curvilíneo de 28 metros de ancho por 2,8 metros de alto, se encuentra situado entre las dos Torres del Silencio y le fue encargado por el Centro Simón Bolívar; el trabajo concluyó en 1955 y refiere al mito del origen del pueblo tamanaco, expresado en el caso de los hermanos Amalivaca y Vochi que encauzaron, tras el caos originario, las aguas del río Orinoco enseñando a su pueblo –que tras un diluvio había emergido de la palma del moriche– el arte de la caza y la pesca, la agricultura y la alfarería.

La composición, en mosaicos venecianos, es decir, en “teselas” vidriosas, en gran parte de fabricación nacional, responde a una secuencia rítmica como una ola ondulada que regula los cuerpos humanos en sus actitudes, los elementos ambientales

y la vegetación. Se suceden, pues, unas breves escenas que, partiendo del diluvio orinoquense, se tropiezan al final con el trágico anuncio (un morrión en el suelo) de la llegada del conquistador. Sería esta representación mural del mito indígena, autóctono, el primer mosaico realizado en Venezuela...¹⁶

El mural *Génesis de Venezuela y Creadores de la Nacionalidad* fue un encargo de las Fuerzas Armadas Nacionales, en ocasión de la celebración del Sesquicentenario de la Batalla de Carabobo. La obra está ubicada en el Paseo Los Próceres y fue inaugurada en 1973. Emplazada a manera de tríptico, con sus tres partes separadas, es un trabajo de grandes proporciones y resulta como una composición múltiple en la que cada sección narra diferentes hechos que se concatenan por un hilo conductor que señala diversos momentos míticos, épicos y dramáticos de nuestra historia.

El primero representa, con el Descubrimiento y Conquista, la Alucinación del Dorado que, para su desgracia y aun de su nación sufrieron los invasores. Entre algunos de esos símbolos está una indígena de dorada piel, pero no es simple alegoría la realidad de la destrucción de las Indias. Para darle el debido realismo se yergue la figura acusadora del Padre De Las Casas. En el segundo cuadro, el “mosaísta” destaca la resistencia del autóctono y la secuela de insurrecciones contra el cruel explotador durante el Coloniaje. Lógicamente uno de los personajes es el del indómito Guai-caipuro. El tercer mural significa el estallido por la Libertad Nacional que transformado en larga y sangrienta guerra, culminó con la independencia del Continente Americano...¹⁷

Por todo lo comentado, se puede asegurar que la conciencia urgente que Rengifo tenía de la inseparabilidad de la imagen, el pensamiento, la palabra y la acción, para con su proyecto pedagógico-doctrinal, le obligaron a una coherencia y cohesión poco común dentro de nuestros creadores, aun en aquellos que se destacaron en diversos campos disciplinares y que se expresaron a través de temáticas y principios formales sólidos. En Rengifo el componente ético, el estético, el artístico y el intelectual puestos en función de un mismo fin, son el sello de identidad de una vida volcada al compromiso social, por eso expresaría en un momento determinado:

¹⁶ José Ratto-Ciarlo, *op. cit.*, p. 993.

¹⁷ *Ibidem*, p. 1.000.

... 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 artista venezolano lo he creído siempre, lo sustento. Debemos expresar a nuestro pueblo su pasado, su presente y sus sueños de porvenir, sus grandes aspiraciones.¹⁸

FÉLIX HERNÁNDEZ
2015

18 Jesús Mujica. *César Rengifo: A viva voz*. Alcaldía de Caracas, Fondo Editorial Fundarte, Caracas: 2015, pp. 22-23.



Los Andes desde Boconó, 1953
Óleo sobre tela
67x58cm



Cena en el éxodo, 1954
Óleo sobre tela
112x113cm

Los surcos ya están abiertos.
Cada semilla es una fecundación al futuro,
es una espiga, una siembra...

¡Sembremos!

[“Inicial”, de *Llamas sobre el llanto*, 1940-1942]



Paisaje de la esperanza, 1960
Óleo sobre tela
127x137,5cm



Drama, 1953
Óleo sobre tela
102x71,5cm



La flor del hijo, 1954
Óleo sobre tela
97x98cm

Esta ciudad de humo emponzoñado
y extraños escorpiones detenidos
en todas las ventanas y las puertas;
cuya alma se requema con petróleos
y equívocos metales febricentes,
de aristas alevosas y heridoras...

¡Ya no es mi ciudad!
¡Ni siquiera ha de ser
la ciudad de los otros!

(...)

Pero has de renacer alguna vez,
cuerpo sin muros y con esperanzas;
y han de retornar tus cabañuelas...
y el verde casi azul de tus sauces.
Y has de copiarte en las miradas limpias
de otros hijos que sueñen y que te canten
y pongan ramos sobre tus crepúsculos
y versos puros en tus madrugadas.

(...)

Y yo te aspiraré bajo las hierbas,
o en las raíces de tus apamates,
o llegaré hasta ti sobre las lluvias
que bajan desde el este a refrescarte.

¡Y miraré tu luz de espiga nueva,
y otra paz abriéndose en tus puertas!

(...)

[“Mi ciudad”, de *Poemas*, 1968-1978]



Los apamates de mayo,
1973
Óleo sobre tela
75x100cm



Apuntes para la inundación de Puerto Páez, s/f
Óleo sobre tela
73x88cm

¡Ayer, cuando supe lo del desalojo,
y luego hoy, viendo irse la gente, he
sentido rabia y tristeza! Mi padre fue
agricultor, yo también, amo la tierra...
Pero... ¿usted es capaz de comprender?
Por aquí todos hemos trabajado duro
cuando en esta tierra se sembraba,
luego sobre ella cayó el abandono.

(...)

¡La tierra siempre produce!

(...)

Abandono y ruina es lo que hay
por estas tierras, ¡Adolfo me lo vive
diciendo! ¡Si todo por acá lo sembraran,
otra cosa sería!

[(Yuro). *Las mariposas de la oscuridad*, drama en III actos, 1951-1956]



Lo que deja el petróleo: perros, ranchos y peroles, 1963
Óleo sobre tela
100x160cm



El hombre de los barriles, 1967
Óleo sobre tela
84x99cm

¡Petróleo!
 ¡Petróleo!
 ¡El petróleo sobre todos!
 ¡Ya no encuentro qué ver,
 qué comer, qué tocar
 que no esté lleno de petróleo...!
 Hasta el lago y los espíritus
 están impregnados de él.

[(Natividad). *Las mariposas de la oscuridad*,
 drama en III actos, 1951-1956]



Paisaje marginal, 1970
 Óleo sobre tela
 65x81cm



Rancho paisaje, 1967
Óleo sobre tela
81x100cm

(...)

¡Escaparse de la vida y llegar a un espacio
donde la palabra no necesite sonido.

Sentirse aislado en una ausencia infinita,
para regresar de nuevo a uno mismo,
ligero de las cosas amargas y con brote de bondad;
que deje, tras la reja de un olvido, al desconcierto
y haga abrir la pupila serena y limpia hacia la claridad
que nos encuentra de pie frente al rumbo infinito.

[“Voces”, de *Ala y Alba*, 1937]



Pobreza, 1970
Óleo sobre tela
77,5x49cm



Sin título, s/f
Acuarela sobre cartón
34x25cm



Sin título (apunte), 1948
Acuarela y creyón sobre papel
54x36cm



Boceto para cabeza de héroe, s/f
Acuarela sobre papel
24x33cm



Sin título (apunte), 1970
Acuarela y carboncillo sobre papel
20x28cm



Rosalinda, 1948
Óleo sobre madera
37,8x28cm

¡¡Que un duro tambor resuene
desde la costa a las nieves!!

¡Cuero de tambor templado
con brazas de manos negras!
¡Aquí llegamos, Simón,
para luchar por tu estrella!

¡¡Contigo iremos, Simón,
duros de son y de penas!!

(...)

¿Qué dijo Simón?

(...)

¡¡Luchar!!

[(Negros y Coro). *María Rosario Nava*, cantata, poema dramático, 1964]



Estudio, 1954
Óleo sobre tela
102x81,5cm



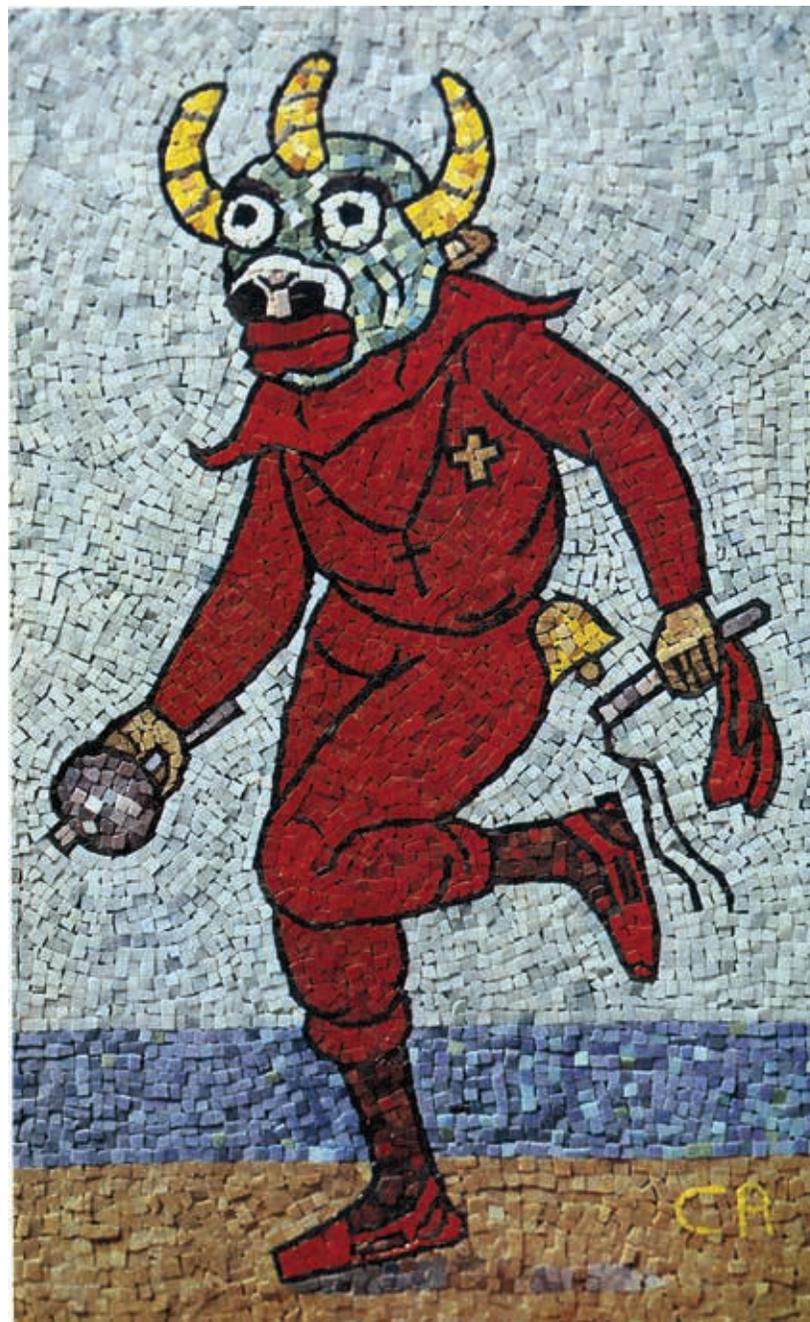
El baile de San Juan, s/f
Óleo sobre tela
110x150cm



Vísperas de San Juan, 1973
Óleo sobre tela
150x160cm



Sin título (boceto), s/f
Grafito sobre papel
31x40cm



Diablo, 1976
Mosaico
110x80cm



Sin título, s/f
Acuarela sobre papel
51,8x83cm

Ah, ya estás aquí niño vengador... ya te miro en el tiempo, alta de rebeldía la frente, llevando en el pecho nuestro orgullo y lanzando hacia adelante las flechas de la eterna rebeldía. Caminarás por un alba de rojo resplandor y tras tus huellas miles de guaruras gritarán el canto de la libertad. Ah, dulce alegría, tu llanto en esta hora amarga, niño venido del dolor y del ímpetu... Lloro fuerte, fuerte, que todos te oigan pues contigo irá nuestra sangre al día de la victoria... ¡Yo veo ese día! ¡Bajo su luz estarán abiertas para el aire las hierbas y las flores y desde ellas el blanco polvo de nuestros huesos musitarán su canto de alegría, bajo el pie libre que marcha hacia adelante!

¡Hacia adelante!

[(Piache). *Curayú o El Vencedor*, drama lírico en I acto y III cuadros, 1947]



El fumo bajo la lluvia, 1976
Óleo sobre tela
135,3x90m

... Con el advenimiento del petróleo se produce un violento cambio en nuestra cultura y nos dejan en el aire, pues nos dejan sin nuestros estamentos, sin bases culturales propias. La subcultura del imperialismo, de las fuerzas colonizantes, destruyen e implantan otros cánones... de allí vienen las neurosis, de allí que seamos un país de neuróticos. ¿Comprendes? Sobre todo los hombres de mi generación que hemos visto y vivido estos últimos cuarenta años dentro de ese aluvión total que ha barrido la vida venezolana y la ha transformado en otra cosa.

Entonces, ¿qué pasa?, ¿qué es lo que realmente puede iluminarlo a uno? Encontrar caminos que nos coloquen dentro de esa gran pelea, en esa gran lucha en la cual avanzamos con la historia; pese a que se nos califique de retrasados o caducos (...). Bueno, en los actuales momentos nos estamos dando cuenta, precisamente, de que estamos caminando con la historia, porque vamos ligados a aquellas fuerzas y aquellos conceptos y doctrinas que son el futuro. Eso para el artista en estos momentos es muy importante, tener claro eso, porque sobre todo a nuestros jóvenes, les viven diciendo que hacer arte vinculado a las realidades nacionales, hacer arte vinculado a las realidades populares, es hacer un arte atrasado, porque nos estamos alejando del arte universal, y se les niega, sí, se les desinforma, con una gran habilidad, acerca de lo que realmente es el arte universal.

El arte universal no viene siendo sino la suma de todos, todo lo mejor que se ha creado en los pueblos de la Tierra, y entonces la suma de las expresiones nacionales es lo que da el arte universal (...). Entonces, eso de creer que porque se haga un arte nacional, un arte vinculado a las sustancias, a las realidades de un país, es algo aldeano, algo limitado o algo caduco, es absolutamente falso. Precisamente el arte que se apoya en una realidad nacional, es el arte capaz, en un momento dado, si está hecho con honestidad, si está hecho con verdad, de trascender a lo universal.

Ahora fijate, que es muy importante lo que yo les decía: cuando se habla de cultura popular se confunde un poco el término con el de folklore; el pueblo crea sus propias expresiones. Pero precisamente lo que tenemos que tener claro los revolucionarios es que toda la cultura viene del pueblo, todas las creaciones fundamentales vienen del pueblo, y que las clases dominantes se apropian de esa cultura y la usan para su dominación, ¿comprendes?, pero la cultura en sí viene del trabajo creador de las masas.

[César Rengifo: *A viva voz*, entrevista por Jesús Mujica, 1974]



*Niebla y lluvia
en el páramo, 1978*
Óleo sobre tela
141x171cm

"EL ENAMORADO DE LA NIEBLA".

APUNTES SOBRE LA PINTURA DE CÉSAR RENGIFO

1

Pinturas donde se escuchan alborozos, sobre una tierra amarga.

2

Lugar donde la nobleza es pobreza y la pobreza esbelta es un enigma.

3

El enigma es misterio. Y el misterio transita por el alba hasta la eternidad.

4

La eternidad es el eco del hombre hasta el cansancio.

5

En las pinturas de César, el hombre es una visible invisibilidad. Y la mujer es una inquietud sonora tallada en el abismo.

6

El abismo es la noche del alma, donde el alma es pobreza.

7

La pobreza está a la altura de los desdichados.

8

La miseria es una iluminada lluvia incendiada sobre los campos infinitos.

9

El infinito es lindero. Y el lindero de la soledad es un aposento de nostalgias.

10

Donde la niebla rasga el sendero de los menesterosos.

11

El árbol hambruno mantiene su contacto "triumfante" con la tierra.

12

Mientras los niños pobres se esconden entre barriles de petróleo.

13

El barril de oro negro no es más que un pipote de basura.

14

Mientras un cielo auroral y místico va al resguardo de los jornaleros.

15

La sequedad de un árbol se envuelve en la nostalgia. Es un sacrificio iluminado.

16

Los sembradores marchan en silencio sobre la brisa tenue.

17

El viento quebrándose sobre los huesos de la tierra, donde nada es sin César en el paisaje lívido.

18

Mientras la tierra entra en orfandad.

19

César Rengifo talla la aurora sobre la niebla frágil.

20

Camina de espaldas al crepúsculo, con la sencillez humana de buscar a la mujer del último hombre.

21

Pinta con sangre la muerte de esa tierra áspera.

22

Aves de sombra oscura se desvanecen en el lienzo.

23

El enamorado de la niebla canta ante la inmensidad del llano.

24

Pero el llano terroso hace más trágica la existencia del hombre y la mujer.

25

Es en *ser humano* donde se esconde con ebria intensidad el porvenir.

26

Y el porvenir en la pintura de César Rengifo es sagrado, en el vértigo de su triste o alegre geometría.

27

Donde todo es resurrección.

FRANKLIN FERNÁNDEZ

2016



Solos y el viento (I), 1977
Óleo sobre tela
90x120cm



Solos y el viento (II), 1977
Óleo sobre tela
90x120cm



Solos y el viento (III), 1977
Óleo sobre tela
90x120cm

I

¡Espera!

De ti nacerá una palabra
como una enredadera.

Y serás tú, música florida
cuando algún soplo cálido
del humano dolor pase y te mueva

II

¡Espera!

Ya enciende la luz sobre el camino.
Y tu luz se conmueve a su contacto.

Gira un rumor de círculos confusos.
Sobre las cumbres agítanse banderas.

Los hombres marchan hacia las auroras
y con ellos va la dulce llamarada
del perfume de tu enredadera.

[“Y dijo la voz”, de *Llamas sobre el llanto*, 1940-1942]



El cielo dorado, 1978
Óleo sobre tela
71x100cm



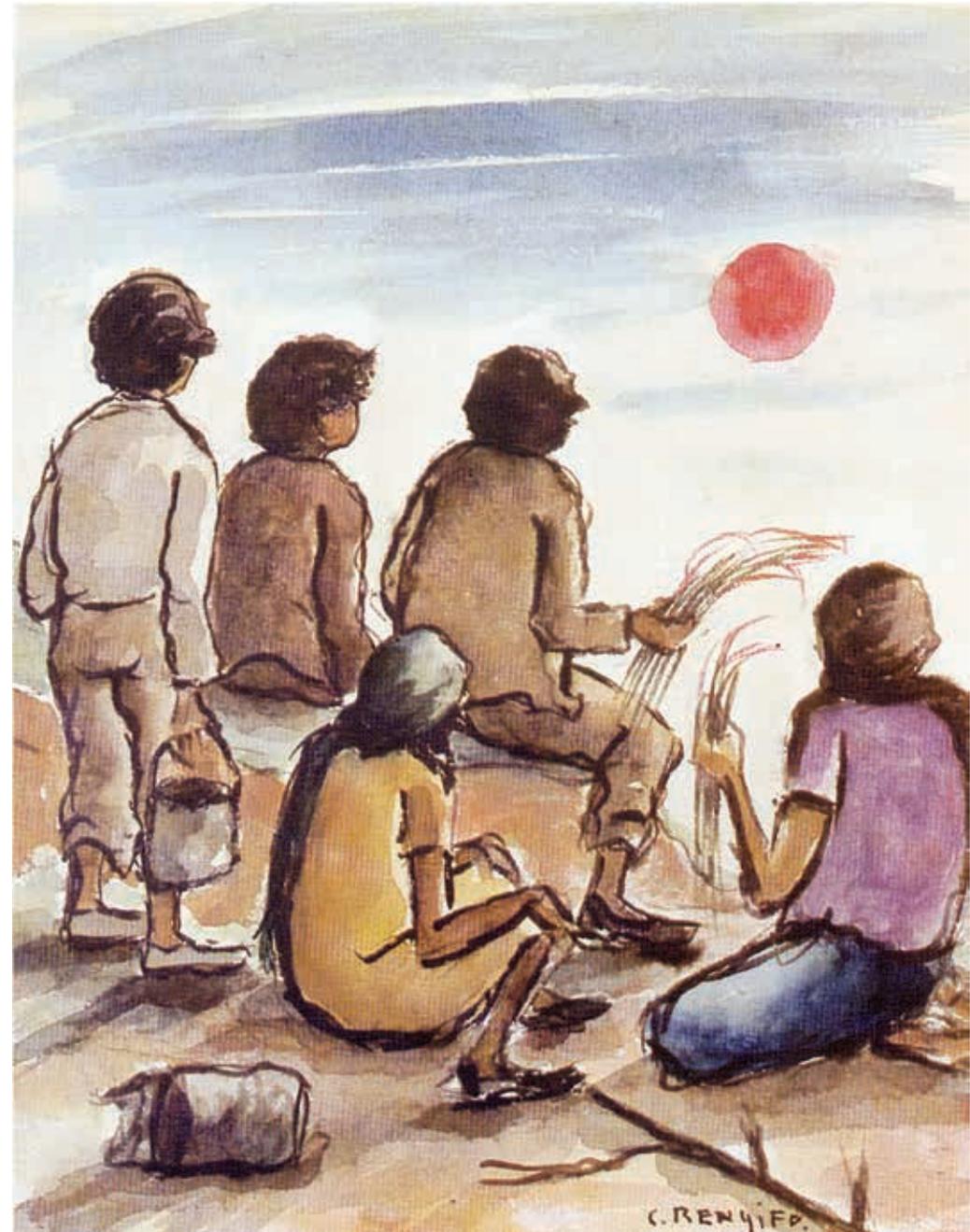
Andinos, 1965
Pastel
62x76cm



Erosión, 1955
Óleo sobre tela
90x121cm

... Y esa nación en cuyo pasado aún alumbra el gorro frigio centelleante de rojo de José Félix Ribas, debido a esa dependencia que va de lo económico a lo cultural, de lo material a lo espiritual, ha sido paulatinamente e implacablemente desnacionalizada, deformada, corrompida. Y sigilosamente, cual monstruos en acecho, por doquier se han levantado las ejecutorias y los mandos de los antihéroes. Y desde las tribunas y los instrumentos comunicantes se pregona y proclama todo aquello que tienda a negarnos y a negar al héroe. Para los traficantes de la Patria la figura de los héroes es una conciencia acusadora. Por eso se le teme a su huella y se trata de cubrir el resplandor que lanzan. Por eso alguien se atreve a decir que ya pasaron los tiempos de glorificar héroes. Para que ellos se refocilen es menester enterrar la levadura ejemplar.

[“José Félix Ribas y la juventud venezolana”, s/f]



El sol rojo (boceto), s/f
Acuarela sobre papel
97x73cm



El sol rojo, 1968
Óleo sobre tela
97x63cm



*El incendio
de los ranchos, 1973*
Óleo sobre tela
160x205cm



El bosque incendiado, s/f
Óleo sobre tela
60x63cm

Es amargo
el paso de la brisa.
Mucha sangre habrá
de caer por campos
y colinas para que
el tiempo diga
su lenguaje.

[(Piache). *Curayú o El Vencedor*, drama lírico en I acto y III cuadros, 1947]

(...)

Aquí está el compañero delectando en voces y gestos
una rebeldía que no cabe en la simplicidad de las palabras.

La espiga íntima de su verdad aroma oídos sordos
y refresca pechos sudorosos de opaca resignación.

El compañero llegó en un alba colorida y rumorosa.
Las mujeres y los niños despertaron su asombro desteñido
al sentir en sus carnes tostadas un roce blando de luz.

¡El compañero llegó!
¡Eran los pechos acercándose, comprendiéndose!
¡El compañero era: la armonía total en su regreso!

(...)

¡Cúrvate, compañero, hacia la tierra y siembra tu vida!

¡Golpéate en la lucha y despierta tu fe!
Porque vendrá un amanecer sin odios
y en él será luz y amor el brote de tu semilla.
Por lo que es un total y no tú solo.
¡CÚRVATE, COMPAÑERO!

(...)

Cúrvate y verás que al lanzar tus pasos firmes adelante,
grabarás con tus huellas de infinito a infinito
despertando un eco largo, simple, humano,
esta sola palabra: ¡HERMANO!
¡Cúrvate, compañero, y da un sacrificio en tu vida!

[“Voces al compañero”, de *Ala y Alba*, 1937]



La voluntad, 1980
Óleo sobre tela
77x60cm



El árbol incendiado, 1969-70
Óleo sobre tela
85x62cm



Buscando a Venezuela, 1978
Óleo sobre tela
90x70cm



Amanecidos, 1972
Óleo sobre tela
52x76cm



Figura y paisaje, 1978
Óleo sobre tela
60x50cm



Tarde triste en El Meta, 1966
Óleo sobre tela
138x152cm



Paisaje del petróleo, 1979
Óleo sobre tela
90x120cm



Marginal, 1967
Óleo sobre tela
100x120cm

¡Gira la voz...
y en ella está su sangre
como una torre ardiendo!

[“Meridiano del canto”, de *Música y tiempo*, 1945-1956]





El niño de la maraca, 1976
Óleo sobre tela
150x120cm



La noche de los girasoles, 1978
Óleo sobre tela
136x100cm

EL REALISMO LIMPIO DE CÉSAR RENGIFO

Para César Rengifo la realidad del barrio no olía a detritus, ni a basural degollado por perros callejeros. Tampoco tenía ese vaho de prostitutas acicalándose para la faena cuando la luna va mordiendo los linderos del cerro. Mucho menos era ese bufido de escaleras pringosas, con agua de cloaca, por donde bajaban esos espectros de la noche con ojeras patibularias para jugar ruleta rusa con la vida. Veía la realidad como una especie de pobreza desolada, con perros tensados en el hueso del hambre, de paisajes áridos con árboles secos (o sin hojas) quebrados en la pesadumbre, de hombres y mujeres agujereados por el drama y la tristeza. Había como mucha soledad metafórica, como mucha desolación lírica.

La pintura de César Rengifo, recuadrada en eso que críticos y especialistas denominan como arte realista, se apegaba (o de alguna manera subrayaba) los postulados ideológicos y sus puntos de vistas sobre las posibilidades sociales y humanísticas del arte. En una conferencia del año 1954, titulada “El arte y el estilo”, dictada en la Facultad de Agronomía de la UCV en Maracay señalaba: “El arte verdadero tiene sus raíces en el hombre y en sus circunstancias históricas, sociales y geográficas; él es flores y frutos del árbol humano”. De igual modo creía en el arte como una forma objetiva para educar o como él lo escribió en la misma conferencia: “... el arte es indispensable para la formación espiritual de todo pueblo, y, por ello, desde él puede formarse para su propia ruina. Y un pueblo que puede juzgar en su justo valor y contenido la obra de arte, que pueda orientarse dentro de las corrientes artísticas que fluyen y forman parte de su vivir, que pueda mirar el hecho artístico en sus propias relaciones con la historia y la de la humanidad, será un pueblo mejor preparado para evitar las influencias malsanas de manifestaciones artísticas mistificadas que puedan deformar su conciencia; y, por otra parte, será un pueblo capaz de exigir de sus artistas obras que contribuyan a desarrollárselas y fortalecerlas hacia el bien y el propio engrandecimiento”. Estos postulados de Rengifo para algunos pueden resultar pueriles, pero para él eran ideas factibles que intentó llevar a la praxis a través de su obra pictórica y de escritura. Lo escrito por José María Salvador es pertinente: “... el pintor-dramaturgo caraqueño abriga una confianza sin límites en las posibilidades redentoras del arte. Con una ferviente fe de converso y un optimismo rayano en la ingenuidad creyó que la obra de arte posee poderes eficaces para transformar de raíz y mejorar

de modo sustancial la situación de la sociedad alienada por la injusticia y la incorrecta distribución de la riqueza”.

El trabajo pictórico de Rengifo puede resultar hoy superado e incluso no del todo convincente, pero lo que no se pone en duda es que está hecho con toda la honestidad y pasión posibles y con los recursos estilísticos que él consideraba idóneos para plasmar esa miseria de quienes se ven arrinconados por los vaivenes históricos. En algunas de sus pinturas los lugares comunes del realismo están presentes, ese aire *kitsch* de sus miserables, ese tono maniqueo de presentar esos personajes raídos y reventados de pobreza lo vuelven hoy por hoy vanguardista y muy actual, quizás esas no eran sus intenciones primarias, pero en el arte que trasciende (y entabla un diálogo sin tiempo) siempre corre el albur de suscitar nuevas lecturas y es asimilado desde ópticas bastante dispares; es visto muchas veces desde ángulos menos planos, o acomodaticios. La gente, el espectador, está en su derecho de someter el trabajo plástico de Rengifo a una valoración más amplia, respetando, en la medida de lo posible, esa honestidad utópica y contestataria con la cual llevó a cabo su obra pictórica. Lo escrito por Graciela Camacho de Acosta es tajante: “César Rengifo se yergue como uno de los representantes más conspicuos del Realismo Social en Venezuela, junto a Héctor Poleo, Pedro León Castro y Gabriel Bracho. Desarrolló Rengifo una obra signada por la temática social en cuadros que reflejan la creciente depauperación de las condiciones de vida de la gente que, ya sometida a toda suerte de penalidades en su nativo entorno rural, resultó víctima de aún peores circunstancias como consecuencias del *boom* petrolero”.

Rengifo estaba claro con respecto a su pintura, a lo que buscaba con su estilo y en una entrevista aseguraba: “La pintura es para mí un medio de comunicación y de expresión, una manera de interpretar el mundo y de transferirlo a una identidad, y un modo de vincularme y vincular a la sociedad de la que formo parte”. Esta posición de tener el arte como un medio y no como un fin es destacable. Para Rengifo el arte es un puente y en tal sentido esta idea afianzó su trabajo con el realismo desde su estilo personal y en la que descuidaba las elucubraciones estéticas vanguardistas en aras de una sencillez nítida para transmitir mejor su pensamiento. La economía de elementos de sus cuadros no es fortuita, la presentación sin afeites de los protagonistas tampoco es casual. Rengifo va directo a contar un drama (figuras femeninas ante un paisaje desolado), una

situación, sea amorosa (una pareja de novios) o cotidiana (un vendedor de flores de cala). Los personajes que pinta parecen irse siempre sobre un paisaje sin tiempo, un paisaje tan beckettiano, tan de escenografía teatral, un paisaje como escapado de un cuadro surrealista.

Rengifo fue siempre contrario a lo abstracto, a cualquier visión constructivista y no por casualidad afirma: “El constructivismo ve las formas cerradas y los contornos dentro unas limitaciones muy precisas. Mi actitud frente a la vida es abierta de espacio donde moverse y jugar con la imaginación”. Esto indica que Rengifo no era esclavo del realismo y que en su trabajo, tanto literario como pictórico, la imaginación también tenía mucha relevancia.

Rengifo siempre estuvo claro sobre las posibilidades del realismo socialista y su poca valoración. Tampoco se llamó a engaño sobre el arte a secas, sin rótulos ni etiquetas, el cual también podía ser efectivo, o como él lo aseveró en una entrevista: “El realismo socialista es un término mal usado y mal empleado con el propósito político muy concreto de desacreditar el arte de los países socialistas. Es una especie de etiqueta peyorativa (...). Yo no estoy de acuerdo con el arte programado y orientado hacia la exposición política, hacia el panfleto. El arte antes que todo tiene que ser arte”.

La obra pictórica de César Rengifo, en su conjunto, requiere hoy de una revisión más crítica que política, señalando sus aciertos y sus deslices desde lo estético. No perdonar su obra para favorecer al ciudadano comprometido con el devenir histórico. Acercarse a su obra sin pruritos militante ni prejuicios plásticos. Acercarse a una obra que marcó una ruptura significativa con el geometrismo cinético y que no se dejó permear por la moda en boga para consolidar un sitio estético, sin mencionar la tremenda carga humanista que tiene. Es bueno a la hora de valorar su trabajo plástico eso que dijo: “Me considero un eslaboncito de esa gran cadena del proceso doloroso y hermoso que es la pintura venezolana”.

Esa visión de que César Rengifo era un artista/escritor/dramaturgo dejado al margen por su postura política tampoco le va. Estuvo muy activo en la escena cultural que le tocó en suerte. Sus obras se representaban y siempre sus cuadros y dibujos tuvieron su espacio para exponerse. Lo que sí despierta mi interés por las pinturas de Rengifo es esa soledad, ese drama silencioso de gente en un continuo vagar, de gente que camina, que va andando mientras nosotros

como espectadores estamos allí varados, no estamos desolados ni tristes, solo no vamos a ninguna parte, quietos en nuestro realismo sucio, nos aferramos a lo efímero mientras los personajes pintados por Rengifo van hacia lo eterno.

CARLOS YUSTI
2015

Bibliografía

Rengifo, César. *El drama humano*. Exposición y Catálogo a cargo de José María Salvador. Presentación de Graciela Camacho de Acosta. Sala de Arte Sidor. Ciudad Bolívar: 1994.

Francastel, Pierre. *Sociología del arte*. Alianza. Madrid: 1981.

Panofsky, Edwin. *El significado de las artes visuales*. Alianza. Madrid: 1990.



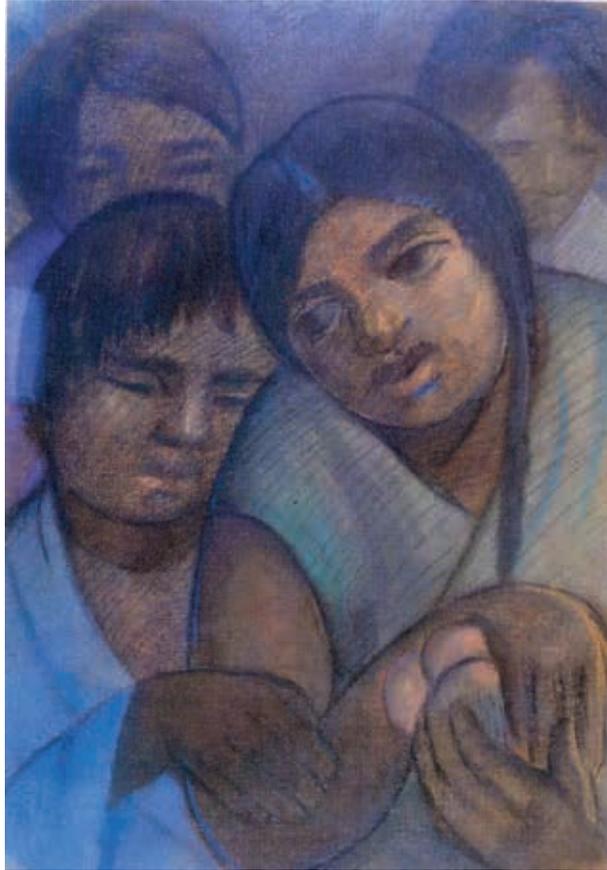
Dibujo de César Rengifo realizado en cuaderno.
Sección de Libros Raros.
Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela.



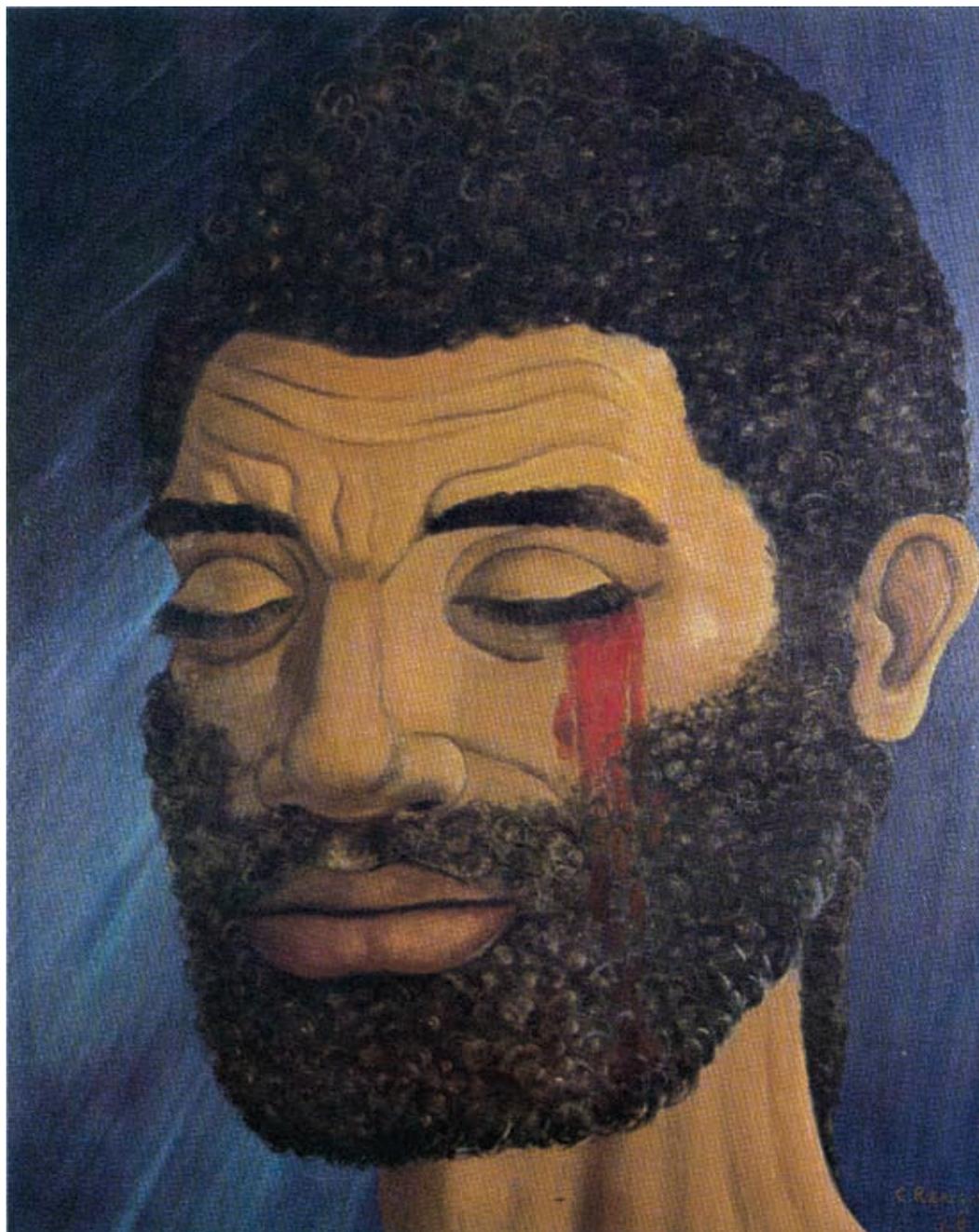
Motivo común, 1973
Óleo sobre tela
93x113cm



El barril vacío, 1771
Óleo sobre tela
90x70cm



Figuras, 1936
Pastel
56x52cm



El hombre que llora por el hombre, 1969
Óleo sobre tela
85x67cm

¿Miedo? No... Hay mucha oscuridad,
es cierto... ¡Pero yo siento como
si estuviera amaneciendo!

[(Miguel). *La sonata del alba*, drama en I acto, 1954]



Figura nocturna, 1971
Óleo sobre tela
90x71 cm



El viento, 1969
Óleo sobre tela
133x116cm



La música (boceto), 1954
Acuarela sobre papel
68x54cm



La música, 1957
Óleo sobre tela
160,5x110,5cm



El pequeño concierto, 1975-76
Óleo sobre tela
160x119cm



Segunda flor, 1972
Óleo sobre tela
122x93cm



El campesino de las flores, 1969
Óleo sobre tela
100x78cm



La curbeta, 1974
Óleo sobre tela
35x20cm

(...)

¡Todo adviene en la música!
 ¡Hasta el silencio es ella estática y profunda!
 ¡Hasta la sangre es ella!
 ¡Hasta el mar es ella!
 ¡Hasta la muerte es ella!
 Miro a un niño que canta.
 Oigo a un niño que canta
 y comprendo el sonoro himno de los astros.
 Por eso de tus huesos perdurables y cósmicos
 retoña como un rojo laurel la poesía.

[“Tu forma musical”, de *Música y tiempo*, 1945-1956]



Cruz de Mayo, 1971
Óleo sobre tela
60x45m



La pequeña parranda nocturna, 1968
Óleo sobre tela
183x171m



La enamorada de la Niebla, 1979
Óleo sobre tela
151x120cm



La locura del loco, 1968
Óleo sobre tela
87x84cm



Las muñecas, 1969
Óleo sobre tela
96x77cm



¡Mi hijo es un jardín de tréboles y olivos!
 Es como el Albarregas: ¡sonriente y decidido!
 En una madrugada, cuando los frailejones abren
 entre la niebla sus transparentes soles, lo tuve...

Esta ciudad cantaba en sus campanas...

En mi pulso fundíanse versos y oraciones,
 porque era madre al fin y mi tierra tranquila
 su semilla entregaba...

¡Leche le di colmada con sol de estas montañas
 y él sonrió con sus nieves y luces vegetales!

[(María). *María Rosario Nava*, cantata, poema dramático, 1964]

Mañana de mayo, 1972
 Óleo sobre tela
 100x80cm



Los trompos, 1970
Óleo sobre tela
85x77cm



El saltamontes, 1976
Óleo sobre tela
60x50cm



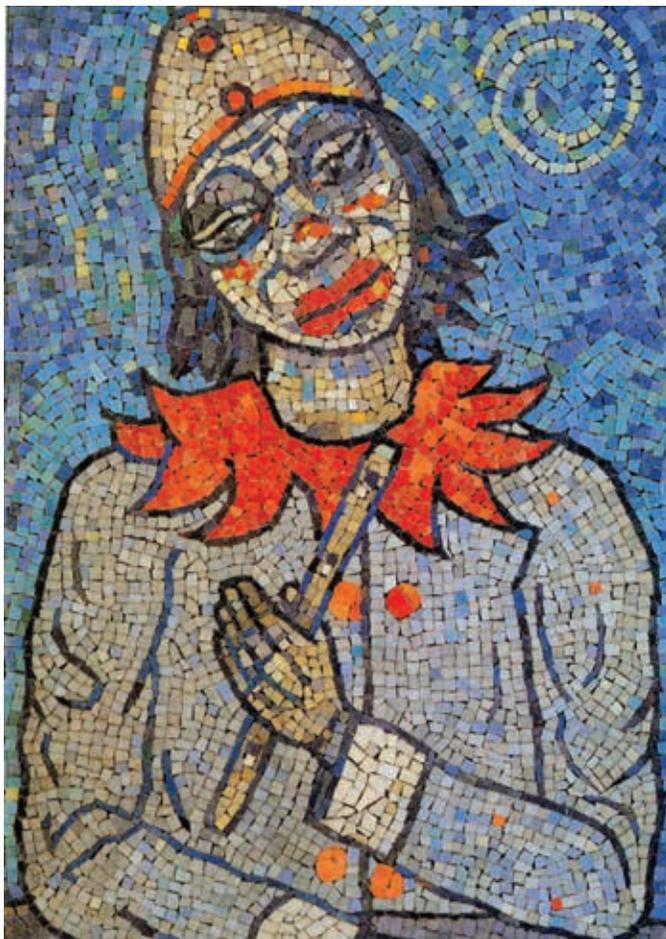
Burriquita, 1970-76
Óleo sobre tela
130x120m



La careta y el furruco, 1979
Óleo sobre tela
134x79cm



El pequeño mago, 1973-74
Óleo sobre tela
140x95cm



Payaso, 1970
Mosaico
100x63cm

UNA MIRADA A LA OBRA PLÁSTICA DE CÉSAR RENGIFO

Cuando observamos la obra múltiple de César Rengifo, ya sea escultórica, poética, dramática, periodística o pictórica, nos encontramos con un artista integral comprometido con el tiempo histórico que le tocó vivir y preocupado por el destino que el impacto de la explotación petrolera y la instauración de un modelo rentista produjo sobre el país y la conciencia del pueblo venezolano. Pero es en su obra plástica donde ese pensamiento recurrente encuentra una vía más directa, a golpe de ojo, para plasmar las profundas desigualdades que observaba, la instauración de una cultura minera, expoliadora, sin arraigo y con el consecuente abandono del campo, la aparición de los cinturones de miseria, el crecimiento anárquico de las ciudades, el empobrecimiento de la población y la pérdida de identidad.

La obra de Rengifo se aleja de sus influencias primeras del Círculo de Bellas Artes, de sus escauceos con el impresionismo, las huellas de la pincelada y la mezcla óptica, pero tampoco se acerca a las búsquedas del Grupo Los Disidentes, en las propuestas abstractas, ya sean líricas o geométricas, ni en la materialización ni gestualidad de las propuestas informalistas posteriores. Hay acercamientos al expresionismo en algunas de sus obras, en el remarcado y silueteado de las figuras, el dramatismo de la línea y el uso de alto contraste, tanto en el dibujo como en la pintura. Pero es definitivamente en la obra de los muralistas mexicanos, Rivera, Siqueiros y Orozco, donde encuentra una vía de expresión para sus preocupaciones políticas, pictóricas, y para sus reflexiones sobre el país. Esto le permitirá también un mayor acercamiento al público, al hombre sencillo, al hombre de a pie, que transita por las calles y se enfrenta y sufre esas mismas realidades que Rengifo denuncia, o a los problemas de la identidad y el origen, como lo observamos en *Mito de Amalivaca*, ese extraordinario mural en mosaico, situado en el Centro Simón Bolívar.

Podríamos catalogar la obra de Rengifo dentro del Realismo Social, más cercano a la obra de Héctor Poleo, el de *Los tres comisarios*, pero sin sus aires surrealizantes, que a la de Gabriel Bracho, más panfletario; Realismo Poético, según lo expresado por el propio Rengifo. Su pintura revela el drama de las profundas desigualdades predominantes en el país, la miseria estampada en los lienzos.

Rengifo se pasea por la utilización de diferentes técnicas y materiales: acuarela, grafito, pastel, óleo, creyón, sobre soportes como lienzo, papel, masonita, mosaico, madera. Es indiscutiblemente un dibujante, lo observamos en sus bocetos de murales (coloreados o no), sus autorretratos, sus paisajes, en los que

va expresando sus visiones y desarrollando su discurso plástico donde la línea, como sostén de la forma y de su imaginario, tiene importancia primordial. Muchas de sus obras son, a mi manera de ver, dibujos coloreados. En sus cuadros la pintura es densa, pero sin marcas de pincel ni de espátula, ni el uso de impastos para lograr texturas. Sus personajes aparecen, en muchas de sus obras, de espaldas, tapados con sombreros, o con los ojos cerrados o entrecerrados; personajes sin rostro que parecen remitirnos a ese “hombre genérico” del que hablaba Marx, o a esa mezcla de razas que se conformó en Nuestramérica.

En su obra hay una presencia constante del elemento humano, ya sea mediante personajes o mediante elementos como el barril, la lata, los techos de zinc, los ranchos. El paisaje de fondo parece repetirse, continuarse, para formar una especie de gran mosaico. Una tierra baldía, con árboles deshojados, secos –símbolo que comparte con Héctor Poleo–, por donde caminan personajes en éxodo, migrando con los pocos enseres que tienen y acompañados por perros famélicos, los de “puro hueso”, de los pueblos tristes que cantaba Otilio Galíndez. Los personajes se desplazan por este paisaje como por un escenario teatral, con la escenografía precisa para representar el drama que escribía en su dramaturgia. Los colores predominantes son los tierra, en sus diferentes tonos, ocre, sienas, amarillo de Nápoles, tierras secas y arenosas, que han perdido su fertilidad, su capacidad generadora; metáfora pictórica del abandono del campo por la irrupción del petróleo. Si observamos el cuadro de 1980 titulado *Hombres y flores de Galipán en el alba*, vemos a tres personajes de espaldas al espectador, con sombreros, y los tonos terrosos característicos de su obra; el cielo, con la luminosidad oscura que presagia el amanecer y las manchas de color son las de las ruanas, pero sobre todo la de los ramos de calas blancas, gladiolas y margaritas que portan. Vienen de Galipán, zona rural enclavada en el Waraira Repano, pero no se divisa la ciudad de Caracas. El personaje delantero lleva en sus manos una linterna, una lámpara. Pareciera buscar en su camino un “hombre”, como Diógenes en el Ágora, ese hombre real que, perdido, en éxodo, desarraigado y sin identidad, va engrosando los cinturones de miseria de la ciudad. En algunos cuadros aparece el agave, la cocuiza, habitante de paisajes xerófitos, planta característica de nuestra indianidad y que en su obra puede ser leída como un símbolo de identidad y resistencia. El color como protagonista aparece en los cuadros de su último período, donde los personajes parecen suspendidos en medio de casas con fondos coloridos. Percibo en su obra cierto aire de inacabamiento, de obra en proceso, que iba construyéndose a medida que profundizaba en sus reflexiones

y en su preocupación por el país. Esta reflexión es el hilo conductor que une su obra plástica con su obra escrita, se hace obsesiva, militante, para hablarnos, desde sus diversos lenguajes, sobre esa realidad que observa, le preocupa, denuncia e intenta transformar.

BENITO MIESES
2015



El andamio roto, 1953
Óleo sobre tela
97x82cm



Los pedacitos, 1954
Óleo sobre tela
118x120cm



Un niño nació en Kabimbú, 1957
Óleo sobre tela
114x126cm



Las rezanderas, 1967
Óleo sobre tela
140x150cm

¡Solo el jacinto sabe
en su armónica forma
de la sustancia pura
que alumbra tu presencia!

[“Colores”, de *Poemas*, 1968-1978]



Hombre y flores de Galipán en el alba, 1980
Óleo sobre tela
150,5x190,2cm



Sin título, s/f
Acuarela sobre papel
33x25cm



Sin título, hacia 1974
Acuarela sobre papel
29x22cm



Sin título, s/f
Acuarela sobre papel
23x14,7cm



Sin título, s/f
Acuarela sobre papel
23x14,7cm

... cuando el hombre se libere de la división de clases, se libere de la propiedad privada, se libere de toda una serie de trabas que tiene actualmente, que pueda comprender su propio desarrollo social, desarrollo pleno como ser humano, como creador, entonces el hombre, ese hombre del futuro, va a ser el artista extraordinario que todos los hombres llevan en sí, y esa condición va a poder desarrollarla a plenitud en la ciencia, en el arte y en todo lo creador.

[César Rengifo: *A viva voz*, entrevista por Jesús Mujica, 1974]



Sin título, s/f
Pastel y carboncillo sobre papel
71,2x49,8cm



El loco y su música, 1971
Óleo sobre tela
152x101cm

Y así quisiera yo tocar el violín...
¡Como un amanecer! Pero ya ve...
Si se pudiera elegir la vida.
A muchos se nos fijan dos rutas: ser
bestias de carga o alimañas ofensivas.
De todos modos, y esto me lo digo
cuando camino solo y pensando
en cómo es el mundo, las cosas
no pueden seguir eternamente así,
los hombres mismos tendremos
que cambiarlas... digo, los hombres
que sufrimos... ¿no cree?

[(Desconocido). *La sonata del alba*, drama en I acto, 1954]



Su música interior, s/f
Óleo sobre tela
130x90cm



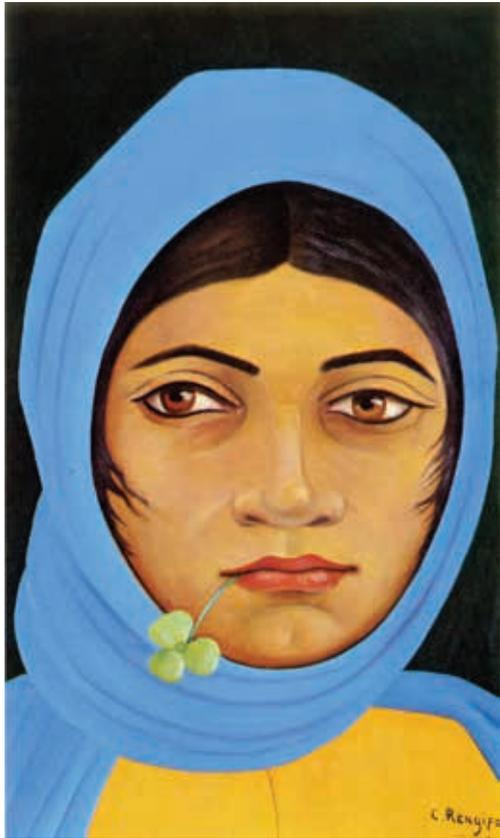
Una rosa para mi ciudad, 1971
Óleo sobre tela
165x100cm

Quiero indagar un rostro procurar un latido.
Quiero tocar la firme presencia de un resuello.
Hallar la certidumbre de un corazón presente.
Procurar una mano donde reviva un gesto.

[“Muerta ciudad nocturna”, 1970, (De *Poemas*, 1968-1978)]



El poeta, 1971
Óleo sobre tela
125x72cm



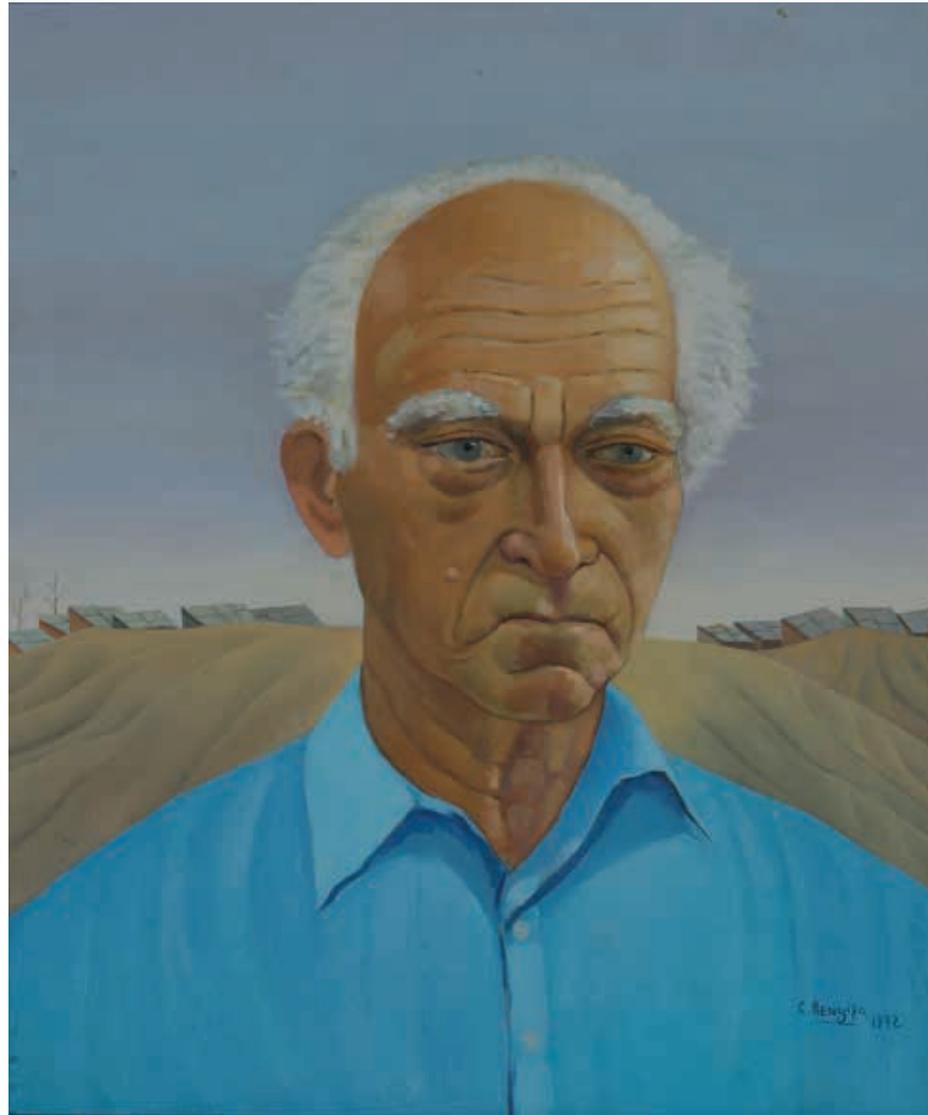
La mujer del trébol, 1970
Óleo sobre tela
50x34cm



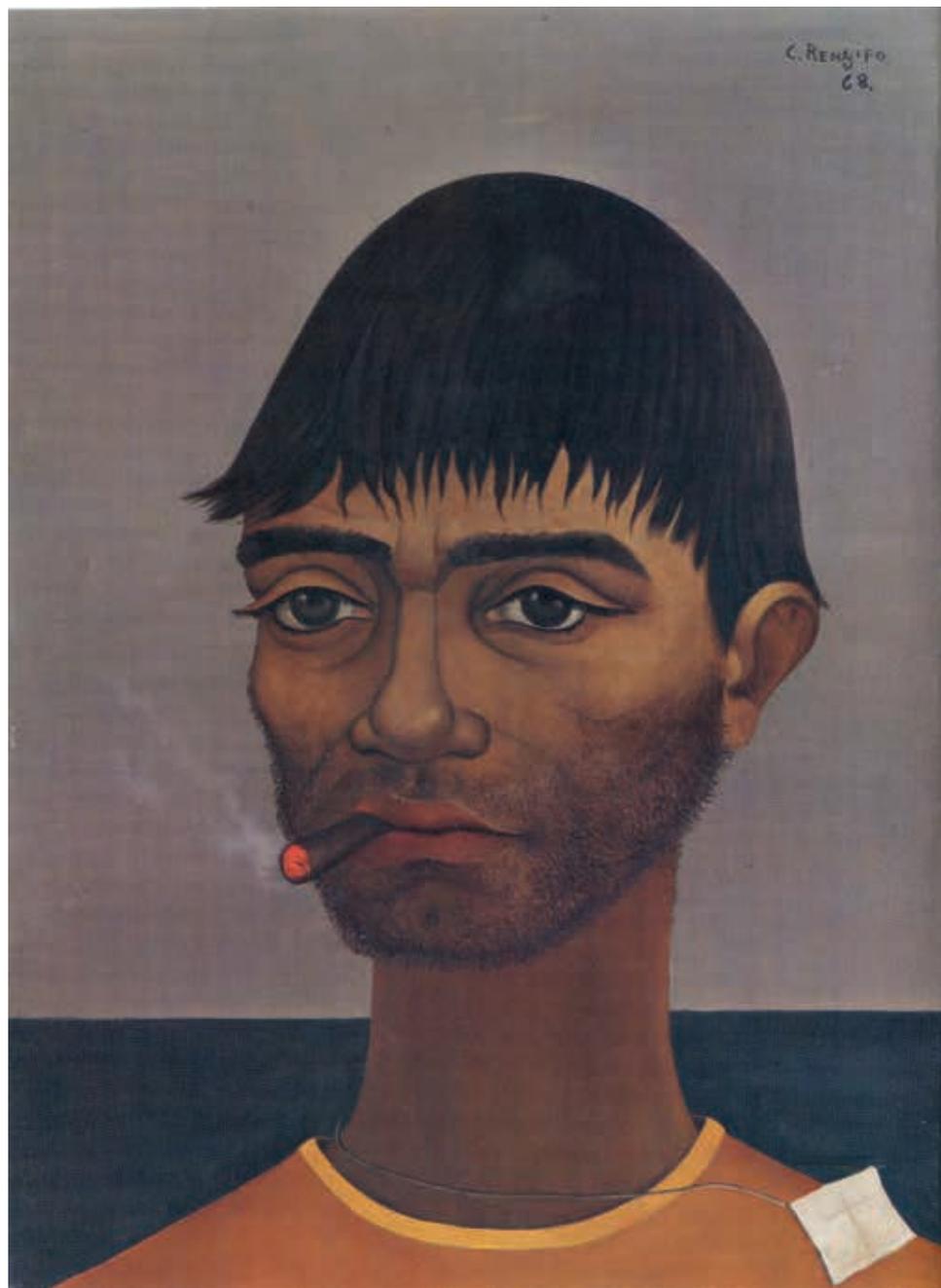
Las cintas rojas, 1970
Óleo sobre tela
55x45cm



Nostalgia, 1974
Óleo sobre tela
79x33cm



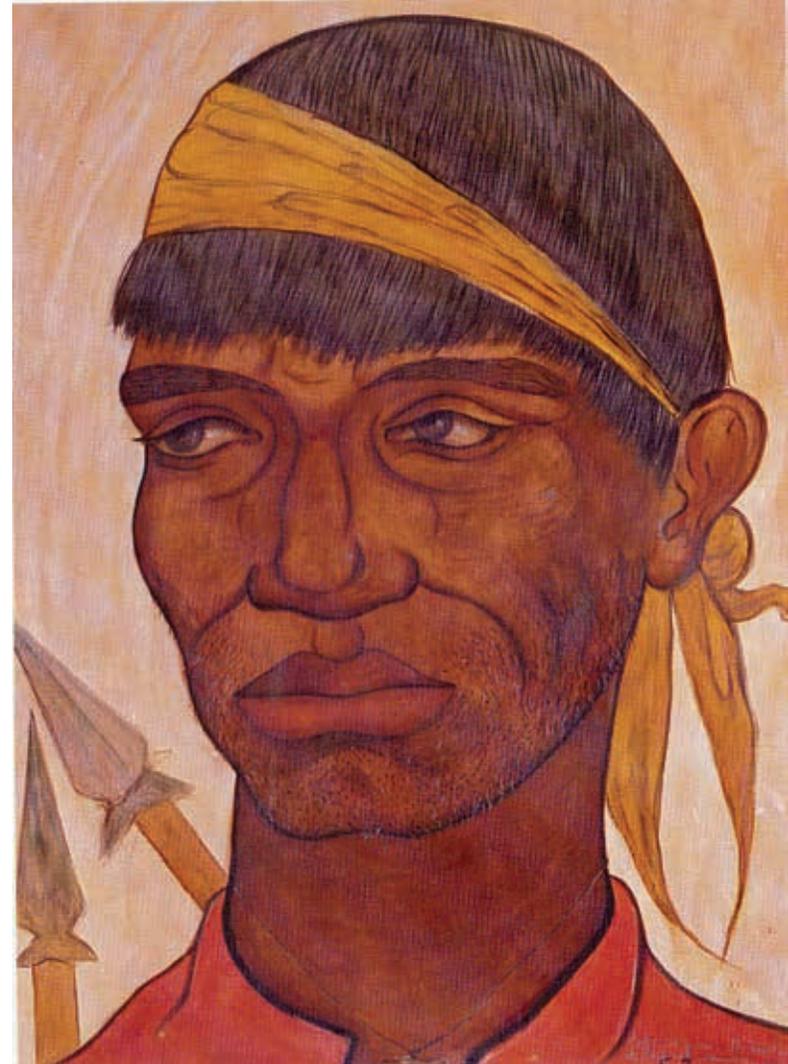
Retrato de Carlos Otero, 1972
Óleo sobre tela
65x54,7cm



El loco del escapulario torcido, 1968
Óleo sobre tela
77x58cm



Cielo encapotado, 1974
Óleo sobre tela
84x74cm



Uno de Ezequiel Zamora, 1951
Gouache sobre papel
97x70cm

¡Oigan! ¡Oigan todos!
 ¡Alcen en alto las banderas!
 ¡Que redoble un tambor y traigan
 por la brida un potro de pólvora y
 tormenta porque Ezequiel Zamora
 ya despierta...! ¡Y que venga el
 corto de los vientos! ¡Y el de la
 madrugada enrojecida!
 ¡Porque ya mi Ezequiel va con el pueblo
 y hay una tempestad por los caminos!

(...)

¡Zamora! ¡Ezequiel Zamora!
 ¡Ya en mis manos está tu llamada!

[(Brusca, la Rompefuegos). *Lo que dejó la tempestad*,
 un epílogo dramático de la Guerra Federal,
 un prólogo y III actos, 1957]

Santa Inés, 1979
 Óleo sobre tela
 120x86cm

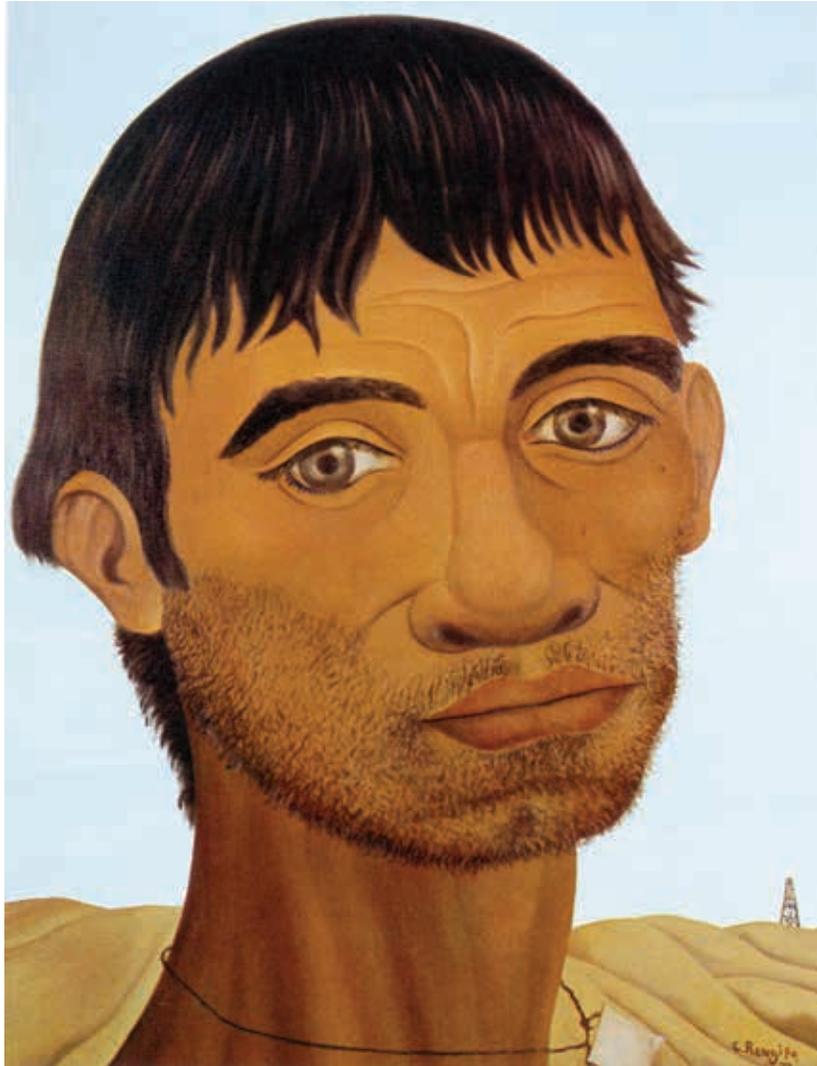




El agave y el pipote, 1976
Óleo sobre tela
70x60cm



El auxilio, 1975
Óleo sobre tela
130x90cm



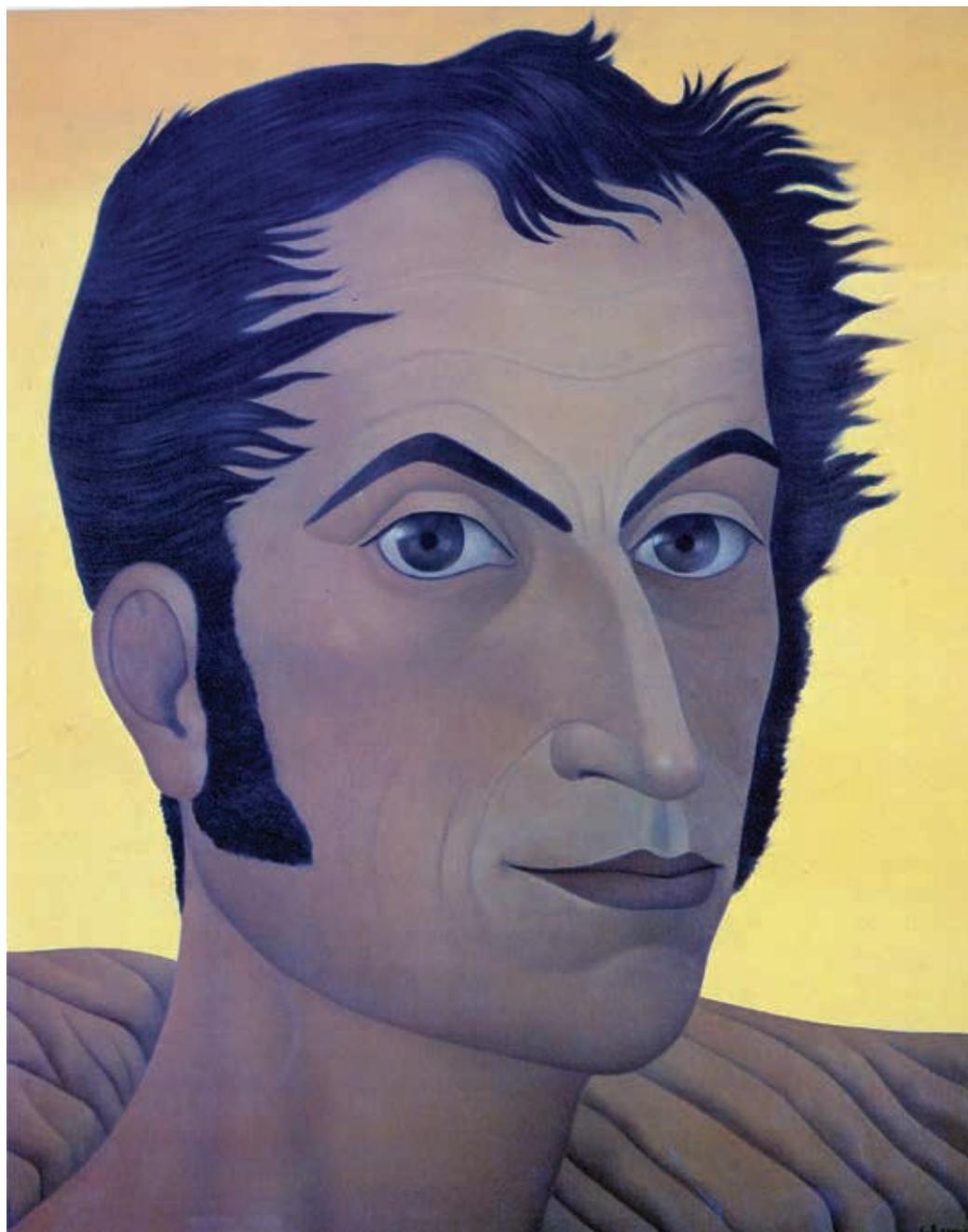
El rostro de la tierra, 1972
Óleo sobre tela
85x67cm



La alegría de la tierra, 1972
Óleo sobre tela
85x67cm

¿Y al fin de ese camino?
¡La Patria liberada!

[(Coro y María). *María Rosario Nava*,
cantata, poema dramático, 1964]



La tierra venezolana, 1978
Óleo sobre tela
150x120cm

LOS ANDES EN LA PINTURA DE CÉSAR RENGIFO*

Aunque lamentablemente no dispongo de la capacidad de análisis suficiente para dar cuenta de todos los niveles de representación de los escenarios y de la humanidad andina figurados en los cuadros de Rengifo que se ocuparon de ello, intentaré al menos un pequeño balance de los mismos que quizá llegue a ser útil para otras personas que puedan hacer lecturas más productivas de esas obras, situándolas en sus debidos contextos estéticos e históricos, sometiénolas a las descripciones que ellas ameriten y valorándolas según se los permitan sus estudios.

Quizá después de las experiencias de un viaje a esta región en 1941, Rengifo se dispuso a realizar algunos cuadros de asuntos andinos, cuyos paisajes y habitantes debieron convocar su atención y su peculiar mirada de creador en el campo de la plástica. Uno de esos trabajos –titulado *Los Andes*– le permitirá en 1953 ganar el Premio Andrés Pérez Mujica, en el XI Salón Arturo Michelena, del Ateneo de Valencia, siendo este su primer gran reconocimiento como pintor. Según algunos autores se relaciona con los paisajes de Boconó, mientras que otros la dejan sin referente específico.

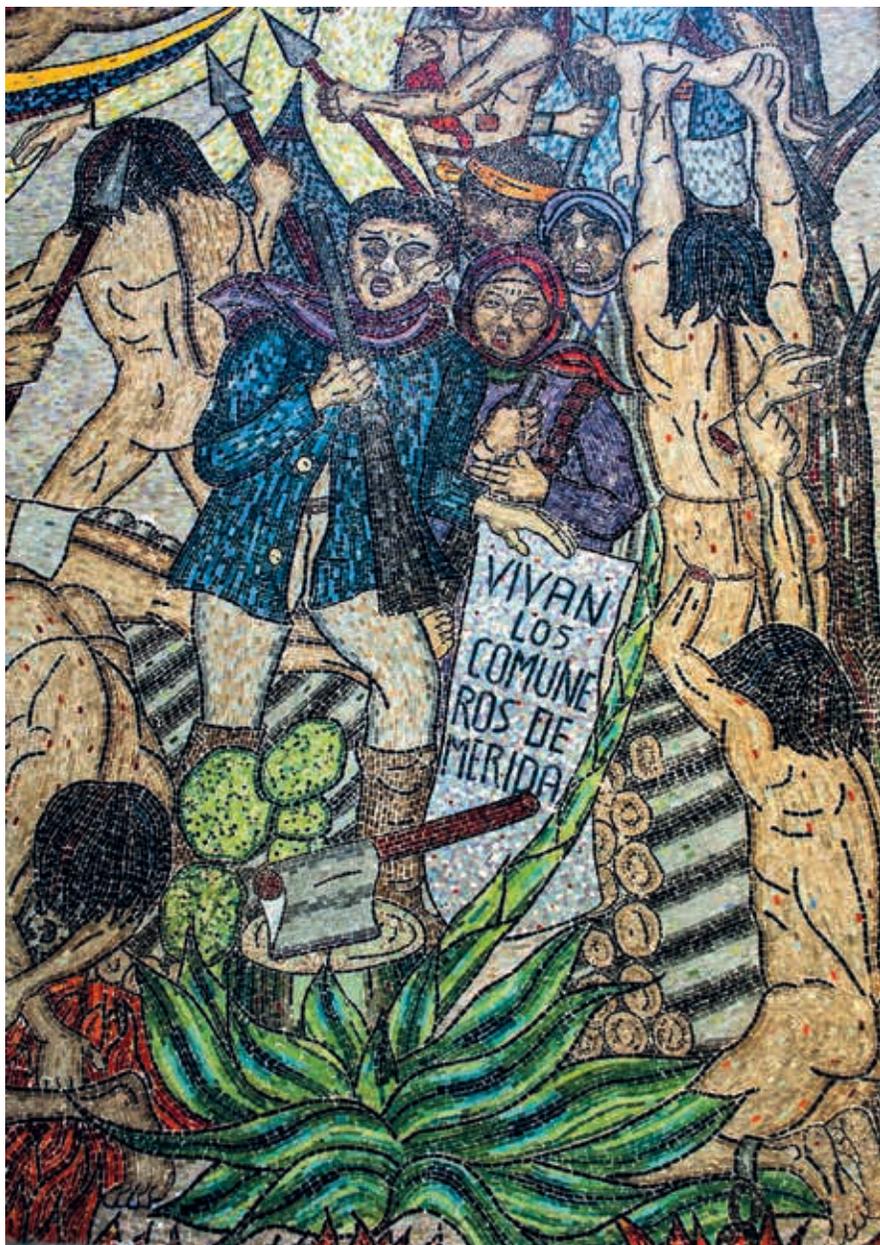
En 1958, radicado ya en Mérida, Rengifo pintó un *Paisaje de Mérida*, un óleo sobre tela en el cual presenta tres personajes campesinos de la sierra, dos hombres y una mujer, todos de espaldas, mirando el vacío desde la altura de la montaña, con la única compañía de un frailejón y un árbol sin hojas, mientras sostienen en sus manos los que parecen posibles frutos de su trabajo. El cielo grisáceo y neblinoso. Un ámbito de soledad, silencios y esperas.

La literatura parece ofrecerle otras lecturas de la región. En 1960, de regreso a Caracas, quizá con el estímulo imaginario de la poesía de Andrés Eloy Blanco, realiza un trabajo en tinta sobre papel en el que representa a La Loca Luz Caraballo.

Un cambio de intensidades cromáticas se advierte en un cuadro de 1965 que tituló *Andinos*. En tenues tonos pastel y dibujo bien delimitado, un grupo de seis campesinos, entre ellos una mujer, caminan entre la bruma. Todos marchan de espaldas, cabizbajos y encorvados por sus cargas. Dos perros flacos, un raquí-tico frailejón, árboles talados y algunos tallos sin hojas a la distancia son su único entorno. La intemperie no da treguas.

El cuadro *Niebla y lluvia* en el páramo está fechado en 1978, es un óleo sobre tela. Presenta la imagen de tres campesinos que se protegen de la intemperie tapando sus caras con sus sombreros y sus ruanas, caminan con sigilo, casi a

* Segunda parte de la conferencia “La cultura andina venezolana en la producción intelectual de César Rengifo”, para el XII Congreso Internacional Presencia y Crítica. Formas de Leer el Mundo: Literatura, Semiótica y Cultura. Universidad de Los Andes. Centro de Investigaciones Literarias y Culturales Mario Briceño Iragorry. 2015.



En fragmento se lee el texto: "Vivan Los Comuneros de Mérida", del tríptico *Génesis de Venezuela y Creadores de la Nacionalidad: Los Precursores* (1972-1973).

tientas. Sujetos sin rostro, anónimos, en pleno desamparo, caminan de espaldas a un cielo oscurecido que presagia una tormenta. En una ocasión, entrevistado por José Ratto-Ciarlo, Rengifo comentó sobre sus personajes representados de espaldas: "Van, de ese modo, negando una realidad injusta, quieren abandonarla e ir en procura de otra". El paisaje, la lluvia, la neblina son determinantes del espacio ambiental; el silencio, la soledad y el desamparo son los enigmáticos modos de existencia que percibe el pintor en los habitantes andinos, o al menos son los rasgos que el artista selecciona para mostrarlos en sus contextos.

No obstante, cuando se trata de situarlos en las dinámicas de la historia, como en la segunda secuencia –Los Precursores– de su mural de la avenida Los Próceres, en Caracas, los reconoce en su rebeldía y afán de libertad en el movimiento preindependentista de Los Comuneros, a finales del período colonial. En la esquina inferior derecha del mural, en una especie de pendón, se lee la consigna "Vivan Los Comuneros de Mérida", ubicando la sublevación andina entre las primeras que prepararon el camino para la separación venezolana del Estado español. Criollos e indígenas son representados en ese ángulo en el que, como es habitual en sus cuadros que hemos considerado, aparece también la mujer andina entre un entorno de distintos elementos naturales distintivos de la región, como el frailejón. Una línea de fuga, subyacente en el esquema de la composición conduce a la esquina superior derecha donde una bandera levanta la palabra "patria".

ALBERTO RODRÍGUEZ CARUCCI

1 La entrevista fue recogida en el libro *César Rengifo: Imagen de un creador*. VV.AA. Federación Nacional de Cultura Popular. Asociación Amigos de César Rengifo. Caracas: 1981.



LOS MURALES

*EL MITO DE AMALIVACA Y
LA CREACIÓN DEL MUNDO*

(...)

Cuando los conquistadores españoles inician sus acciones en el territorio de lo que hoy es Venezuela, la última región por conquistar y dominar allí es la norte central, donde la resistencia indígena presentó características de guerra dilatada, extremadamente violenta, y en la cual muchas de las tribus dirigidas por guerreros indomables pusieron en práctica frente a un invasor superior en armamentos, la táctica de tierra arrasada. Esta región norte central estaba poblada principalmente por caribes, porción cultural y lingüística que llegó a producir temor, primero, y odio posteriormente al conquistador hispánico. Desde los primeros encuentros de los europeos con los caribes, encontraron en estos a los más decididos opositores y tenaces defensores de su territorio.

(...)

El conquistador tuvo bien claro que el pueblo caribe era su principal opositor y por ello había que destruirlo, no solamente mediante la guerra sino también con la propaganda, ya que de esta manera creaba opiniones favorables, que justificasen la usurpación de las tierras habitadas por los caribes y el esclavizamiento de estos.

Se encargó igualmente el conquistador de ocultar y destruir todo lo referente a los productos culturales de los caribes; a tal punto llegó esta labor que hoy en día le cuesta arduo trabajo a los arqueólogos y etnólogos establecer la identidad de los productos culturales artísticos caribes en los vestigios cerámicos, de cesterías, textiles, etc.

(...)

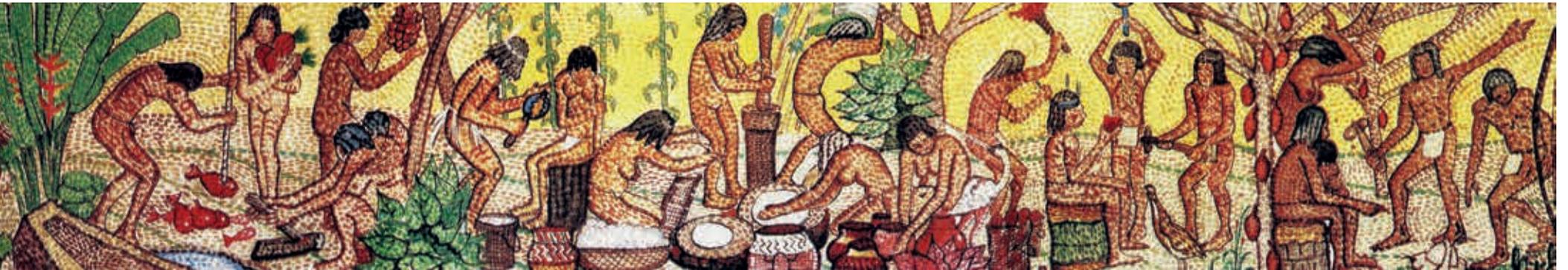
Si nos atenemos al mito de Amalivaca, de procedencia caribe, podemos deducir que un pueblo capaz de producir en el campo de la mitología una interpretación tan hermosa de su génesis y del origen de sus productos culturales, tenía que poseer en la danza, en el teatro, en la cerámica y en la plástica, y en la leyenda oral y en la poesía un alto desarrollo.

(...)

[“Los Caribes”, Ponencia leída en el simposio Identidad Cultural Caribeña, Festival Carifesta, La Habana, 1979]



Borrador del mural Amalivaca
Acuarela
Hacia 1954



Como ustedes saben, el mito de Amalivaca es un mito de los indios tamanacos de las márgenes del río Orinoco; y este mito se enraíza, se une un poco con el mito de Quetzalcoatl en México, de Cochica en Colombia, y con otros mitos de otros pueblos antiguos del mundo.

De acuerdo con ese mito, existía pues la tierra de los tamanacos, poblada, y llegó el gran diluvio, vino un gran diluvio, vino una gran insurgencia en las aguas que arrasaron con todas estas tierras, solamente quedó un hombre y una mujer. Y coincidió con esta insurgencia de las aguas y con esta catástrofe, la llegada en una pequeña nave, de otro lugar, de dos personajes muy importantes que los tamanacos llaman Amalivaca y su hermano Vochi. De estos dos hermanos o gemelos, por cierto, quedaron grabados, por manos milenarias, en las rocas de la represa del Guri.

Amalivaca y Vochi, una vez que llegan a la tierra de los tamanacos, deciden arreglar la tierra, crearle una vía de agua que permitiese a los hombres bajar al mar sin muchos problemas y subir también por las mismas aguas. Pero no pudieron arreglar el problema hidráulico tan difícil y decidieron pues, el río bajara de la montaña al mar y el viento subiera del mar a la montaña. Así podían bajar a favor de la corriente y subir a favor del viento.



Cortesía de la familia Rengifo



Cortesía de la familia Rengifo



Cortesía de la familia Rengifo

Esto señala que es un mito neolítico, un mito de cuando el hombre descubre o inventa la navegación a vela, descubriendo leyes hidráulicas y ciertas leyes de los vientos. Entonces ellos, después que crean esa vía de agua que es el Orinoco, ordenan al hombre y a la mujer, que se habían salvado en el diluvio, que lancen contra la tierra el fruto de la palma de moriche, y de los que lanzara el hombre iban a salir mujeres, y los que lanzara la mujer se iban a transformar en hombres.

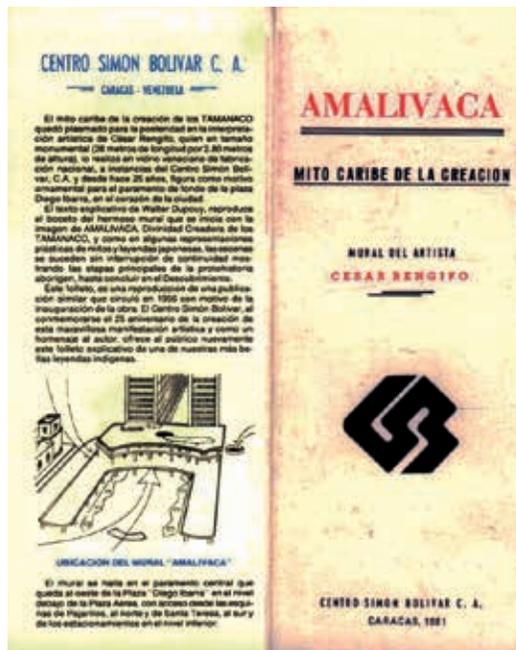
Efectivamente, esta pareja hizo esa acción con el fruto del moriche, y surgieron nuevamente los tamanacos como pueblo.

Esto recuerda a los hijos del arroz y a los hijos del maíz y otras grandes culturas. Nos coloca también en posibilidad de creer, claro que esto es una hipótesis, que existió en el que Amazonas y en las márgenes del Orinoco una gran cultura del moriche, que todavía no está suficientemente estudiada.

[César Rengifo: *A viva voz*, entrevista por Jesús Mujica, 1974]



Volante de mano
Inauguración, 1956
Texto: Walter Dupouy



Volante de mano
Reinauguración, 1981
Texto: Walter Dupouy

Mural *El mito de Amalivaca y la Creación del Mundo* (1955-1956), de César Rengifo:
Mosaico 2,8x28m; 90m² aprox.
Sótano del Centro Simón Bolívar, oeste de la plaza "Diego Ibarra", Caracas.
Fue elaborado con los artesanos Francisco Ignacio Porras,
Efraín Monasterios, Rafael Perdomo e Iván Monasterios
Fotografía: Marcos Colina, Américo Morillo, Bernardo Suárez, Félix Gerardi (2016)

(...)

Eres nacida donde las orquídeas se forman
con todos los colores teñidos por las albas.

País de Amalivaca, el viajero que puso
a vivir a los hombres venidos del moriche,
y conjuró las aguas y ordenó territorios
y coloreó al jaguar y dio flauta a los pájaros.

Tierra de tempestades y ríos infinitos,
de chubascos y fuego de nocturnos misterios,
de metales y cantos contruidos entre siglos
duras lianas y humus, tepuyes raudales.

Eres en tu sustancia lo que guarda esta tierra,
y en tu presencia viven sus savias esenciales.

(...)

[“Enigma de tu nombre”, *Poemas*, 1968-1978]



El mural fue restaurado en varias etapas, culminadas en 2006 y 2013, por el Gobierno del Distrito Capital-Alcaldía de Caracas y Fundapatrimonio. Como lo creyera su creador, y como lo merece esta y toda obra de arte similar, perdura hoy para disfrute, instrucción y reflexión del pueblo venezolano.

***GÉNESIS DE VENEZUELA Y
CREADORES DE LA NACIONALIDAD***

Los venezolanos, por causas bastante complejas, hemos permanecido por mucho tiempo algo así como de espaldas a nuestros grandes héroes civiles, revolucionarios en el campo de las ideas; hemos vivido ajenos totalmente a su íntimo conocimiento, a sus vidas, a sus enseñanzas. De la historia se nos ha enseñado, y hemos recogido, mucho oropel, hijo de erradas o parcializadas interpretaciones, ni la realidad nacional ni la realidad de los hombres que la han sufrido nos han sido ofrecidas con criterio diáfano y científico. Mucho hemos perdido por ese motivo, y quizás gran parte de la desorientación espiritual advertida en los tiempos últimos tiene raíces en esa desconexión de nuestra propia –verdadera– historia y de la savia más generosa de los mejores hombres que nos han precedido.

Cuánta labor generosa silenciada por la indiferencia o el cuidadoso olvido de poderes interesados. Cuántas experiencias perdidas; cuánta vida ejemplar ocultada a las conciencias jóvenes.

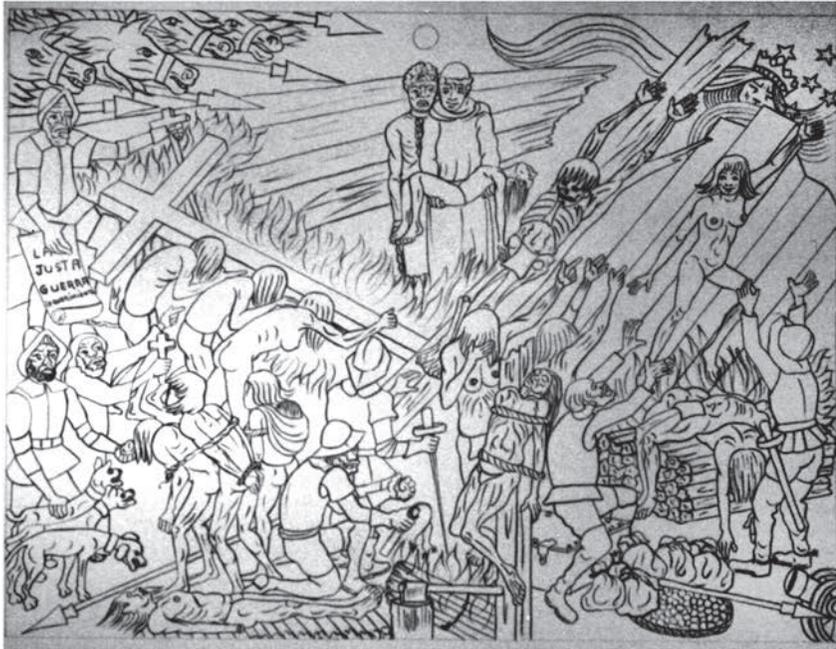
(...)

En gran medida eso nos ha faltado y falta a los venezolanos: penetración organizada con nosotros mismos, con nuestro pasado, con nuestra tierra. Absortos miramos hacia afuera como si no tuviésemos por delante la gran tarea de construirnos, de transformarnos económica y moralmente, de hacer el balance de lo que hemos sido y de lo que podemos ser. Pero para volver a nosotros, a un estado de conciencia nacional, requeriremos de profundos apoyos y ellos han de venirnos de esas ejemplares vidas que supieron resignarlo todo –silenciosamente– para hallarle un mejor destino a nuestro pueblo y a la humanidad. Héroes de corazón universal que sufrieron y lucharon con su pecho muy cerca de la tierra venezolana.

[“El ejemplar Pío Tamayo”, 1949]



Cortesía de la familia Rengifo



Bocetos de los tres paneles. Cortesía de la familia Rengifo





Cortesía de la familia Rengifo





Cortesía de la familia Rengifo

GÉNESIS DE VENEZUELA Y CREADORES DE LA NACIONALIDAD

1973-74

Mosaico 225m²

Paseo Los Próceres, Caracas



“La Conquista”, 1971-73

Mosaico

5x6m

¿Están advertidos todos?

Sí. Desde aquella ocasión cuando la luna alzabase roja hacia el norte y acompañado por el aciano. Arecú y la más anciana todavía, Aicuma, nos reunimos contigo en este lugar y acordamos lo que se debía hacer, la voz ha ido veloz entre los muertos.

¿Habrá penetrado a todos los sitios?

A todos. A las naves donde los caribes con cadenas a los cuellos son lanzados a las oscuras profundidades a buscar las ostras; a los depósitos donde yacen los ciegos, heridos y llagados; a las cuevas y calabozos en los cuales se mata con cepos y tortoles a los que intentan rebelarse; a las caballerizas, a los almacenes, a los cerros de ostras que se forman día a día en la playa y junto a los cuales nuestras mujeres, amarradas y desnudas como animales, rompen las conchas y sacan las perlas tan cruelmente apetecidas por nuestros cautivadores. Esas perlas que para nosotros solo eran redondas florecillas de mar...

Para mí ahora son lágrimas de él.

Rodando en esas lágrimas todos los nuestros han escuchado el tremendo mandato. Ni un solo caribe de los que padecen aquí lo ignora. Hombres y mujeres, jóvenes y viejos han sabido que viene de nuestros antepasados.

[(Quepena y Piescó) *Oscéneba*. Drama en III actos y VI cuadros, 1957-58]

¡Hasta ahora todos habíamos creído que esta era una pelea únicamente de negros... y que solo nosotros somos los golpeados...

(...)

¿Será una pelea de todos los muertos de hambre, tengan el color que tenga! ¡Y ahora comienza! ¡Yo oigo encenderse su rumor por todos los caminos!

¿Y después? ¿Habrá justicia?

¡Si el pueblo triunfa... Sí!

¿Y los negros? ¡Umm! ¡Nunca obtendremos la igualdad!

¡Peleen hombro a hombro con todos los desesperados y la obtendrán! ¿Y abajo hay muchos: indios, mulatos, zambos...! ¡Y ellos son iguales a ustedes!



[(Birongo y Voz) *Los hombres de los cantos amargos*.
Drama en III actos, 1959]

"Los Precursores", 1971-73
Mosaico
5x6m



“Lucha y Victoria”, 1971-73
Mosaico
5x6m

¡Sobre la vastedad y el estampido
grave la Patria toda nos miraba!

(...)

Otro ejército allí miró Bolívar...
Cruzar por la llanura iluminada...

(...)

¡De todo el continente estremecido
llegaron sombras fuertes a ese campo!
¡Fotutos, atabales y guaruras,
lanzas, machetes, corazón y cantos!
¡Espuelas de esplendores removidos
y oscuras flechas de perfil violento!

(...)

Bolívar los miró desfilar, graves...
entre un rumor de sangres y tormentos...
Y escuchó desgajarse una tormenta
cuando alguien lo dijo recio:
¡Carabobo!

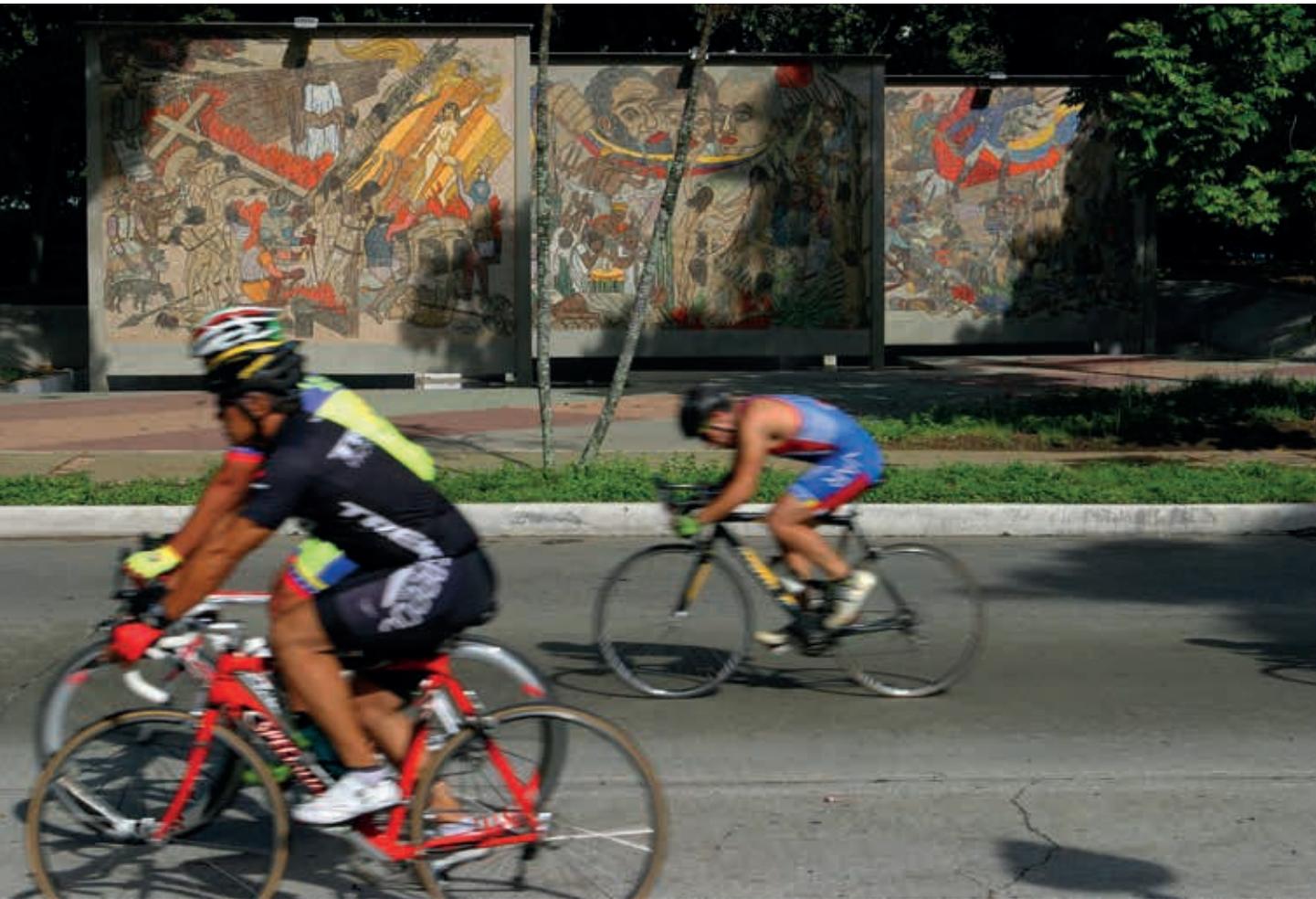
(...)

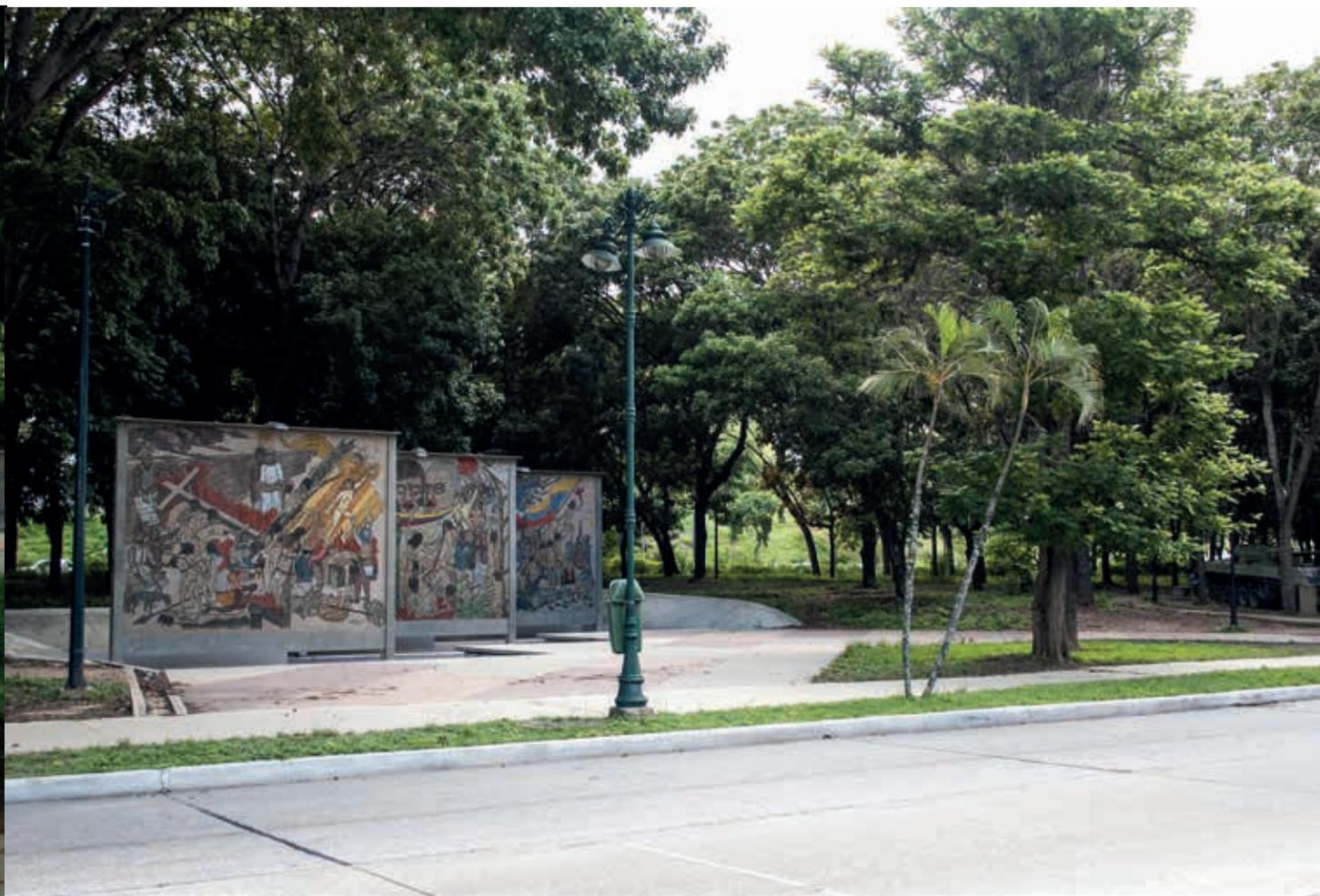
¡Presente estoy aquí, Bolívar,
Libertador del fuego
que hoy a América incendia!

[(Oficial II, Voz, Oficial I) *Esa espiga sembrada en Carabobo*. Poema dramático, cantata, 1971]



5 DE
JULIO
DE
1811



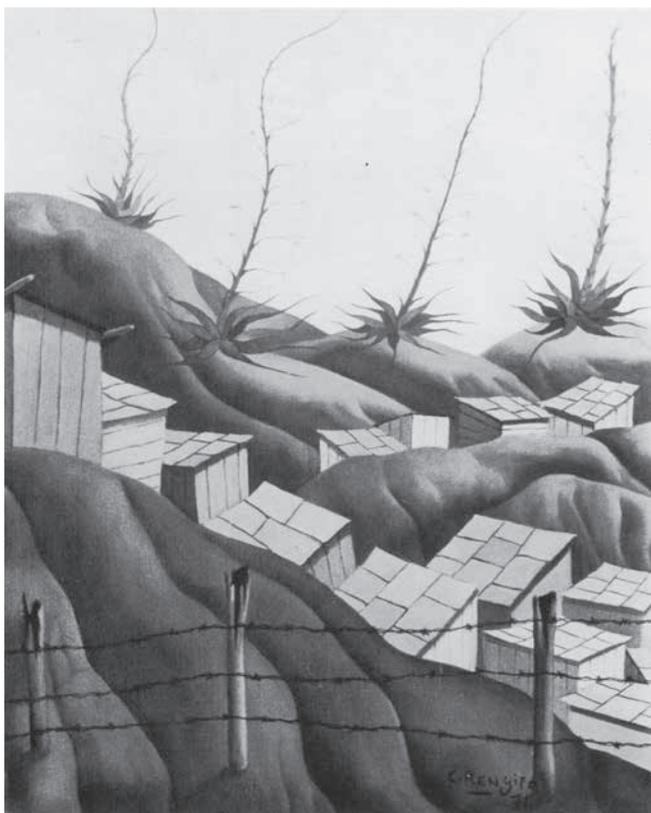


Este mural fue restaurado en 2012 entre el Gobierno del Distrito Capital-Alcaldía de Caracas y Fundapatrimonio, por Perla García y Frank Parra.



EL TEATRO

CÉSAR RENGIFO Y LA BÚSQUEDA DE LA REALIDAD



Las cocuizas, 1971. Óleo sobre tela, 50x41cm

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 circundante. Las transformaciones sociales, el enfrentamiento por el poder político, la penetración de intereses económicos extranjeros, las olas inmigratorias y sus consecuencias, la explotación de las materias primas y otros aspectos afloran en la creación del uruguayo Florencio Sánchez, del argentino Eduardo Gutiérrez, del chileno Antonio Acevedo Hernández o del cubano José Antonio Ramos.

El teatro ratificaba una vez más el aserto de ser el testigo de la realidad que reflejaba. Quien continúa y profundiza en esa aprehensión de la realidad, interpretándola en diferentes épocas y penetrando en sus raíces, es César Rengifo: seres vivos, casi anónimos, permiten acercarse a la geografía y pasado de Venezuela, en un viaje a partir de la isla de Cubagua en 1543 hasta el casi inmediato 1980, año en que el escritor, poeta, ensayista, maestro, pintor, periodista, en fin, el extraordinario humanista, desapareciera. Desde el tema indígena –*Oscéneba*– pasando por los años duros de fines de la Colonia y la lucha por la Independencia –*Manuelote*, *Soga de niebla*, *Esa espiga sembrada en Carabobo*– para desembocar en la etapa crítica de la Guerra Federal –*Un tal Ezequiel Zamora*, *Lo que dejó la tempestad*, *Los hombres de los cantos amargos*–, por vía de ejemplo, constituyen algunas muestras de una creación volcada en decenas de títulos, en los cuales el autor pugnó por ahondar en el conocimiento de la trayectoria histórica venezolana.

La historia descrita por César resulta, como en el decir de Miguel León Portilla y de Miguel Ángel Asturias, expresada en el “lenguaje de los vencidos”. En otras palabras, asumiendo el bando de los que construyen el mundo y lo hacen caminar con esas manos creadoras que han moldeado nuestra América a piedra y cincel, trazando caminos, levantando pirámides o fortalezas como Machu Picchu, dejando uno de los testimonios más bellos y menos conocido en este transitar de siglos por la especie humana. En este bando estuvo César. Su teatro, como la totalidad de su vasta y variada obra, está marcado por un signo esperanzador. Cubagua desapareció por causas telúricas, sus nativos esclavizados para la búsqueda de perlas, pero a través de la trama ubicada en la Nueva Cádiz, como la llamara el invasor, la rebeldía, el rechazo a la invasión y la acción libertaria están presentes en *Oscéneba*, que significa “amor” en lengua caribe.

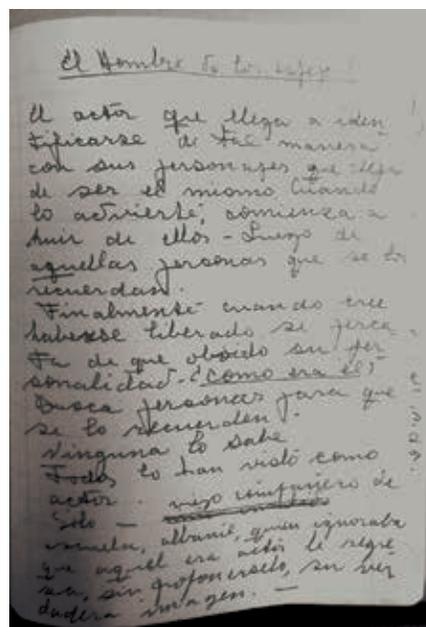
Desde esta obra, *Oscéneba*, la trayectoria dramática de Rengifo inicia un largo desenrollar de caminos, como un prolongado desfiladero abierto entre cerros, cruzando siglos, hasta instalarse en nuestros días. *Curayú* o *El Vencedor*,

Apacuana y Cuaricuríán, cierran el ciclo del siglo XVI; centuria de exterminio de los naturales, de aventuras alemanas asolando el occidente, de incesante búsqueda de El Dorado. Siglo de afirmación hispana de negación para el hombre de estas latitudes. El dramaturgo, en aguda pincelada, fija imágenes y angustias del indígena sojuzgado.

La larga noche colonial abarcó siglos. Pero el amanecer se fue insinuando desde mediados del siglo XVIII, agudizándose en la última etapa de ese período. Juan Francisco de León enfrentándose a la Compañía Guipuzcoana, Tupac Amaru, los Comuneros, los tres Antonios, en fin, el despertar de América entre represiones y ajusticiamientos, enrumbó la historia hacia la emancipación política. El dramaturgo y el poeta se aunaron para recorrer los años duros ubicados entre 1780 y 1825. *Soga de niebla*, *Joaquina Sánchez*, *Manuelote*, *María Rosario Nava*, *Un hombre llamado Mapa o El Mapa de Barinas* (obra inconclusa), *Esa espiga sembrada en Carabobo* y *Quién se robó esa batalla*, testimonian dramáticamente esos años de transición entre una realidad en crisis y la nueva época.



Manuscrito de la pieza teatral *Un hombre llamado El Mapa*, s/f. Sección de Libros Raros. Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela.



Manuscrito del esquema argumental *El hombre de los espejos*, s/f. Sección de Libros Raros. Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela.

Los protagonistas de estas obras son seres extraídos de la crónica diaria: esclavos, soldados, madres, esposas; en una palabra: Pueblo, convertido en héroes, al enfrentar decidida y creativamente las circunstancias adversas. En ellas el autor ha prescindido de figuras estatuarias o de héroes convencionales. Es el pueblo escribiendo directamente la historia con su acción: cotizas, ruanas, cabalgaduras, fusiles y esperanzas, sudor y pólvora en los caminos de tierra.

Pero la historia en Rengifo fue siempre su camino. En 1938 escribe su primera obra: *¿Por qué canta el pueblo?*, drama en tres actos, publicada en la década de los noventa. Uno de los poquísimos textos que se han escrito sobre la dictadura de Juan Vicente Gómez, que posee características de ese costumbrismo anterior y elementos de las nuevas concepciones de la obra dramática. Al recrear la vida caraqueña de los años treinta, están presentes costumbres, lenguaje, expresiones locales pertenecientes a la época, la vida familiar, la juventud rebelde, los aduladores de siempre, juegos, cantos, dichos; todo ese micromundo hogareño y cotidiano está en la obra inicial de Rengifo, testimonio de una época oscura, de un pueblo víctima pero decidido a arrostrar las dificultades para lograr su liberación. Pero, al mismo tiempo, su estructura, el desarrollo de las situaciones dramáticas, la agilidad del diálogo, el crescendo del conflicto, su clímax y desenlace, permiten advertir una concepción moderna del teatro, muy lejana de la visión superficial de la obra costumbrista.

¿Por qué canta el pueblo? marca, con exactitud, la línea divisoria entre ese siglo XIX, prolongado casi por treinta o más años en el siglo XX, y un teatro renovado en temática y forma, en estructura, definición de acciones y personajes y al mismo tiempo profundamente comprometido con un presente en transformación a partir de la desaparición de la más extensa dictadura que ha sufrido el país.

Hizo de su creación una constante búsqueda para analizar el medio y la realidad circundante, al igual que un examen de épocas precedentes para lograr comprender la sociedad en que habitaba y contribuir a su transformación; y en ese afán por penetrar en el pasado escribe *El mural de la Guerra Federal*, ubicando las acciones entre los años 1854 y 1865, que comprende tres obras relevantes en el teatro latinoamericano: *Los hombres de los cantos amargos*, *Un tal Ezequiel Zamora* y *Lo que dejó la tempestad* reflejan las esperanzas y la frustración que significó para el país el enfrentamiento entre fuerzas retardatarias y avanzadas, estas últimas pugnan por transformar las condiciones existentes para permitir una vida mejor a sectores mayoritarios. Por esta trilogía desfila un campesinado

que aspira a mejores días, esclavizado, víctima de una oligarquía deshumanizada, pueblo traicionado en sus aspiraciones.

El mundo oscuro y trágico de la marginalidad está presente en obras como *Harapos de esta noche*, *La sonata del alba* o *El caso de Beltrán Santos*. La miseria, la promiscuidad y el hacinamiento de los cerros que forman el cinturón de miseria de la capital y de las grandes ciudades, tanto en Venezuela como en otros países del continente, fueron captados y denunciados por el dramaturgo. Así como otros aspectos de la explotación y del drama social en la gran ciudad, o en algunos sectores de ella, que encontramos en *Estrellas sobre el crepúsculo*, *La esquina del miedo*, *La trampa de los demonios*.

La sátira no estuvo ausente en la creación teatral de César Rengifo, con agudeza y crítica lapidaria enfocó el negocio de la muerte: compra y venta de cadáveres de una empresa transnacional en *La fiesta de los moribundos*; la deshumanización de un sistema económico y social.

La falta de compromiso por comodidad y por incapacidad de asumir una actitud solidaria ante un hecho delictual, es presentada en *La esquina del miedo*, mientras el choque entre la ingenuidad, la inocencia en un mundo en que la corrupción pareciera ser la dominante de una época histórica que marcha hacia su desaparición para ser reemplazada por una estructura más justa, surge en *Buenaventura chatarra* o en *Un Fausto anda por la avenida*. Ciclo que se repite en nuestros días.

La depresión, la soledad causada por la carencia de afecto en la edad madura, están presentes en el hermoso monólogo *Hojas del tiempo*, donde el mundo interior del personaje femenino se atisba en un texto de gran lirismo.

La compleja y delicada psicología femenina fue bocetada en una de sus primeras obras, con uno de aquellos títulos felices que definieron su facilidad para crear imágenes *Yuma o cuando la tierra esté verde*. No olvidemos que gran parte de sus personajes principales son mujeres.

El enfoque social, característico de gran parte de su obra, lo expresó a través de extraordinarios caracteres femeninos, que al igual que en su pintura oscilaron entre la lucidez y la enajenación, la “Mendiga” de *Las torres y el viento* o “Brusca” en *Lo que dejó la tempestad*, la “Loca del fuego” en su creación plástica, personajes de enorme vitalidad, a través de los cuales parece hablar la voz popular. El lenguaje es el vehículo mediante el cual el autor hace la crítica de mayor agudeza y penetración. Esa verdad dicha por seres ocultos aparentemente por su anormalidad,

la multiplica en su visión cáustica de una sociedad en crisis, al plantear *El insólito viaje de los inocentes*, jugando con la imagen de un país-manicomio.

Los sueños del hombre, sus ansias de encontrarse con otras realidades y consigo mismo, en un ambiente de muelles y de barcos, fue recreado por el autor en *El otro pasajero*, casi un cuento dramatizado, donde la anécdota expresa las ocultas aspiraciones que la mayor parte de los seres humanos llevan en su interior.

La difícil cristalización de los sueños en un mundo hostil y competitivo, en que se entremezclan los anhelos personales y los colectivos, produciendo un nuevo El Dorado utópico, inserto en la vegetación lujuriosa amazónica; leyendas, ansias individuales, el rumor del viento sobre los árboles, montañas casi mágicas o embrujadas, el aullido de las fieras y el canto de las aves entre follajes abigarrados, forman el ambiente de esa búsqueda, abandonando el ruido y la opresión de la ciudad. *Los peregrinos del camino encantado* es una obra donde los personajes, habitantes o *habitués* de una especie de posada, lo abandonan todo para buscar una irrealidad imaginada entre selvas y grandes ríos, y terminar encontrándose a sí mismos en la comunicación y el amor, afirmando su propia condición humana.

El mundo de César tuvo en su teatro una nota predominantemente dramática, pero ese humor que brotaba nítido en su conversación, su inagotable anecdotario y sus recuerdos, también empaparon parte de su obra teatral.

La comedia constituyó su segundo género de importancia –*La fiesta de los moribundos* o *Una medalla para las conejitas*–, jugando con la poesía, la sátira, la ironía y la crítica aguda, para ridiculizar falsas posiciones. O para envolver anhelos juveniles, elementos que pueden advertirse en *Los canarios*, en *Armaduras de humo* o en *Las alegres cantáridas*.

Desde otro ángulo, el dramaturgo se dio a la tarea de enfocar uno de los temas ausentes en el teatro nacional, pero decisivo en el acontecer del país: la explotación del petróleo, cuyas consecuencias en todos los ámbitos del quehacer nacional se pueden palpar hoy, desde lo superfluo y cotidiano hasta lo trascendente en el plano nacional, político económico y cultural.

El estallido del pozo Zumaque I en 1914, año crucial en la historia mundial (se inicia la Primera Guerra Mundial, se inaugura el Canal de Panamá) trajo por consecuencia visiones diferentes de la realidad y situaciones cuyos resultados aún vivimos o padecemos en nuestros días. El petróleo marcó el antes y el después. El negocio petrolero destruyó la agricultura. Las tierras fueron adquiridas por

las compañías a precio miserable. Exterminaron indígenas. El petróleo cambió la historia y la conciencia nacional. Irrumpió el nuevorriquismo. Se terminó por importar lo más mínimo, desangrando al país que ha tenido y tiene las mayores condiciones potenciales de América Latina para abandonar el subdesarrollo. La discriminación racial se intensificó en los lugares donde se asentaron las oficinas y residencias de los ejecutivos extranjeros y yanconas nacionales. Estos territorios se convirtieron en estados dentro del Estado.

La irrupción de la explotación petrolera, y sus efectos, fue abordada por el autor en su pintura, entre otras realidades, y registró 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 una tetralogía que abarca esa totalidad de lo que va transcurriendo del siglo —desde 1914, fecha del inicio de la perforación de grandes pozos, hasta 1980—, en una visión imaginaria creada en la década del sesenta. Allí están: *El vendaval amarillo*, *El raudal de los muertos cansados*, *Las torres y el viento* y *Las mariposas de la oscuridad*. Por la tetralogía desfilan desde el éxodo de campesinos y pescadores hacia un supuesto nuevo El Dorado con su desarraigo y frustraciones consiguientes, hasta los años de la violencia, y el atisbo de una sociedad más justa.

A veces, el marco alucinante de una riqueza fácil le sirve al escritor para reflexionar sobre conductas y características en el país convulsionado por cambios bruscos, determinados a su vez por la ganancia desbordante producida en tan poco tiempo. En esa doble dimensión se inserta *Las mariposas de la oscuridad*, como un caso más en la búsqueda acuciante de la realidad que César Rengifo expresa de manera multifacética en la pintura, la poesía, el ensayo, el periodismo y el teatro. Esta obra, escrita en la década del cincuenta, no fue tampoco representada, sino a fines de 1980, días después de la desaparición del dramaturgo, que no alcanzó a verla sobre el escenario. Además de testimoniar sobre momentos de la vida venezolana, la obra está relacionada con el mundo del petróleo. E incluso, esa doble realidad latinoamericana, donde se entrelazan lo verosímil y lo imaginario, la ficción y los hechos concretos, lo objetivo, encuentra un marco coherente en este drama en tres actos.

En *Las mariposas de la oscuridad* aparece el abandono e inexploración de la tierra, cuando el auge petrolero ha determinado el cambio de la economía agraria que definió al país hasta comienzos del siglo pasado. La venta de las tierras y



Archivo hemerográfico: Luisa Mota.



Archivo hemerográfico: Luisa Mota.



Archivo hemerográfico: Luisa Mota.

el desalojo de las masas campesinas lugareñas. Una juventud con escasas perspectivas, una de ellas: tratar de encontrar un trabajo en un campo petrolero.

En conversaciones entre el autor y el director de esta obra, Armando Gota, señalaba César Rengifo, días antes de su muerte, que este drama era como una introducción a su trilogía del petróleo, de manera que consideramos el conjunto de estas obras como una tetralogía. Sin lugar a dudas, *Las mariposas de la oscuridad* constituye el antecedente del mundo trágico de los trabajadores víctimas en el *Vendaval amarillo* y en *El raudal de los muertos cansados*; Yuro, joven que intenta una salida tratando de encontrar trabajo en los campos petroleros, puede ser uno de los desaparecidos en las situaciones dramáticas que describe en las dos siguientes obras de la tetralogía.

En *El vendaval amarillo*, 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. Esta obra cierra la relación campo-petróleo. El campo 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 terminará con el grueso de los habitantes.

El raudal de los muertos cansados se considera drama teatral y guion cinematográfico al mismo tiempo. La obra ofrece como tema central la irresponsabilidad de las compañías frente a los accidentes de trabajo. Se entrevera el mundo íntimo de los ejecutivos, su desprecio por la realidad y los habitantes del país, su actitud discriminatoria. El autor supo combinar la realidad con el mundo onírico, creando dos microcosmos separados en sus ámbitos pero interrelacionados.

Las torres y el viento, pieza teatral en un prólogo y dos actos, ocupa un lugar relevante dentro del teatro latinoamericano de las últimas tres décadas del siglo xx. Contenido y estructura conforman un todo complejo y apasionante. La acción transcurre en una región selvática cercana a Mene Grande, estado Zulia, entre 1914 y 1980. El dramaturgo juega con el tiempo entre esas dos fechas, pero no es un transcurrir lineal, sino simultáneo; la acción pasa de una época a otra sin transiciones, y si el prólogo se ubica en la fecha más próxima, los dos actos transitan por diferentes años. Pasado y presente conviven sin cambios violentos. La obra se convierte casi como el resumen de la historia venezolana durante setenta años. Petróleo, guerrillas, exterminio de indígenas, penetración

acelerada del capital extranjero, subsistencia de tradiciones y costumbres hoy anacrónicas, mezcladas con visiones de actualidad. Como resultado de la explotación del oro negro, Rengifo concluye –y es la razón del título de la obra–, que solo ha quedado el viento que ruge en la noche sobre las torres abandonadas y bajo las cuales yace más de un cuerpo asesinado por efecto de los excesos cometidos en la instalación de esta producción. Realidad y mundo onírico. Imágenes de fantasía, visión grotesca de una utopía irrealizada. El sacrificio de una generación joven en la lucha por el porvenir de mayores perspectivas.

Dramas ocurridos más allá de las fronteras tuvieron en el escritor un registro de denuncia y testimonio. *Una medalla para las conejitas* se basó en la invasión norteamericana a Santo Domingo en 1965, frustrando las posibilidades de liberación del pueblo dominicano. *Volcanes sobre el Mapocho* conformó su visión sobre el golpe militar en Chile, en 1973.

En dos de sus últimas obras, los sectores populares conformaron el centro de su temática. Si en *¿Quién se robó esa batalla?* revisó las consecuencias y frustraciones de las luchas independentistas del siglo xix, donde esos grandes sectores prácticamente nada ganaron, en *La trampa de los demonios* el tema de la explotación del trabajador, esta vez visto desde núcleos humanos ubicados casi al final de la escala social, se convierte una vez más en el centro del enfoque crítico del dramaturgo.

Todo su teatro aparece profundamente vinculado a los intereses del pueblo.

El mundo campesino aflora en el dramaturgo a través de ambientes e individualidades perfectamente definidas. Y más aún, el papel que juegan creencias y supersticiones en una realidad marginada del desarrollo y de las posibilidades culturales, cuya presencia resulta de peso predominante para influir en conductas y comportamientos.

Pareciera, al leer las páginas del dramaturgo venezolano, estar de pronto reconociendo realidades de la pampa argentina, de los fundos del centro y del sur de Chile, de las haciendas mexicanas de las primeras décadas del siglo, de las tierras del nordeste brasileño o de las haciendas colombianas. Es la realidad similar del continente, que expresada con ribetes locales, se siente al mismo tiempo inmersa en ese “mundo ancho y ajeno”, que es América Latina. El ámbito pintado por el autor nacional es de Rengifo, pero al mismo tiempo lo es de Sánchez, de Acevedo Hernández, de Ramos, de tantos otros, porque en el fondo es el de nuestra realidad trágica y dolorosa durante siglos, y que estos dramaturgos, donde el nuestro ocupa un lugar importante en su vanguardia, recrean

ese realismo mágico que parece trasuntar tierras y paisajes, hombres y atmósferas de nuestro continente. Por otra parte, sus obras señalan el conocimiento profundo que de hombres y de ambientes les ha dado su contacto directo con esa realidad aprehendida y luego proyectada en dramas, expresada además en lenguaje sencillo. Por ello Yuro, símbolo de una juventud que desea realizarse, cerradas sus posibilidades, indicará simplemente, poco antes de partir: “Abandono y ruina es lo que hay por estas tierras. ¡Adolfo me lo vive diciendo! ¡Si todo por acá lo sembraran, otra cosa sería!”. Y mientras el personaje asume esta realidad y se marcha en busca de una salida, los personajes viejos recurren a ensalmes y brujerías, atribuyéndoles a situaciones sobrenaturales y a hechos irracionales las causas de sus males y de su miseria. Su comportamiento será igualmente irracional, desahogándose en una agresividad hacia un inocente, como el círculo de una vida sin perspectivas.

En *Las mariposas de la oscuridad*, César Rengifo hace una radiografía de problemas vitales en el campo venezolano, surgidos como consecuencia del abandono de la explotación de la tierra. Pero la hace, como en todas sus obras, en la dimensión humana de sus protagonistas. En su pintura, los campesinos macilentos, flacos, encorvados y envejecidos aparecen caminando en búsqueda de algo, un lugar donde 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 un trilogía propia del mundo agrario, donde la mujer debe enfrentar y asumir las obligaciones y responsabilidades que una sociedad machista les 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.

César Rengifo, una vez más, encara uno de los temas menos abordados por los mejores dramaturgos.

Polémico, discutido, negado en su propio lugar; representado en Chile, Perú, Ecuador, Colombia, Cuba, Canadá, Rumania; antologado en México, Estados Unidos, España; traducido a numerosos idiomas; padre del teatro moderno venezolano; ya un clásico de nuestra escena. Quedan muchas de sus obras sin estrenar ni editar. Tarea importante será en un futuro próximo colocarlas en conocimiento del pueblo venezolano, al que dedicó todo su quehacer y el que ha reconocido su extraordinaria trayectoria.

Junto a los títulos que hemos mencionado, como en un gran mosaico, debería indicarse la enorme cantidad de proyectos que quedaron en un breve boceto, en un resumen, en algunos diálogos o en la idea expresada en dos o tres líneas: *La tarde de las cigarras*, *Los embusteros*, *El hombre de los espejos*, *Mavacure*, *Las polillas*, *Se proyecta un aviso*, *Dios proteja a los inmortales*, *Los hippies*, *El ángel y sus fantasmas*. Sabemos que esta lista está incompleta: hay obras recuperadas en parte, como *En mayo florecen los apamates*; un *guignol*: *Vivir en paz*; un texto para niños que se ha perdido: *El gavilán y los pollitos*.

La publicación de sus obras debe ser el punto de partida de la difusión de este creador, inquieto, fecundo, luchador, intransigente, alegre, polifacético, que plasmó en sus textos la larga y conflictiva evolución venezolana desde su mundo precolombino hasta hoy, con el amor que insufló en toda su acción.

César significó la transición de un teatro adormecido en el costumbrismo, único camino aceptado por la violencia gomecista, y el arranque de una manifestación nueva y acorde con el tiempo que se empezaba a vivir. Su teatro habló el lenguaje de las multitudes. Su quehacer le ha dado el título de padre del teatro moderno venezolano.

Con César Rengifo desapareció un HOMBRE, en la más alta acepción de la palabra, pero su obra, debe quedar para el conocimiento y disfrute de quienes constituyeron el centro de su creación, los integrantes del pueblo venezolano. Cumplir esa meta es el mejor reconocimiento a la figura desaparecida.

ORLANDO RODRÍGUEZ B.

2015

LO QUE DEJÓ LA TEMPESTAD DE CÉSAR RENGIFO



Brusca, la Rompefuegos, s/f
Acuarela

Brusca, para mis adentros uno de los personajes mejor construido en la dramaturgia de Rengifo, es, en este caso, el hilo accional de la obra. Esta pieza es conducida por su acción avasallante; personaje del delirio, detritus de la heroicidad traicionada, de una victoria despojada de sus alas. Este “personaje”, primero en las batallas, aguadora de una tropa sedienta de justicia, nos revela el drama del “Otro”, nos trasunta hacia sus dolencias, en su carisma asume la locura para despertar el interés por una libertad escapada, por una utopía de los desesperados.

Este agudo canto a la virilidad traicionada nos asume en la energía de esta obra renfigista, marco de reflexión para este instante (tiempo) y esta geografía (los Llanos) donde se libraron las batallas más relevantes de nuestra gesta independentista.

La pieza tiene un ritmo ascendente; hay una comunicación implícita entre sus protagonistas, que con un lenguaje dúctil nos brindan en medio de su laconismo lo que en verdad es significativo; no hay adornos visuales ni gestuales en el trabajo; globalmente en el montaje de la obra subyace una limpia tesitura en el desarrollo dramático que debe ir decantándose a diario. La esencialidad del montaje nos libra de discursos estériles; la obra se hace estética por el organizado movimiento de sus participantes en el espacio, aunado a un *leitmotiv* precioso y definido en el tercer plano: un general godo que se asoma a observar con desdén al público (el pueblo).

El argumento nos atrapa desde el inicio, Brusca, con su actitud irreverente, niega el fin de la gesta federal, llama a los hombres a armarse de nuevo, a luchar hasta lo último, e incita a las mujeres a parir, a dar a la tierra lo que tanto necesita: hombres que salgan a besar la victoria.

Brusca se niega a pensar en la derrota, se resiste a la pérdida total, en Brusca se cumple la agonía de los griegos (es decir, la lucha), es lucha que debe continuar y que el soldado solitario no quiere recordar, que las mujeres activan en su memoria:

- a) (Mujer), la que siempre esperará al novio.
- b) La que sabe que su hijo enterró a Zamora y cree volverlo a encontrar algún día.
- c) La que perdió a su hombre en alguna batalla.

En este mar de contradicciones se teje el argumento, “Lo que pudo haber sido y no fue”, la pérdida de la ya ganada iniciativa político-militar. Hasta el descalabro posterior a Santa Inés, o más bien la sepultura de las esperanzas del pueblo.

Otra referencia a citar y que tiene que ver con el recurso escenográfico, planteamiento de marca grotowskiana, donde solo lo necesario se utiliza. Dada su esencialidad, es plausible recordar ese hallazgo donde lo que prevalece es la energía suscitada por los actores: El Perro. La dualidad habita a El Perro, su conflicto genera en él una búsqueda de la verdad. ¿Mató él a Zamora? ¿Por qué se arrepiente? El aludido es utilizado en la maniobra de la muerte de Ezequiel Zamora (queriendo el sicario vengarse del general, solo consigue vivir arrepentido), es el asesino un ser sombrío y confuso a quien el destino le jugó un truco fatal.

El Perro debe ser el horror que significa la traición, es pobreza de espíritu que le arresta, gracias a la pérdida de su “arte” o por el hecho de jamás haberlo poseído. Anda y desanda los caminos del Llano buscando acertar su verdad.

El trabajo actoral en este personaje es propio de desdoblamiento, a romper el hueco y en la alegoría asaltar su sombra y la de sus congéneres en su insanidad, hospedarse en esa frontera entre lo fantástico y lo mítico, en el maravilloso y súbito silencio de la máscara. Pienso que el personaje debe revertirnos a una instancia de lo teatral con mayor cercanía al gesto, al silencio, a la dura soledad de la palabra.

Debe haber vileza en su traición. La extrañeza que a veces acompaña a este personaje debe sugerir el dolor de la virtud dejada en el camino. Sus transiciones deben mostrar su egoísmo, en cuanto a lo denotativo, pero referente a lo que connota debe asomarse a un mundo en sí para sí, que en rigor es la región llanera. Este “tipo”, esta elaboración es una marca, una imagen, por lo cual el trabajo está en escrutar en los horrores y bellezas del alma; necesitamos un personaje que supere la actitud y la técnica, que colme y haga brillar el vacío.

Las tres mujeres me recuerdan a las ánimas, esa dolorosa tríada que se asoma desde el inicio de la obra, que viven esos seres que siempre andan buscando, orando y recordando a sus muertos. Deben ser “aire” estas triadas, únicas para volcarse a resolver el principio del todo, es decir, resolver en la obra esa infinita búsqueda de felicidad en los seres humanos.

Brusca sobrepasa la verdad textual y debe hacerla ficción en las tablas, esta madeja de sentimientos y acciones se entreteje de tal manera en la obra que se sublimiza su alienación. No debe aparecer como una aparatosa “puesta en

escena”, sino con una naturalidad estructural que se sabe participante de una escisión histórica.

Humor y desarrollo dramático

El humor debe corregir el “negro” proceso de la obra, ese humor antes de la batalla –muy shakesperiano, si recordamos a su famoso Harry–. Toda tragedia nos asombra por la humildad de su humor, es decir, el humor campante de las gentes que participan del desastre; entonces la crisis innata en el hombre y en la vida debe superarse con el *homo ludens*.

El Perro, un arquetipo como este no puede desbordarse, no debe ser el colmo del arrepentimiento, en este caso arrepentirse es reflexionar, indagar en la salida dramática el conflicto que se le plantea al actor y a la dirección. Pienso que en esta pieza uno debe tratar de que se den los acentos del arrepentimiento y la malicia; la perspicacia propia del personaje. En principio, el hombre no es una totalidad de la maldad o la bondad, se es bueno y malo a la vez. Ser en el todo, en el equilibrio –además, por algo lo llaman El Perro.

El sentimiento de la pérdida acompaña al soldado pero no se produce en él la agonía externa, sino que se debate en el dolor en sí. Hay una angustia de saberse derrotado, un perderse en el laberinto de la vida, en su incertidumbre no logra resolver y acude a pensar que lo único que dejó la tempestad fue su señal de muerte.

Él desanda sin esperanza, se refugia en la bebida, quiere olvidar, se niega a reconocerse en el laberinto; la ausencia de victoria lo seduce al abismo, para él hay una pérdida de identidad, desde luego, con tanta traición a costas le produce asco el recuerdo. Siempre pensar en “lo que pudo ser”, “lo que pudo haber sido...”, siempre el sacrificio truncado, siempre el político de turno, lo políticamente correcto, el retórico acartonado en un traje militar o un frac (hablando de una libertad que no sienten ni pretenden). Libertad más a la par con los textos de sociología, con las especulaciones antropológicas.

Necesitamos ver un Zamora que se distinga en el montaje, busquemos la dualidad pueblo-líder en la construcción de este paradigma. ¿Qué ocurre en la mente de este hombre antes de la batalla? ¿Cuál es su *ethos*? El *tánatos* que le rodea, ¿a qué obedece? ¿Se supone que se dispara algo antes de la batalla? ¿Qué sentimiento es? ¿Qué imagen? ¿Cuál sensación o emoción?

Otra instancia sería auscultar la “sagrada” forma del Zamora militar, bajarlo del pedestal, hasta aquí, hasta los huesos, y de manera desenfadada encontrarnos a ese sobrio y campechano general de pueblo que está entre nosotros (en el

chistoso, el cachero, el coplero enamorado de la luna, el arrecho y valiente ante los compromisos de la vida) seguro estoy de que Zamora no habita en la distancia oligárquica ni en la retórica de los godos.

César Rengifo es el paradigma a seguir en la construcción de nuestra identidad histórica, empero, no por ello debe ser tomado como un dramaturgo historicista, como un hombre de teatro que reconstruye la historia. A Rengifo hay que hurgarlo más allá, en los recovecos de la *Paideia*, en toda aquella espiritualidad griega. En la formación ciudadana del respeto a los dioses, a la justicia, y en el amor por la belleza.

Rengifo debe ser indagado, revisado, en la construcción de la *areté*, sus normas y códigos. Revisando a conciencia sus personajes, puede que nos encontremos con este constructor de pueblos que se entregó a la pintura, el teatro, la poesía y la política, con la armonía justa de un hombre de Atenas, aunque siempre enhebrado en su compromiso con la transformación de la sociedad y no olvidando jamás el legado sin precio de otras culturas y civilizaciones que le precedieron y dieron aliento a su obra.

*A pelear nos llama el tambor
Vayamos a las trincheras
Que contra el amo ladrón
Hay plomo en las cartucheras...*

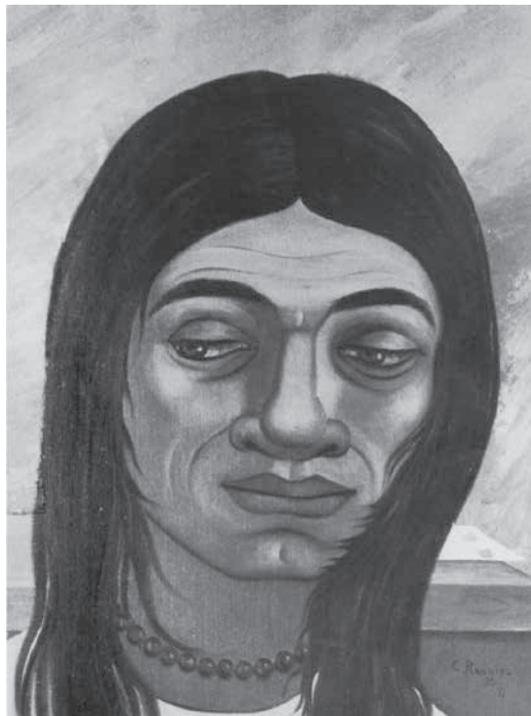
*Avanzar, avanzar, avanzar
Y que el viento sea bandera
A pelear nos llama el tambor
Vayamos a las trincheras
Que contra el amo ladrón
Hay plomo en las cartucheras.*

Las observaciones construidas en estas líneas se refieren al montaje de *Lo que dejó la tempestad*, el 29 de marzo de 1992, realizado por la Compañía Regional Juvenil de San Carlos, estado Cojedes, bajo la dirección de José Daniel Suárez Hermoso y Chepe, mis amigos de lo eterno: el teatro.



Montaje de *Lo que dejó la tempestad*, 1992,
por la Compañía Regional de Teatro de Cojedes.
En el centro: personaje Brusca Martínez.

EL TEATRO DE LA INDIANIDAD DE CÉSAR RENGIFO



La adivinadora, 1971
Óleo sobre tela
96x74cm

Una militancia de la anticonquista, como el mismo César Rengifo calificó al conjunto de su obra, está expresada particularmente en el ciclo indiano formado por *Oscéneba*, *Apacuana* y *Cuaricurían y Curayú o El Vencedor*¹. Las obras de este tríptico reflejan en su desarrollo dramático la dicotomía vencedor-vencido. Esta dicotomía se convierte en un planteamiento original dentro del teatro de Rengifo, pues busca desmitificar la versión oficial de la historia eurocéntrica que impone como verdad absoluta la de los vencedores.

La resistencia a esta visión se expresa en los finales de las obras. El dramaturgo Rengifo dejará siempre espacio a una espiral abierta al infinito cósmico, muy propia de la cosmovisión de los pueblos originarios, de salida futura, esperanzada en los más jóvenes, seguidores de la tradición. Estas obras realizan el desenmascaramiento del “Yo conquisto” totalizador, que todo lo engulle y que niega la existencia del *ser* en el *otro*. De ese *Yo* que buscó legitimidad en la idea de raza para ejecutar la dominación.

En este tríptico indiano, como en las otras obras de Rengifo, el pueblo es el eje central –el pueblo indígena para el caso de este teatro de la anticonquista y los conquistadores son los reales enemigos, las fuerzas oponentes–. Esta construcción de personajes a favor de los explotados, oprimidos, excluidos, ha llevado, según el investigador Suárez Radillo, a la crítica teatral a menospreciar el tratamiento rengifiano de los personajes, creyendo percibir una dicotomía maniquea entre buenos y malos. Se destaca, por oposición a esta crítica, el énfasis de la visión de Rengifo del teatro como expresión de los valores nacionales y como puente para crear conciencia sociohistórica, en la que se desmitifica el “mundo al revés”, ese mundo positivista en el que los pueblos originarios, dentro de esa áspera sociología capitalista depredadora, son tildados de salvajes.

Se dice que la historia la escriben los vencedores. Esto podría ser pretensión para algunos, pero por ahí no anduvo Rengifo, que ejecutó en su larga y multifacética creación la aspiración de José Martí: “Con los pobres de la tierra quiero yo mi suerte echar”. El ciclo indianista de este autor venezolano es el menos conocido, esto quiere decir, el menos publicado y montado. Pero, acotamos, le ha llegado su momento², este momento histórico de reivindicación de ese pasado

1 Para esta trilogía se toman las fechas de realización aportadas por la edición *Obras*, tomos I, II, III y IV, de teatro, publicados por la Universidad de Los Andes, Mérida: 1989. (N. del E.)

2 La Feria Internacional del Libro de Venezuela (Filven), celebrada en mayo de 2015, le rindió homenaje, y la Asamblea Nacional decretó el 14 de mayo Día Nacional de la Dramaturgia, y designó con el nombre de “César Rengifo” al Premio Nacional de Dramaturgia.

de los pueblos originarios, reivindicación puesta en nuestra Carta Magna. Es de resaltar la sorprendente vigencia que posee la amplia obra de Rengifo, pintor, dramaturgo, poeta, animador cultural, periodista. Dotado de alta conciencia hacia la justicia social, muchas de sus obras hacían una temprana denuncia hacia las contradicciones y males de la sociedad venezolana.

Ahora, como dijo Bertolt Brecht, dejemos que hable el teatro.

Descripción y análisis dramáticos

Oscéneba (hacia 1958), drama en tres actos y seis cuadros, se desarrolla en Cubagua. El pueblo caribe, encontrado en esta isla por los invasores, ha sido reducido a la esclavitud. Ante esta situación hostil, los ancianos desesperanzados se plantean huir mediante el suicidio, pero los más jóvenes, como en todas las obras de Rengifo, apuestan a la esperanza y su rebelión consiste en enfrentarse contra la muerte elegida para ellos y pensar en el futuro. Serán los nuevos guerreros. A pesar de las consecuencias trágicas del alzamiento, se produce una victoria que será significativa: Cuciú, símbolo de la fertilidad y del pueblo caribe, se salvará y dará a luz al hijo que será también el abuelo de una generación libertadora que lucha más por amor que por ira.

En *Apacuana y Cuaricurían* (1975), poema dramático, la propia cacica o apota, es quien incita a su hijo Cuaricurían a la lucha contra el invasor. Entonces, para evitar la caída de su pueblo, se entregará al horror de la muerte por empalamiento, consiguiendo con ese sacrificio salvar al cacique Chicuramay, y de esa forma dar protección a la casta de guerreros. Cuaricurían es el arquetipo del héroe salvador, salva a los otros para que se salven todos y el cosmos.

Curayú o El Vencedor (1947), drama lírico en un acto y tres cuadros, es una obra de juventud del autor. Escrita en un lenguaje poético, constituye la pieza central de esta trilogía de la resistencia indígena. A la luz de nuestro presente de reivindicación y emancipación histórica, hay que enfatizarlo, *Curayú o El Vencedor*, al igual que las otras obras rengifianas, cobra una gran fuerza geohistórica. Tiene por figura central al piache, arquetipo del viejo sabio. Curayú está ciego como el Tiresias del teatro griego; su ceguera adquiere dentro del drama todavía más significación por el don de la profecía, de la adivinación, de lo lejano. Al igual que los otros dos dramas del tríptico, el conflicto es la resistencia indiana. El pueblo caribe luchando contra la fuerza del invasor, del conquistador. Curayú conoce los grandes secretos de los piaches, es el Prometeo de la luz. De ahí que Ubschba, profesándole admiración, le señale:

Eres ya el más anciano y sabio de la tribu: todos aguardan de ti el fuego que ilumine.
¿Por qué no envías tu mensaje a los guerreros?

Este drama está escrito en tres cuadros. En el primer cuadro tiene gran importancia lo profetizado por Curayú:

Mi sangre era todo fuego... Y como ahora, anhelaba ser guerrero para hablar solo el lenguaje de las flechas y las macanas... únicamente ocurrió que, por sobre el deseo del rápido combate y la victoria, veía claro que ella no llegaría a nuestras armas divididos como estábamos. Dispersas nuestras fuerzas guerreras, desunidas las tribus, disgustados nuestros pueblos, era fácil para los extranjeros marchar hacia adelante y vencernos y ocupar nuestras tierras. Pero mi voz sonó como una blasfemia...

Ha sido tocado el tema de la unidad de las fuerzas defensoras, y por extensión diríamos hoy que las populares. Dentro de la historia latinoamericana y caribeña, la desunión mencionada por el personaje, ha tenido una gran relevancia negativa, no solo en la lucha indígena contra el invasor, sino en forma de estructura de países, de patrias, hablamos de la balcanización de la región latinoamericana, de muchos países en lugar de la gran Patria latinoamericana que enunció el Libertador al afirmar: "Para nosotros, la Patria es América". Divide y vencerás, ha sido la máxima del dominador. Como en muchos sentidos, en este, el texto de Rengifo ofrece lección, importancia, momento actual.

Entonces, volviendo al plano narrativo, transcurre un lapso de tiempo, las fuerzas indígenas se han unido contra el invasor, poniéndose así en marcha la idea de Curayú. El Consejo de sabios ancianos ha convocado a todos los caciques del entorno, como le informa al piache el personaje del guerrero:

Vendrán el astuto Naiguatá y el noble Tiuna; y Tamanaco el osado y orgulloso; y el noble Terepaima, y Paramaconi cuyo corazón es maíz tierno y arroyo limpio pero cuyo odio sabe herir como la más aguda flecha. Asistirán Baruta y Curutí, Chacao y Aramaipuro y el hábil Guaicamacuto... Tu gran idea, Curayú, está ya en marcha. Nuestro osado jefe Guaicaipuro, su bravo hijo Baruta y los otros ancianos y guerreros me han enviado a comunicártelo...

Se cierra el cuadro con el imponente sonido de las guaruras. Este sonido se convierte en un referente importante de la indianidad para la construcción

dramática; igualmente los tambores guerreros, por constituir manifestaciones de ánimo en la cosmovisión indígena. Esto nos acerca otra vez al teatro griego y se constituye en una fuerza semiótica, de objetos sígnicos, objetos actantes, que proporcionan un gran aliento a la virtual representación. Señala la didascalía: “De pronto, a lo lejos resuenan con violencia las guaruras...”. Este sonido de caracoles musicales es preparativo de un clima dramático más intenso en esa lucha.

En el segundo cuadro el autor nos informa no solo de los incesantes combates de las nuevas generaciones guerreras bajo el mando militar del cacique Guacai-puro, de la crueldad de los españoles, sino además de la situación de una joven violada por el invasor. Esta joven atormentada por lo vivido se dirigirá al sabio Curayú:

Con el fuego y la muerte, llegó también a nuestro pueblo el lujurioso deseo de los invasores... Ah, óyeme: aún gemían por el campo nuestros heridos, y el viento no dispersaba lo que fueran chozas apacibles y claras sementeras, cuando todas las doncellas injuriadas buscaron la muerte en el jugo de hierbas ponzoñosas... Yo sola, Dajira, no les seguí en su desesperada renuncia.

Dentro de este contexto valdría citar a Enrique Dussel, quien desde su importante libro *Para una erótica latinoamericana*, escribe acerca de las consecuencias de este hecho tan abominable en la construcción de esa erótica:

La india es alienada eróticamente por el varón conquistador y guerrero; dicha erótica se cumple fuera de las costumbres americanas e hispánicas; queda sin ley y bajo la fáctica dominación del más violento. El coito deja de tener significación sagrada, la unión entre los dioses míticos, y se cumple aun para el hispánico fuera de sus leyes católicas.

Este texto es demostrativo de lo que se cumplirá después en la erótica latinoamericana y caribeña, traducible en una sexualidad alienante, masculina, opresora.

En las obras de Rengifo son valoradas la niña, la mujer, la anciana. Rengifo es un autor informado de la cosmovisión indígena, no ignora en esa construcción de personajes femeninos de la indianidad la pareja originaria: el Padre Sol y

la Madre que concibe los primeros seres humanos. Nos dice el Inca Garcilaso: “Puso nuestro padre el Sol estos dos hijos en la laguna de Titicacas”.

Dentro de la cosmovisión amerindia, la mujer ocupa un lugar de mayor valoración que en la hispánica conquistadora. Y Rengifo coloca su mirada sobre esto: destaquemos el papel de la aguerrida india Luciana Pantoja en *Las torres y el viento*³. En *Curayú o El Vencedor*, es de remarcable importancia la construcción del personaje de la anciana, unida con el piache por el mismo interés de lucha que une en *Las torres y el viento* a Luciana Pantoja y el forastero. Son dos ligazones de unión que adivina o crea Rengifo: el origen indio y la decisión de luchar. Entonces, decimos que primordialmente los une el gran amor hacia el pueblo. En la lucha está expresado el amor. Valdría citar un diálogo entre Ubschba (la anciana) y el piache, demostrativo de esto:

ANCIANA: (*Acariciándole la cabeza y el rostro con una mano*) Con el alba estaré de nuevo junto a ti... (*La anciana sale de la escena*)

PIACHE: Ve, hermosa Ubschba, que también yo velaré desde aquí porque lleguen pronto la venganza y la victoria...

Rengifo, a partir de su gran conocimiento de la cosmovisión indígena y en ejercicio de su gran talento de dramaturgo, descifra lo que la realidad ha cifrado. La realidad es padre y madre, antes que realidad objetiva. Esto se cuela entre los opuestos y depende de su equilibrio. Si no hay equilibrio es difícil cosechar un fruto.

Volvamos al desarrollo de la acción dramática. En el tercer cuadro, la resistencia indígena se ha incrementado. El autor nos informa, por diálogos entre la anciana y el piache, que la derrota ha caído sobre los caciques Tiuna y Paramaconi. En diálogo de la anciana con el piache conocemos:

ANCIANA: Muchos grandes jefes faltan ya para siempre.

PIACHE: La venganza de ellos dará más vigor al brazo de los guerreros...

3 Obra de 1969, que junto con *Las mariposas de la oscuridad* (1951-1956), *El vendaval amarillo* (1952) y *El raudal de los muertos cansados* (1969) forman la tetralogía sobre el tema del petróleo. Estas obras fueron recogidas en 2010 por Monte Ávila Editores Latinoamericana bajo el título *Tetralogía del petróleo*, en la Colección Biblioteca Básica de Autores Venezolanos. De ahí se toman las fechas de redacción de las obras.

La acción dramática que ha ido *in crescendo* por la resistencia indígena contra el invasor, alcanza su clímax con la muerte de Guacaipuro. El personaje del guerrero la anuncia:

¡El Cacique ha caído! ¡Ha caído! ¡Ha caído, Curayú!

Concluamos esta breve evocación del magnífico militante de lo autóctono, la conciencia patria y la anticonquista, citando la escena donde, en medio de la derrota, bajo los fuegos devastadores, ha nacido el niño de Dajira. El piache exclama:

¡Ah, ya estás aquí niño vengador!

Todos sabemos que hubo ese niño, que hubo la resistencia y que un hijo de esa resistencia es el salvador, el hombre de maíz de los pueblos originarios.

LOURDES MANRIQUE
2015

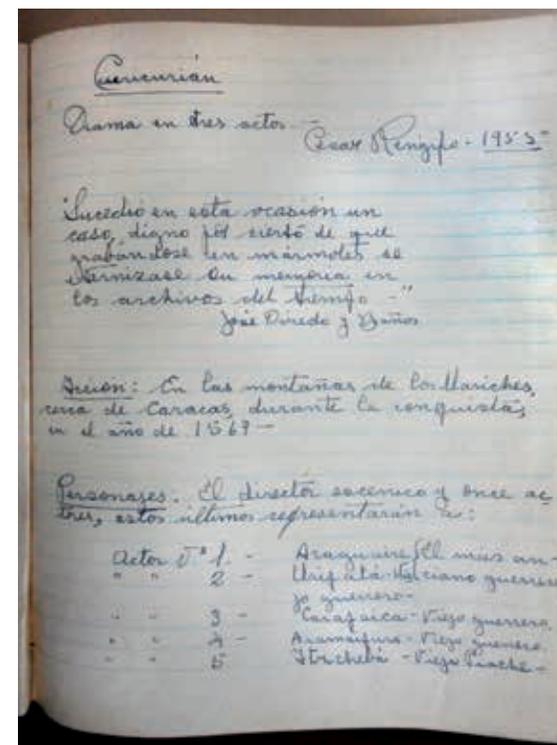
Bibliografía

Dussel, Enrique. *Para una erótica latinoamericana*. Fundación Editorial El perro y la rana. Caracas: 2007.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Edgardo Lander (Comp.), Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso). Buenos Aires: 2000, p. 246. [En línea: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>> Consulta: 20 de octubre de 2015]

Rengifo, César. *Obras: Artículos y ensayos*. Universidad de Los Andes. Mérida: 1989.

Suárez Radillo, Carlos Miguel. *13 autores del nuevo teatro venezolano*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas: 1971.



Manuscrito borrador de *Cuaricurian*, 1955.
Sección de Libros Raros.
Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela.

LOS ANDES EN EL TEATRO DE RENGIFO*

María Rosario Nava (1964)

Esta pieza dramática se ubica entre las tres obras específicas de César Rengifo sobre las luchas por la emancipación de Venezuela frente a la dominación colonial, como son *Manuelote* (1950) y *Esa espiga sembrada en Carabobo* (1971), recientemente reeditadas para la conmemoración del Bicentenario de la Independencia.¹

María Rosario Nava fue publicada por primera vez en las Ediciones del Rectorado de la ULA y posteriormente en 1989 en el primero de los seis tomos que integran las *Obras* de César Rengifo, editadas por la Dirección de Cultura y Extensión de la misma casa de estudios, con la cooperación de la Asociación Amigos de César Rengifo.²

La obra aparece con la clasificación de cantata inscrita bajo el título, lo cual deja entender desde el inicio que se trata de una composición dramático-musical con arreglo para coro, aunque no conserva las estructuras de versificación tal como eran usuales en esa modalidad dentro de la tradición clásica.

Un epígrafe de Walt Whitman anuncia cuál será el sentido de esta breve cantata. En los versos del autor de *Hojas de hierba* se equiparan los derechos de mujeres y hombres, así como la significación vital de ambos géneros, pero confirmando a la mujer mayor grandeza y dignidad, merecedora de homenaje por poseer el don de la maternidad.

La acción de la pieza –desplegada en un solo acto– se ubica en espacio y tiempo precisos: Mérida, 1817. Momento en el cual las luchas por la independencia cobraban mayor intensidad, tras la recuperación del poder por parte de las autoridades españolas, lo cual obligaría a las fuerzas patrióticas a radicalizar sus empeños por recuperar, estabilizar y consolidar la República.

Mérida, desde 1871, cuando se precipitaba el resquebrajamiento del orden colonial en el continente, había visto pronunciamientos de su ciudadanía con intenciones separatistas. En 1810, tras producirse los sucesos del 19 de abril en Caracas, la provincia andina secundó de inmediato la causa revolucionaria desconociendo a las autoridades coloniales para nombrar, el 16 de septiembre, una Junta Suprema de Gobierno. Dadas aquellas circunstancias, el 23 de mayo de 1813 llega Simón Bolívar a Mérida procedente de Cúcuta y San Antonio del

* Tercera parte de la conferencia “La cultura andina venezolana en la producción intelectual de César Rengifo”, para el XII Congreso Internacional Presencia y Crítica. Formas de Leer el Mundo: Literatura, Semiótica y Cultura. Universidad de Los Andes. Centro de Investigaciones Literarias y Culturales Mario Briceño Iragorry. 2015.

1 *María Rosario Nava / Manuelote*. Fundarte (Col. Biblioteca César Rengifo, 12). Caracas: 2012. Y *Esa espiga sembrada en Carabobo*. Fundarte (Col. Biblioteca César Rengifo, 8). Caracas: 2011.

2 Para la realización de este trabajo hemos utilizado la primera edición. Ediciones del Rectorado, Universidad de Los Andes. Mérida: 1964, p. 23.

Táchira en procura de apoyos materiales para continuar y profundizar la Guerra de Independencia. Allá permanecerá dieciocho días. En la pequeña Ciudad Bolívar es honrado con el título de Libertador, a la vez que recibe diversas contribuciones para el ejército patriótico: caballos, cañones, pólvora, quinientos soldados voluntarios y 30.000 pesos en oro que respaldarán la ofensiva independentista.

Mujeres y hombres de distintos sectores sociales se acercaron aquellos días al general Bolívar para manifestarle su apoyo de diversas maneras, según sus posibilidades físicas y materiales. Entre esas personas, refiere Tulio Febres Cordero en su artículo “Bolívar en Mérida”, se encuentra una sencilla mujer, María Rosario Nava, quien ante el Libertador “le suplica con lágrimas en los ojos que reciba en el ejército al hijo que le han tachado por inválido, prometiendo ir ella a su lado, llevándole el fusil mientras sana del brazo enfermo”. De esta última referencia –conocida por Rengifo cuando se desempeñaba en Mérida como Director de Extensión Cultural de la Universidad– parten tanto la configuración textual del personaje María Rosario Nava como la acción y el conflicto que ella protagoniza en la trama de la cantata. Rengifo recreó el asunto aportado por Febres Cordero y lo expandió en un discurso dramático en el cual tendría que incorporar la situación por la que supuestamente atravesó la mujer en 1817, cuatro años después de su encuentro con Bolívar, cuando el gobierno español logró retomar el poder y dio instrucciones de reprimir y juzgar a los patriotas.

El tema se concentra en la decidida resistencia de María Rosario Nava ante la condena que preparan los jueces coloniales en su contra para castigarla por los delitos de insubordinación, traición al rey y subversión. En la sucesión de acontecimientos, destaca la transformación de la mujer, al principio sumisa a la autoridad real. Ante la llegada del Libertador a Mérida, y ante la determinación de su hijo de incorporarse al ejército patriota, María Rosario Nava percibe la crudeza de la realidad inmediata y despierta su conciencia social para identificarse con la población expoliada por el régimen español: los indígenas, los esclavos, los campesinos ancianos y jóvenes, a los cuales reconoce como “los sufridos”:

*¡Oí por las vertientes y los inmediatos ríos
bajar la tumultuosa rabia de los sufridos
ansiosos por cambiar sangre y huesos oscuros
por lecho, casa y pan a todos repartidos!*

María Rosario Nava hace además una autocrítica a su inicial actitud colonial y de sumisión al rey de España, en un contexto en el cual era invisibilizada, silenciada y anulada en sus potencialidades: “Yo era un cuerpo oculto por calles y tinieblas. / Unos ojos vendados y un alma con cadenas. / ¡Por eso ante los tronos mi frente se inclinaba!”. Pero en la conversación con su hijo se sensibiliza ante los hechos y se convence de la necesidad de transformar la realidad colonial, experimenta un cambio de conciencia social y percibe la conflictividad política que se desenvuelve ante sus ojos, abandonando su anterior subjetividad monárquica. Es entonces cuando asume su nueva situación y la proclama ante sus jueces: “Mis vendajes cayeron frente a mi niño vivo!”.

El otro factor determinante que incide en la nueva actitud de María Rosario está representado en el impacto que ella recibe cuando ve y reconoce el liderazgo que ejerce Simón Bolívar entre la población andina, y de manera especial para aquellos que ella ha llamado “los sufridos”, entre los cuales aparecen por primera vez expectativas y esperanzas de redención. La mujer lo declara emotiva y poéticamente: “¡Yo vi al pueblo salir de casa y sembrados, / y un sonoro alborozo treparse por las cumbres...! / ¡Las últimas estrellas apagaban sus rosas / y el alba una bandera en la Sierra dejaba...! / Sobre potros y cantos: / ¡¡Un Capitán llegaba!!”.

En el desarrollo de la cantata es relevante la descripción del Libertador que hace la mujer al verlo llegar a su ciudad, en la cual la imagen de Bolívar es configurada con los matices emotivos y épicos que traducen una nueva subjetividad, esta vez compartida y cargada de reconocimiento y confianza en su proyecto emancipador:

*En sus ojos estaba Venezuela encendida...
Y en su pecho los fuegos que braman y liberan.
¡Desde su voz un bronce candente proclamaba:
un mundo con justicia, un rumbo, una ribera...!
¡Yo vi tras sus pupilas nacer la patria toda!
¡Despertarse guerreros que yacían dormidos,
y agitarse los mares, las costas, las fronteras!*

Una descripción sugerente y sintética en la cual queda expresada la aspiración de tener una nueva territorialidad, una patria y un destino justos, una

ciudadanía libre, activa y capaz de construir la nueva nacionalidad en una realidad emancipada.

La partida de Bolívar también tiene sus ecos en la conformación textual del personaje de María Rosario, quien evoca el suceso desde una perspectiva triunfal y optimista: “¡Llevaba corazones y hombres de metales! / ¡Y una verde alegría de vientos y maizales! Sobre el cielo de banderas y clarines vibraban... / ¡Toda la juventud de Mérida avanzaba”.

Los cambios de conciencia y actitudes de María Rosario Nava implican riesgos y costos que ella decide enfrentar, como el juicio que le seguirán por supuesta complicidad con su hijo y por su respaldo a las luchas independentistas. Los jueces le señalan que aquella decisión de ella y de su hijo de ir con los patriotas a la guerra no era sino un camino hacia la muerte, pero la mujer los confronta con valentía y aliento románticos, en abierto desafío a las concepciones de las autoridades coloniales: “¡Están equivocados! ¡Sus pasos fulgurantes / dispersaban las sombras! ¡Y hacia la gloria iban!”. Ratifica su decisión de ir al combate, pues entiende que la guerra no es mala si se libra por la libertad: “¡Cuando el pueblo guerrea / siempre busca la paz!”. El personaje de Rengifo se define de ese modo dentro del modelo de dimensiones heroicas. Es así como lo asume ella misma cuando decide integrarse a las huestes patrióticas para cargar las armas del hijo, que no puede llevarlas por tener los brazos rotos y en proceso de recuperación. Ella desafiará conscientemente todos los peligros, hasta el castigo que sobrevenga con la condena.

María Rosario Nava –aparte de sus propias referencias a Bolívar– es el único personaje con nombre propio en la trama de la cantata. Todos los demás tienen nombres genéricos: los jueces, el coro, el hijo, el gendarme, los soldados, “una voz juvenil”, “varios negros”, “un indio de los páramos”... En el plano discursivo, María Rosario Nava constituye un personaje simbólico que, junto a su hijo, encarna la presencia de una conciencia republicana naciente. Sujeto testimonial fuertemente representativo, en sus parlamentos se integran las posiciones de aquellos otros sujetos referidos genéricamente (indígenas, esclavos), mientras que las voces del coro transmiten el sentir de un colectivo anónimo que unas veces aporta datos previos a la acción inmediata y otras veces interroga la conciencia del personaje principal.

La obra concluye con la inquebrantable actitud de resistencia y valentía de la mujer, que ha sido condenada, pero no se arredra y se considera libre, proyectada

en la lucha en la que persiste su hijo. La idea de esa continuidad la emplea el dramaturgo para dejar al espectador un horizonte abierto a las reflexiones y críticas que pueda suscitar la cantata al ser confrontada con la historia fáctica.

Teatro de índole histórico-social, *María Rosario Nava* transgrede por momentos los códigos expresivos del realismo al integrar elementos líricos y utópicos cuyas funciones en el texto dramático sirven como dispositivos para incentivar opiniones y juicios entre sus lectores y espectadores, que son convocados de ese modo a la reflexión y a la búsqueda de respuestas ante los enfoques planteados. Esta estrategia coincide con una concepción de Rengifo expresada en el Programa del Primer Festival de Teatro Venezolano (1959): “Creo en el arte en función de humanidad; por eso tanto mi pintura como mi teatro se orientan a expresar sentimientos, pasiones y conflictos del hombre en acción perenne de perfeccionamiento.”³

ALBERTO RODRÍGUEZ CARUCCI

³ El fragmento citado en este trabajo aparece según la cita recogida por Carlos Miguel Suárez Radillo en “Vigencia de la realidad venezolana en el teatro de César Rengifo”, incluido en el libro *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Equinoccio Editorial, Universidad Simón Bolívar. Caracas: 1976.



Fragmento del panel "Lucha y Victoria"
del tríptico *Génesis de Venezuela y Creadores de la Nacionalidad* (1972-1973).
Presencia de la mujer en la Guerra de Independencia.



LA LITERATURA

PENSAMIENTO, LETRA Y PRAXIS EN CÉSAR RENGIFO

Hay hombres cuyas revelaciones –en tanto esencias y oscuridades– nos presentan en sus obras y en sus vidas un criterio absoluto sobre su praxis; ejercicio ontológico donde el ser queda revelado ante la totalidad de lo real, y que implica –si además se trata de una praxis revolucionaria– la superación dialéctica y la tributación de una serie de valores a la construcción de una nueva sociedad.

Hay seres que son magnitudes y que abarcan amplios territorios del saber y el hacer, creadores y creadoras que jamás se han constreñido ante las diversas manifestaciones que el arte les asoma u ofrece; voluntades capaces de recrear en una única visión dichas complejidades artísticas, donde a manera de síntesis todas asoman un solo objetivo: la redención del hombre y de la mujer, la desalienación de la humanidad.

Ideario: identidad y mestizaje en artículos y ensayos de Rengifo

La obra ensayística de Rengifo implica una totalidad en cuanto a la construcción material de su imaginario, presente en la praxis pertinente a todas las manifestaciones y categorías donde supo destacar su sensibilidad. Noción de totalidad que implica la realidad y la naturaleza, su caracterización y transformación dialéctica. Hilo conductor que lo une a los medios de análisis del marxismo, en la medida en que para Marx el entendimiento y la superación de la realidad solo vienen dados desde un sentido de totalidad histórica, es decir, la totalidad concreta, como categoría, es pertinente al modo en que los hombres producen sus bienes materiales. En este caso específico de la literatura, nuestro César ha dado cuenta de su producción en los géneros del ensayo, la poesía, la narrativa y la dramaturgia. Para nuestro César “el arte verdadero tiene sus raíces en el hombre y en sus circunstancias históricas, sociales y geográficas (...) Árbol con raíces que no se nutren de metafísica sino de realidades ciertas y aprehensibles”.¹

El ensayo político en César dilucida una interpretación total de lo real desde el punto de vista metódico-sistemático, auspicia en el análisis un devenir, un cambio concreto de dicha realidad. No es oriflama del lenguaje; tampoco erudición académica de ilustradas quimeras sobre la condición americana. Ensayar para Rengifo supone celebrar desde nuestra identidad, nuestros valores y saberes;

1 César Rengifo. “El arte y el estilo” (Conferencia dictada en el marco de la “Muestra de Pintura Venezolana” organizada por la Sociedad de Estudiantes de Ingeniería Agronómica de la Universidad Central de Venezuela, Maracay: 1954), *El arte y la cultura nacional (Ensayos y artículos, 1948-1980)*, Alcaldía de Caracas, Fundarte: 2015, p. 61.

exaltar las categorías pertinentes a nuestra cultura, a la manera de Hostos o Juan Marinello, o como José Martí en el ensayo “Nuestra América”, donde honra nuestras raíces: lo nuestroamericano.

Cuando el tema de sus artículos es la literatura, Rengifo se aproxima a manera de informante. Por ejemplo, al darnos una panorámica de Bello y Salinas, en su escrito “La vida social venezolana y el arte”, nos ofrece este botón:

... Bello canta al Anauco y escribe el primer libro que se imprime en Venezuela, el célebre *Calendario manual y guía universal de forasteros en Venezuela para el año 1810*; y al mismo tiempo que planifica la edición de una revista literaria, *El Lucero*, realiza obras teatrales sobre temas vinculados a la vida venezolana. Salinas, soñador de ideas republicanas, comparte también sus deseos de escribir teatro con sus prédicas ideológicas.²

Luego, abordará dudas sobre nuestro hecho literario y nos dirá: “La literatura también se aleja de lo nuestro”³, advirtiéndonos sobre la necesidad de construir una literatura de carácter nacional. Otro aporte significativo lo leemos en su ensayo “Valor y sentido de un arte nacional”, donde nos lega esta reflexión:

Desde los primeros tiempos coloniales, con Castellanos mismo y aquellos otros poetas, Fernán Mateos y Diego Miranda, de quienes el primero nos habla en su “Elegía XIV”, comienzan a incorporarse a la poética elemental del paisaje, del hombre y de productos de esta tierra, los que dan una característica ambiental y humana a sus obras, con tendencias americanizantes, influencia que alcanzó hasta Lope y Góngora en el lar español.⁴

Y prosigue diciendo del cantor del Anauco:

... Bello, poeta, fluye sentimiento nacional por debajo de su formalismo castellano, orgánico y clásico. Su *Silva a la agricultura de la zona tórrida* es el germen, no digamos del criollismo, sino del espíritu americano buscando su exaltación perenne en el arte.⁵

Procura ofrecernos una visión de lo nuestroamericano del paisaje, desnudando sus claves signico-simbólicas, interpretando nuestra realidad literaria para transmitirla, hacerla pública y transformarla. Sobre la cuestión agraria y nuestro proceso cultural diría:

Ya en Oviedo y Baños adviértese el despunte de ese sentimiento nacional fuertemente arraigado a la tierra, al paisaje, a las costumbres sociales. Es ese sentimiento el que lo lleva a historiar. El amor a la patria que ha adoptado, que en sí es uno de los valores morales de la cultura, lo lleva a hacer historia, la que también es otro valor de la cultura. Esta, con su matiz nacional, está en marcha.⁶

Como notamos, Rengifo se aferra al terruño y a los valores y símbolos que urden en la poesía del maestro de Bolívar, ofreciéndonos, para cerrar, esta alusión:

Y es con Bello, por su voz poética primero, que fluye buscando ya hacerse expresión perenne y propia, el espíritu nacional uniforme, y donde ya se han fundido el populismo hispano, el primitivismo indígena, el barroquismo cultista y el humanismo enciclopédico.⁷

Toda esta gama literaria nos la ofrece en una especie de sincretismo de formas, donde ninguna expresión se impone sobre otra, auspiciando la síntesis en nuestro mestizaje e identidad, recreando nuestro imaginario sin nunca descuidar la pertinencia a nuestra Pachamama. Para Rengifo el ideario, en cuanto a la identidad, está dado en la debida valoración que demos a nuestro mestizaje. Tradición e identidad caminan de la mano en el discurso ideológico de nuestro César. Obedecen ambas categorías a la suma de valores heredados por nuestros tres grupos étnicos, cuya multiculturalidad hecha síntesis debe ser nombrada, rememorada, valorada y proyectada hacia la sociedad; y una vez que retorne hecha “imagen y semejanza” de nosotros: reconocernos, asumirnos desde nuestra índole identitaria.

2 C. Rengifo. “La vida social venezolana y el arte”, *El arte y la cultura nacional...*, op. cit., p. 19.

3 *Ibidem* p. 30.

4 C. Rengifo. “Valor y sentido de un arte nacional”, *El arte y la cultura nacional...*, op. cit., p. 36.

5 *Ibidem*, p. 37.

6 C. Rengifo. “La cuestión agraria y nuestro proceso cultural”, *El arte y la cultura nacional...*, op. cit., p. 95.

7 *Idem*.

Dilema y cultura nacional

Se pregunta Rengifo con insistencia si existe un arte nacional. Y en su escrito “Valor y sentido de un arte nacional” (1948), vuelve sobre sus dudas. Estos materiales, junto a otros artículos y ensayos –entre ellos “Lo nacional en el arte” (1949), “Mario Briceño Iragorry o la pasión venezolana” (1968), “La desconcertante realidad cultural venezolana” (1973)– nos ofrecen sus deliberaciones sobre el origen de nuestra cultura patria, cuyas raíces se preservan en los mitos de nuestros pueblos originarios –de los que Rengifo destaca el mito de Amalivaca de la cultura caribe– y sustentando, desde esta fuente, todo el proceso de desarrollo de nuestro acervo, en combinación con el legado de las culturas africana y europea en la conformación de nuestras sociedades. Contraponen al *cosmopolitismo* como instrumento de penetración cultural, nuestro *mestizaje*, nuestros valores unívocos, singulares, de nación *multicultural*, la recuperación de nuestra esencia y la siembra de nuestros haceres, sabores y saberes; reivindicando, a través de la obra de arte, a los tres grupos étnicos que conforman la *identidad venezolana*.

... ¿existe en realidad una crisis de la cultura? (...) ello sería tan equivocado como hablar de crisis de toda la humanidad, de todas las clases; cuando es bien sabido y comprendido que solo la burguesía capitalista está en crisis y que es su régimen económico social el que sufre agonía crítica (...) debe entenderse que es crisis de la cultura capitalista y que frente a ella existen valores culturales nuevos, no en crisis sino en período ascendente, venidos de las fuerzas más profundas de los pueblos y del proletariado en marcha hacia la organización de un mundo mejor.⁸

Para César Rengifo, para los luchadores sociales, tanto la cultura como el arte son dinámicos, y su centro orgánico por excelencia es el ser humano. Junto a Engels proponemos como palabra cierta que “el movimiento es el modo de existencia de la materia”; o bien a razón de Mao Tsé-Tung: “Todas las contradicciones de las diferentes formas de movimiento de la materia revisten un carácter específico”. Al decir de Rengifo:

Siendo el arte como es, dinámica primaria de todo proceso cultural, el papel que juega dentro de esa pugna de dos culturas (...), es lógico que sufra los efectos de esa pugna. Sirve a los intereses en lucha, exaltando las aspiraciones de cada uno de ellos.⁹

La búsqueda del primer sentido

Todo mito abre hacia el conocimiento amoroso de una tierra y los hombres que con ella forman un cuerpo, un misterio (...) Ningún creador puede por otra parte hacer más en cuanto al conocimiento del misterio del mundo que devolvérselo intacto en el verbo.

ELISEO DIEGO

Propiciar la destrucción de un imaginario, de su mundo, para promover a su vez la creación de otro, es factible en las y los artistas porque en ellos y ellas reside el magma de la creación, al igual que en los pueblos originarios, en los Estados civilizados y sus sociedades. El *mito* es también historia, pero cierta, puesto que en él residen los orígenes del mundo. Todo el proceso mítico desde nuestros pueblos aborígenes es no solo verdadero, sino que aconteció en su momento, además de preservarse en la mitología y en la práctica.

La obra de Rengifo, su propuesta, representa la puesta en vanguardia de nuestra impronta mítica en la construcción de la venezolanidad. Es él y su sapiencia, a través de los medios del arte –o desde los géneros: ensayo, dramaturgia, poesía y hasta narrativa–, quien dilucida, en definitiva, el regreso de la mitología indígena como piedra fundacional del acervo histórico nacional. Partiendo de la cultura caribe de nuestros pueblos originarios, inmerso en la contradicción que le plantea expresar sus ideas en plena dictadura perezjimenista, nuestro pintor-escritor realiza el mural *Mito de Amalivaca* (1952-1954) en el sótano del Centro Simón Bolívar. Este mural representa la creación según el pueblo tamanaco.

Rengifo dio un nuevo aliento a la creación de una conciencia nacional, la misma fue alimentada y retroalimentada de manera coherente en su praxis social y artística. Toda su obra es el abanico de posibilidades de la reivindicación en la gestación de una nueva cultura venezolana de nuestros pueblos-fuentes

8 C. Rengifo. “El realismo, base de integración para una nueva cultura”, *El arte y la cultura...*, op. cit., p. 76.

9 *Ibidem*, p. 77.

u originarios y su sistemático mestizaje. Esta idea desarrollada en sus ensayos, entrevistas y piezas teatrales, es recogida también en los siguientes versos:

*Quizás entre la huella fidedigna del canto
se empinan las raíces de una angustia ancestral.
¡Ayer gritaba al hombre que perdió su sendero...
hoy me encuentro en sus pasos con la fe de buscar!*¹⁰

La escritura como construcción de una praxis revolucionaria

Sustentar en estos tiempos criterios, subjetividades y fundamentos que logren dilucidar certera y ejemplarmente la obra literaria del maestro César Rengifo es, si nos detenemos tan solo en su prolífica producción teatral, una tarea subyugante, sin obviar sus aportes a la pintura y al muralismo, así como la enorme cantidad de artículos que le tocó suscribir sobre temas de diversa índole, además de sus poemas y algunos relatos.

Nuestro artista pertenece a una generación visionaria de nacionales y extranjeros ligados al amor por nuestro suelo, que se plantearon crear la nacionalidad desde sus orígenes, visibilizando nuestros mitos, acendrando nuestros ritos, promoviendo todos los legados culturales aportados por nuestros tres grupos étnicos. Partiendo de la impronta de la Revolución mexicana (1910-1924) y el antecedente de nuestra Guerra Federal (1859-1863), sus obras sirvieron de estímulo para propiciar nuestra particular visión de lo venezolano. La búsqueda infinita de edificar una Patria a partir de sus signos y sus símbolos, tomó cuerpo en connacionales de la talla del economista Salvador de la Plaza, el antropólogo Miguel Acosta Saignes, Rodolfo Quintero, Mateo Manaure, Alejandro Colina, Ida Gramcko, Gilberto Antolínez, Antonio Lauro, Antonio Esteves, Gabriel Bracho, Guillermo Meneses, Miguel Otero Silva, Augusto Mijares, Andrés Mariño Palacios, entre otros. Ese proyecto patrio y colectivo fue abortado a fines de la década del cincuenta para dar paso a la transculturación proeuropea, neocolonialista, adelantada por jóvenes artistas de este país, como Alejandro Otero y otros, quienes se prestaron al capital extranjero para iniciar dicha penetración cultural con toda la carga enajenante que de ella surgió.

Realismo versus formalismo

Rengifo obedece a una compleja capacidad de sustentar el tema a tratar con la forma que luce, la cual es presentada al público de forma cerrada, de manera que no falte ningún dato o atisbo al análisis; como si de una búsqueda totalizante se tratase, promoviendo desde sí el anhelo hegeliano de alcanzar la completitud en el discurso; noción que se radicalizará en Rengifo al manejar los criterios de análisis presentados por el materialismo dialéctico y el materialismo histórico. Impronta dada en toda América a partir de la influencia del comunismo científico aludido por Marx y Engels y otros autores, a saber:

Puede decirse que el que insiste sobre el “contenido”, lucha en realidad por una determinada cultura, por una determinada concepción del mundo contra otras culturas y otras concepciones del mundo (...) los llamados “contenidistas” (...) querían una literatura que no fuese únicamente para los “intelectuales”, etc.¹¹

Antes de entrar en el dilema planteado ante las nociones de realismo y formalismo, es pertinente asomarnos un poco a los criterios de Rengifo:

Generalmente es corriente confundir el realismo con el naturalismo (...) el realismo dista mucho de ser una copia natural de las cosas. Por el contrario, él lleva siempre implícita “una idea” de las cosas y una actitud del artista frente a las cosas representadas. Actitud que puede ser orgánica con respecto a esas cosas, la sociedad y la naturaleza, o inorgánica, es decir, que al expresar una realidad no la vincula del todo, sino que la fragmenta, la desarticula.

El artista que es realista orgánico al expresarse lo hace ideológicamente, “coloca al hombre frente a una época, con sus necesidades frente a una clase, su ideal y su misión histórica”. Liga, integra en un todo, y no fragmenta.¹²

Ahora complementemos con la siguiente visión dada por otro autor:

El realismo no se alcanza por el solo contenido, oponiendo el contenido a la forma, el objeto a la elaboración, lo concreto a lo abstracto. Se alcanza superando esa

10 C. Rengifo. *Poesía reunida*, Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, Caracas: 2015, p. 90.

11 Antonio Gramsci. “Sobre el contenido y la forma”, citado por Adolfo Sánchez Vázquez: *Estética y marxismo*, Ediciones Era, México: 1978, p. 254.

12 C. Rengifo. “El realismo, base de integración para una nueva cultura”, *El arte y la cultura nacional... op. cit.*, p. 83.

oposición, es decir, concibiendo de nuevo, pero enriquecida en relación con el arte clásico, la dialéctica interna de todo arte y de cada obra de arte: la diferencia y la unidad del contenido y de la forma, con la prioridad del contenido.¹³

Contenido y forma se desplazan en la obra de arte desde la mente y mano de su creador, aunque sería un irrespeto reducirlas o supeditar una a la otra –hay quienes piensan lo contrario, y pagan caro su arbitrariedad–. Según Gramsci:

... la obra de arte es un proceso y los cambios de contenido son también cambios de forma; pero es “más fácil” hablar de contenido que de forma, porque el contenido puede resumirse lógicamente (...) Por esto es evidente que los “contenidistas” son, simplemente, los portadores de una nueva cultura, de un nuevo contenido y que los “calígrafos” son los portadores de un contenido viejo o diverso, de una cultura vieja o diversa...¹⁴

A propósito, el formalismo no es solo exaltación de la forma, ya que sería tendencioso, excesivo y altisonante, por lo tanto:

... el naturalismo es también un formalismo [y tanto el uno como el otro son superficial], pero mientras el formalismo permanece en la superficie del objeto estético material (la superficie a pintar, las palabras a emplear), el naturalismo permanece en la superficie del objeto representado.¹⁵

Para Rengifo, la dilucidación sobre el naturalismo, cobra los siguientes matices:

El naturalista, por su parte, atiende a una preocupación particular por copiar superficies, sin asumir ninguna actitud de juicio, sin desentrañar el drama interno de las cosas. Se desliga de las concepciones.¹⁶

En su letra diaria se hace recurrente aclarar estas posiciones, y nos hace saber que en el naturalismo el artista no hurga en el meollo del asunto, no asume un juicio de valores ante la sociedad; se enmascara, para no comprometerse, es decir, maquilla la forma. Rengifo vuelve sobre sus pasos y nos precisa:

Dentro del naturalismo hay que colocar a la tendencia formalista (...) Una vez que el artista se coloca frente al objetivo y ve, sin enjuiciar, únicamente la superficie de él o parte o partes de esa superficie, hace arte naturalista. Solo que, en este caso, el naturalismo se produce intelectualizado, sujeto no únicamente al detalle superficial, sino también a una ordenación dictada por el puro intelecto. Veamos, pues, cómo existen diferencias entre el realismo y el naturalismo y cómo en uno muévanse matices diferenciados.¹⁷

Esta disertación cesariana es uno de los más claros aportes en su ensayística, cada vez que le toque enfrentar el papel en blanco, en escritos cuyas ideas fluyen como raudales del Orinoco. No existe el azar. En términos exactos, diríamos que Rengifo es un científico de la escritura cuya obra provee beneficios estéticos al espíritu lector, también procura de manera beligerante poner en tela de juicio la realidad y proponer desde su análisis un giro, un cambio desde la situación histórica concreta y el desarrollo de la lucha de clases. Tarea rigurosa que se plantea desde la edificación de sus artículos, hasta la hechura de sus más elaborados ensayos. Ajusta este comentario la letra de César:

Ciencia y arte son solo actividades diferentes, hijas siempre del espíritu creador del hombre; antes que excluirse, se complementan, construyendo los fundamentos de todo progreso y perfección.¹⁸

Otros ensayistas

No podríamos notar en el cúmulo de ideas tejidas en el soporte por Rengifo, los atisbos barrocos de un Lezama Lima en sus *Eras imaginarias*, donde se desborda lucidez y entrevero. O bien los ensayos breves, llenos de facundia, de José María Hostos, como “Lo que intentó Bolívar” y “Civilización o muerte”; más lejos aún se encuentra nuestro César de la voz de Eliseo Diego, trasladada al

13 Henry Lefebvre. “Dialéctica interna de la obra de arte”, citado por A. Sánchez Vázquez: *Estética y marxismo*, op. cit., p. 243.

14 A. Gramsci, citado por A. Sánchez Vázquez: *Estética y marxismo*, op. cit., p. 254.

15 H. Lefebvre, citado por A. Sánchez Vázquez: *Estética y marxismo*, op. cit., p. 243.

16 C. Rengifo. “El realismo, base de integración para una nueva cultura”, *El arte y la cultura nacional...*, op. cit., p. 83.

17 *Ibidem*, pp. 83-84.

18 C. Rengifo. “El arte y el estilo”, *El arte y la cultura nacional...*, op. cit., p. 59.

papel en su prosa crítica sobre William Faulkner, múltiples voces que evoca el cubano en la obra del creador de “¡Absalón, Absalón!”. Por supuesto sería absurdo hurgar una cercanía con la enjundia del maestro Alfonso Reyes.

Con estos latinoamericanos, Rengifo, tiene algunos enlaces de fondo en su escritura, dado que el tema, con frecuencia es lo nuestroamericano. Los separan la forma y el estilo. En la letra de nuestro César como en la del resto de los escritores mencionados existe densidad –bien llevada– cuyo equilibrio es como un magma que atraviesa todos sus escritos y tributa sabiduría desde el rigor, y amor. En todo ensayo hay tensión y distensión; tramas cerradas y abiertas, puntos de choque y áreas donde, como el calor en las placas tectónicas de la tierra, la palabra se va desplazando como una fuente de energía para crear tensión y accionar ideas que, como bien dijera Simón Rodríguez, son más necesarias que vacías palabras: “Ideas, ideas, antes que palabras”.

De la escritura de ideas al placer

Del proceso de superación dialéctica de los contrarios surge, por oposición al rigor metódico de la escritura, el placer como creación. Disyuntiva que procura dilucidar nuestro escritor en el sentido de fundar una letra, bien sea desde el ensayo o la poesía, que colabore con el sujeto social no solo para explicar el mundo sino para transformarlo.

Hay tanta literatura en el *Gilgamesh*, o bien en la *Biblia*, en *La Ilíada* o en el *Popol Vuh*, como en la obra reflexiva del César nuestro de cada día. En su obra ideática subyace como conjunto una *poiesis*, un discurso perenne de sus haceres, llamado por él realismo poético, donde no solo los géneros literarios, sino expresiones artísticas de otra índole, son fraguadas, trasuntadas y transformadas, dando así un aliento lírico especial a dichas subjetividades, proponiendo desde sí y para el colectivo una suma de valores –antecedentes directos del actual proceso revolucionario venezolano– que dan pie y pertinencia a nuestra identidad, reconociéndose en nuestra multiculturalidad y nuestro territorio.

Rengifo restituye la obra de arte en toda su integridad, en toda su esencialidad –desde su goce escritural–; autoproduciéndose en su vitalidad cíclica la renovación incesante que vive el autor cada vez que es representada su letra, o bien cada vez que el espectador-lector se incorpora a dicha obra.

Arte e ideología

... el arte no puede ser reducido a una mera expresión ideológica ni tampoco sustraído a la superestructura. El arte mantiene una peculiar relación con la ideología y se inscribe –también de un modo peculiar– en la superestructura.¹⁹

Necesario es aclarar para el lector, que esta última cita de Sánchez Vásquez supone, desde mi criterio, que independientemente del vínculo ideológico que posea tanto un escritor como un artista, que el arte –la escritura en este caso– con todo y sus tejidos y relaciones singulares dadas con la superestructura y la ideología, siempre desde su subjetividad, devendrá en *expresión libre*, ya que su reducción ideológica, su supresión libertaria, su anulación social, es imposible, debido a su autonomía, ya que su esencia es de otra naturaleza. Tanto así que la realidad logra superar la ideología. Por ejemplo, en cuanto al arte, Rengifo, nos señala:

He querido hacer un realismo donde esté presente la realidad nacional, pero donde esté también presente lo ideal: un sueño, la poesía, etc. La poesía norma todo el arte.²⁰

Y, a propósito de la ideología, ofrezco, la siguiente apreciación de Nunes:

Fiel a ciertos ángulos ideológicos revolucionarios, Rengifo como artista siempre ha tratado de reflejar esas circunstancias. El reflejo, sin embargo, concede una sorpresa: no solo logra esa expectativa sino que la rebasa: en un cuadro suyo, el entorno físico que describe parece silenciarse para ofrecernos su verdadera fisonomía: un paisaje espiritual que resalta y engrandece sus símbolos.²¹

Cierro lo concerniente al presente acápite con el siguiente comentario de Sánchez Vásquez, donde alude a las tesis clásicas de Marx y Engels y que sirve para sustentar la idea de una *poiesis* integradora en Rengifo, que vincula la forma, el fondo, el hacer y la superestructura:

19 A. Sánchez Vásquez, *op. cit.*, p. 33.

20 Jorge Nunes. *César Rengifo: El retorno a las raíces* (entrevista), Ediciones GAN, Caracas: 1982, p. 128.

21 *Ibidem*, p. 108.

... Cualquiera que sea su referencia a una realidad exterior o interior ya existente, la obra artística es, ante todo, una creación del hombre, una nueva realidad. La función del arte es ensanchar y enriquecer, con sus creaciones, la realidad ya humanizada por el trabajo humano.²²

Escribir, hacer arte. La búsqueda del placer estético

En Rengifo ni por asomo aparece el juego a la hora de proponer sus argumentaciones cardinales o bien sus notas en la elaboración del ensayo. Pero sí se asoma el artista al placer, el placer estético vinculado a la acción humana y a la transformación de la sociedad; es el alivio delicioso y el divertido goce. Así como el juego y el placer se hallan en la tragedia griega y en Shakespeare; en nuestro Rengifo el placer invita como finalidad humana a la incorporación del otro, del espectador, en el entramado no solo de su escritura ensayística o poética, sino que los acompaña en su dramaturgia, género también literario que a la vez de enseñar, divierte, un poco para hacer más llevadera la existencia.

El placer es propio del ser humano en cuanto produce o –más exactamente– se auto-produce. Y el placer que proporciona el arte únicamente se adquiere cuando el espectador se incorpora al proceso de creación.²³

Esta situación del placer en la letra cesariana deviene de las influencias de la épica de Bertolt Brecht que procesó y manejó nuestro César, sobre todo en sus obras dramáticas. Rengifo nos asoma, desde la dimensión histórica del placer, los presupuestos para propiciar la juntura escritor-lector; lector-espectador; lector que se involucra; lector que a través de la gratuidad de la lectura se complace y hace del placer una didáctica. Un poco para dar objetividad a esta idea de goce manejada hasta ahora, y que subyace en la obra de Rengifo, propongo al lector acucioso revisar el siguiente aporte de Sánchez Vásquez, refiriéndose a Brecht:

La raigambre marxista del pensamiento estético de Brecht la descubrimos también en el carácter histórico-social del placer. Las formas que asumen las relaciones entre los hombres en la producción –sus formas de convivencia– determinan los diferentes tipos históricos de placer. El arte responde a esas condiciones histórico-sociales y,

de acuerdo con ellas, produce siempre determinado tipo de placer, pero este placer estético es el que está al servicio del hombre, el que alivia la carga de su existencia, y no el placer estrecho y egoísta, ni el desinteresado en sentido kantiano.²⁴

Necesario es precisar que Rengifo juega, siempre y cuando ese juego se dé en la elaboración teatral o en la construcción orgánica de la comedia en escena; como cuando, por ejemplo, implementa en *Apacuana* y *Cuaricurián* el teatro dentro del teatro, obviando a través de un ensayo el vestuario de época, logrando una representación de la representación, donde para colmo el lenguaje hablado es construido en endecasílabos, como si se tratase de una tragedia clásica. En toda comedia el juego opera de manera libre y ejemplar. Al respecto, resaltan dos obras de la dramaturgia de Rengifo donde el juego hace parte importante y eficaz, me refiero a *Una medalla para las conejitas* (comedia) y *Buenaventura Chatarra* (sátira cómica).

UNA MEDALLA PARA LAS CONEJITAS

Personajes:

Margarett Murel
Pauline Obion
Camarero (Bob)
Sargento
Infante
Vieja

Acción:

Se desarrolla en una suite del quinto piso del hotel Sam, situado en una costa aislada a treinta o cuarenta kilómetros de la ciudad de Santo Domingo, en la isla de Santo Domingo, un día de julio de 1965.

(...)

VOZ AFUERA: El camarero. (*El Camarero entra y procede a preparar la mesita para disponer en ella los platos y vajilla de la cena.*)

22 A. Sánchez Vásquez. *Las ideas estéticas de Marx*, Ediciones R, La Habana: 1966, p. 46.

23 *Ibidem*, p. 39.

24 *Idem*.

CAMARERO: ¿Saben la noticia?

PAULINE: ¿Cuál noticia?

CAMARERO: Hay disturbios en la isla. Parece que en la ciudad de Santo Domingo y en otras del interior ha estallado una revuelta... Pelean en varios sitios.

PAULINE: *(Fuera de sí)* ¡Ayyyy! ¡Margarett! ¡Sal rápido! ¿Estás oyendo? ¡Algo espantoso!

MARGARETT: *(Sale arreglada ya para viajar)* ¿Cómo es el cuento?

PAULINE: ¡Una revuelta en esta isla! ¡Me voy a morir del susto!
(Se come las uñas y camina agitada.)

MARGARETT: *(Al Camarero)* ¿Es cierto o son bromas? No estamos para chistes o inocentadas...
(Pauline se recobra algo.)

CAMARERO: ¡Es la verdad, señorita! Lo acaban de anunciar al gerente. El teléfono principal no deja de sonar cada segundo.

(...)

(La luz se apaga nuevamente y se enciende segundos después. A lo lejos se oyen explosiones como de cañonazos.)

CAMARERO: ¿Están oyendo? ¡Ahí tienen el chiste!

PAULINE: *(En el colmo de la histeria)* ¡Margarett! ¿Y ahora qué haremos? *(Trata de dominar sus ganas de llorar, pero no puede, comienza a hacer pucheros)* ¡Quiero irme para mi casa ya! ¡Estoy mareada! ¡Me duele el estómago! ¡Ayyyy! ¡Uyyyyy! ¡Voy a vomitar!... *(Sale corriendo hacia el baño.)*

(...)

CAMARERO: Está cortada la carretera por francotiradores. Al empleado que había partido para la ciudad lo asaltaron y golpearon. ¡Desapareció su motocicleta y también su cartera! ¡En ella llevaba el cheque de ustedes...!

(...)

MARGARETT: *(A Pauline, que sigue inconsciente)* ¡Pauline! ¡Pauline! ¡El cheque! ¡Oye! ¡Se han robado el cheque! ¡Muévete! *(Pauline permanece inmóvil, presa de su desmayo.)*

(...)

PAULINE: *(Con voz trémula)* ¿Quién es? *(Una voz ruda responde.)*

Voz: ¡Hagan el favor de abrir!

(...)

PAULINE: ¡Ohhhooooohhh!

MARGARETT: ¡Ahhhh! ¡La tercera guerra! ¡Lo había dicho!

SARGENTO: Soy Crisphin Hall, sargento de la infantería de Marina Militar de los Estados Unidos.

MARGARETT: *(Indecisa, cortada)* ¡Mucho gusto!

SARGENTO: *(Ceremonioso)* ¿Son ustedes Margarett Murel y Pauline Obion, ciudadanas norteamericanas?

MARGARETT: Las mismas... Así nos llamamos...

(...)

SARGENTO: (*A Pauline*) ¡Señorita! ¡Deje el histerismo! ¡No chille como un coyote del oeste!

PAULINE: ¡Uyyyyyyyy! ¡Uyyyyyyyy!
(*El Sargento la hace callar con un gesto.*)

MARGARETT: ¿Por qué la trata así?

SARGENTO: Con esos alaridos le raya los nervios a cualquiera...

MARGARETT: ¿Quiere decir eso que usted es nervioso? ¡Ah! ¡Un sargento nervioso, nunca me lo hubiera figurado! (*A Pauline, que gime y hace pucheros*) ¡No le haga caso! (*Le señala al Sargento*) ¡Él sufre de los nervios!

SARGENTO: (*Picado*) ¡No sufro de nada! ¡Y ella debe hacerme caso y callarse! (*Se oye, afuera, aumentar los gritos, entre ruidos de botas y tiros lejanos.*) ¡Señoritas, la situación es grave!

MARGARETT: (*Al Sargento*) ¡Déjese de niñerías insoportables y sáquenos para nuestro país ya...!

SARGENTO: (*Con fría seriedad*) ¡Es lo que no puedo hacer, precisamente!

MARGARETT: No entiendo... ¿Se halla tan débil nuestra marina que no es capaz de transportar a dos muchachas desde este hotel endemoniado hasta sus casas?

SARGENTO: (*Picado*) ¡Nuestra infantería de marina es la más poderosa de la tierra, señorita...!

PAULINE: ¿Entonces?

(...)

SARGENTO: (*Directo*) Hemos hecho el desembarco para proteger a los ciudadanos norteamericanos cuyas vidas peligran en esta isla... Se han ido... Las únicas que quedan son ustedes... Si se marchan... (*Con ira*) ¡¿Qué diablos

haremos nosotros aquí?! ¡¿A quiénes defenderemos y protegeremos?! ¿Han comprendido ahora?

(...)

MARGARETT: (*Con voz casi desfallecida*) ¡Quién me mandaría a venir a esta isla!

PAULINE: (*A Margaret*) ¡Margarett, si me matan... (*Solloza*) Se lo avisas a mi mamá, no sabe ni dónde estoy...!

(...)

PAULINE: (*Al Sargento*) ¿Son bombas? (*Señala la caja.*)

SARGENTO: ¡No! ¡Coca-cola! ¡Cuando se dispara es bueno refrescarse! (*A los soldados*) ¡Bajemos a traer la antiaérea. (*A las jóvenes*) Hasta luego, me siento complacido detener el encargo de protegerlas... Todo nuestro país sabrá que tiene en ustedes a dos heroínas de la libertad... Y algún diario solicitará para ambas el otorgamiento de una medalla al mérito... (*Camina hacia la puerta se detiene y vuélvese hacia ellas*) Ah... Me olvidaba... En un segundo les hago subir su cheque... Cómo van a gozar...

(...)

MARGARETT: ¡Yo lo que quiero es morirme!

FIN DE LA OBRA²⁵

Ahonda en esta comedia Rengifo su particular sarcasmo contra el imperio norteamericano, tejido de la letra donde abunda la sutil ironía, al mostrarnos al sargento Crisphin y a sus marines como energúmenos que hacen uso del argumento de defender la integridad de las inofensivas “conejitas” gringas de una revuelta popular en Santo Domingo, para excusar la invasión a ese país

25 C. Rengifo. *Obras*, Teatro, t. II, Fides, Caracas: 2003, pp. 339-340, 350-351, 353, 355, 357, 363-365.

en 1965. Rengifo pone en tela de juicio toda la patraña tejida por los gringos, haciendo énfasis en situaciones límites donde el llanto y la histeria, en vez de conmovernos, mueven a la carcajada.

Sujeto social, territorio, identidad y pertenencia

Que ninguno se engañe con Rengifo, su apetito intelectual y sensibilidad no sufren alteración ni desvarío. En cada uno de sus aportes críticos suele manejar el ensayo o el artículo hacia la comprensión de problemas tanto estéticos como socioculturales sin divorciarse jamás del hecho político-ideológico. Para Rengifo, como más adelante para el historiador Herbert Read, “todo está en discusión”; desde esta premisa busca sembrar en sus interlocutores, y a través de todas sus obras, conciencia de clase.

Ejemplo de ello, cuando se refiere en *Esa espiga sembrada en Carabobo* (cantata teatral), a su destacado amor por el terruño. Leamos la siguiente referencia:

SOLDADO I:

Quiso que lo enterraran en este campo abierto,
bajo los surcos limpios que una vez él labrara.

(...)

MUJER I:

¿Y ese sueño cuál fue?

(...)

SOLDADOS: (A coro)

¡Venezuela se llama!

(...)

SOLDADOS: (A coro)

¡La Patria!

OFICIAL III:

¡Una patria tendrás, muchacho!

¡Y será tuya...!

¡Si guardas en el pecho

la luz de Carabobo

y el rayo de Bolívar!²⁶

Amor al territorio, amor por el semejante, amor a las ideas; por ello su reconstitución con el mito como signo de identidad. Afinidades electivas de nuestro César, cuya fuerza telúrica se asoma en su ensayo “Vigencia dramática de Cristóbal Rojas” (1951), donde expone sus apreciaciones sobre el dramatismo en la obra del pintor de *El purgatorio, Primera y última comunión, La miseria*, destacando sus composiciones y su especial uso del color; ejerciendo la crítica sobre el proceso pictórico y su ensamblaje con los procesos sociales, culturales, históricos, locales o universales. Estos rasgos historicistas contribuyen al desciframiento de las partituras y sonoridades de otras realidades.

Para Rengifo el sujeto social tiene pertinencia con su territorio y por ende con su identidad. Este sujeto es un ser creador, transformador; sin lugar a dudas este es un sujeto histórico y su arte, su praxis, es producto del proceso histórico que lo legitima; el arte es un fenómeno social producto del ser social que nos atañe y, por último, el estudio de la realidad hecho por el hombre, es un todo concreto donde podremos ver el arte como la totalidad de lo real, no reducible a ningún otro universo del conocimiento. El artista propone la autonomía desde su esfera de trabajo. Palabra cierta, cuando notamos que determinada ideología trata de controlar a un artista, sin embargo, percibimos también que las obras de arte se independizan y convierten en “una victoria de la realidad sobre la ideología”.

Ideas, acervo y completitud en la poesía de César Rengifo

Se puede hacer el tonto en cualquier otra parte, pero no en la poesía.

MONTAIGNE

Si bien es cierto que las palabras pueden crear una realidad superior, incluso superarla, siempre me han aturcido, y no solo me enredan en el tejido insinuante del lenguaje, sino que a cada tanto me encuentro con ejercicios poéticos que corroboran mi adolescencia con respecto a la poesía, y que también alimentan

26 C. Rengifo. *Esa espiga sembrada en Carabobo*, Alcaldía de Caracas, Fundarte: 2015, pp. 15, 41.

mis sospechas sobre todo aquel que se hace llamar poeta. Por ende, el ejercicio de elucidar desde el género de las ideas sobre la elaboración poética estará siempre invadido primero por la duda, y en segundo lugar, por el tono aleatorio de cualquier opinión, ya que, en resumidas cuentas, la tarea de hacer poesía es un problema humano a resolver, de ese estado del ser que solemos llamar y citar en esta nuestra Tierra de Gracia como: “íngrimo y solo”. Situación de ese estado del ser, donde considero que “almas en pena son los poetas”. A los verdaderos me refiero, no a la caterva inútil de narcisos dedicados a maquillar el lenguaje; los burócratas de la letra que prevarican, viajan, disfrutan oportunamente de la mediocridad, fungiendo de mercaderes del género; ni a los “cadáveres insepultos” de la academia que mueren a diario dos veces, primero como hombres, segundo como poetas... Esos no son ni serán poetas, ya que jamás corrieron el riesgo de asumir transformar el lenguaje, o quizás temieron vivir en la cárcel-alma.

Hago este introito un poco para adentrarme en los terrenos poéticos de una obra casi desconocida, innombrada y soslayada, aún hoy, cuando celebramos en este año en curso los cien años del nacimiento de su autor.

Antes de aventurarme en la significación de su obra es obligatorio para mí el tránsito por las letras de nuestros orígenes prehispánicos, en pos de la reivindicación del mito en cuanto a la literatura ejercida por César –indagación a la cual me remitiré más adelante en este escrito–. A mi parecer, sería erróneo obviar el cimiento clásico en la voz de Juan de Castellanos (1522-1607) y su sabia nombradía de esta Tierra de Gracia hasta llegar a la contribución aportada por *Silva a la agricultura de la zona tórrida* de Andrés Bello (1781-1865). Iré más lejos: textos escritos por Simón Bolívar (1783-1830), como la *Carta de Jamaica*, el *Discurso al Congreso de Angostura*, *Mi delirio sobre el Chimborazo*; también los *Versos sencillos* de José Martí (1853-1895), así como *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1533-1594) y *Canto al Niágara* del poeta cubano J.M. Heredia (1803-1839), han de haber alimentado lo que luego devendrá en ideario y palabra poética en nuestro César. Lo cierto es que “cada poeta vive su lengua” y traduce el alma de una colectividad. En el caso de César será el alma de la venezolanidad, ya que poesía y territorio, en su caso, forman una unidad; así como en momentos anteriores el caso de A. Bello, J. Martí, Luis de Camoens (1524-1580) y de otros poetas. Poesía y Patria son un vínculo inseparable.

Nombrar para seguir viviendo

Las voces que he nombrado constituyen resonancias en la obra de César, y por ello paso a distinguir la letra de Juan de Castellanos, llamado el “Homero de América”. Aún no habían hecho anclas en la tierra prometida los invasores, cuando ya los afiligranados versos posaban en la bitácora de quien digno de ser llamado hombre y poeta cantó en su *Elegías de varones ilustres de Indias*, ofreciéndonos en su rica visión el esplendor y la fatiga de lo que somos. Un poco para acercarnos a la obra de Castellanos, como muestra este botón:

ELEGÍA XIII
(canto tercero)

*De bienes que fortuna concediere
No se fie quien dellos más alcanza,
Ni piense ser seguro quien tuviere
De próspero suceso confianza:
Solo puede tenella del que diere
Seguridad de bienaventuranza,
Pues los que de ventura viven llenos.
A veces de la misma tienen menos.
(...)
Y los Beltranos dos, Álvaro y Diego,
Diego Núñez, Beltrán, su buen sobrino,
De quien, mediante Dios trataré luego,
Si de vital aliento fuere dino;
Pues si yo al Cabo de la Vela llego
En la prosecución deste camino,
Haré mención de nobles moradores
En virtud y riqueza no menores.
(...)
A Cubagua con estas variedades
Aconteciale ni más ni menos,
Pues el tiempo de las prosperidades
Había plazas, calles, puertos llenos;
Y en el rigor de las adversidades*

*Huyeron los que se hallaron buenos,
Pues allí no quedó sino desnudo,
O quien por ser ya viejo más no pudo.*²⁷

Castellanos, al cantar juzga, en medio del lamento y la nombradía de los lugares donde suele recordar. El poeta termina denunciando o bien celebrando desde la forma híbrida con la cual arma su propuesta poética. A propósito del análisis de la poesía en la obra de nuestro César: ¿no juzga y se involucra? Permítanme decirles que Rengifo es moral, tanto así que le canta a la historia.

En cambio, Castellanos juega a la lírica e invade la geografía con la palabra y sus dones, trovando el paisaje; la descripción, la luz, los frutos, son recuperados y puestos al servicio del lenguaje por este autor.

Pedro Henríquez Ureña, al referirse al Renacimiento español, nos dice: "... la prosa mística y la poesía lírica son las escuelas de mayor pureza, la que enseña a pensar más alto, a sentir más delicadamente, a expresarse con el más acrisolado decoro (...). La poesía de las ideas, la emoción intelectual, rara flor de cultura, se encuentra a menudo en ellos"²⁸. Cuando Castellanos canta el lamento se hace nítido, pero también se escucha su épica y su lírica. Pero él es juez en medio de la exaltación, nunca termina de tomar partido, su lado cristiano lo obnubila.

Cuando Rengifo canta, la derivación poética se expande para hacer crecer la forma desde tonos apacibles a tímbricas sugerencias que aluden un anochecer; tal vez el alba desnuda y muda; quizás una metáfora a la tristeza y la desolación. Los juegos sinestésicos abundan en su letra dramática, sus pinturas y poemas. Cuando Rengifo escribe, se involucra, es hijo del medio y por lo tanto está dispuesto a transformarlo.

Andrés Bello y la proyección nuestroamericana

APÓSTROFE A LA
ZONA TÓRRIDA

*¡Salve, fecunda zona,
que al sol enamorado circunscribes
el vago curso y cuanto ser se anima
en cada vario clima,*

27 Juan de Castellanos. *Elegías de varones ilustres de Indias*, citado por Pedro Díaz Seijas: *Selección de lecturas hispanoamericanas*, Distribuidora Escolar, Caracas: 1961, pp. 263-264, 267.

28 Pedro Henríquez Ureña. *Obra crítica*, Editorial Oveja Negra / Fondo de Cultura Económica, México: 1986, p. 133.

*acariciada de su luz, concibes!
Tú tejes al verano su guirnalda
de grandes espigas; tú la uva
das a la hirviente cuba;
no de purpúrea fruta, o roja o gualda
a tus plantas bellas
falta matiz alguno; y bebe en ellas
aromas mil el viento;
y greyes van sin canto
paciendo tu verdura, desde el llano
que tiene por lindero el horizonte,
hasta el erguido monte,
de inaccesible nieve siempre cano.*

ELOGIO A LA
FERTILIDAD DE LAS
TIERRAS TROPICALES

*Tú das la caña hermosa,
de do la miel se acendra,
por quien desdeña el mundo los panales;
tú en urnas de coral cuajas la almendra
que en la espumante jícara rebosa,
bulle carmín viviente en sus nopales,
que afrenta fuera al múrice de Tiro;
y de tu añil la tinta generosa
émula es de la lumbre del zafiro.*²⁹

Y en el caso mismo de nuestro país, la poesía de Andrés Bello se hunde en los elementos nacientes de la nación venezolana, exalta su épica guerrera, aconseja, describe su paisaje (que es un rasgo importante de nuestra condición de nación) y plantea los elementos de nuestra identidad como nación en germen, nuestras virtudes y nuestros defectos, nuestros sentimientos hacia conceptos que nos inquietan todavía, como libertad, muerte, vida y esperanza.³⁰

29 Andrés Bello. *Silva a la agricultura de la zona tórrida*, citado por Oscar Sambrano Urdaneta y Domingo Miliani: *Literatura hispanoamericana*, v. 1, Talleres Italgráfica, Caracas: 1975, p. 121.

30 José Antonio Castro. "El origen sagrado del poema", diario *Panorama*, Maracaibo: sábado 25 de junio de 1984, pp. 1-4.

Injusto sería decir que el maestro Andrés Bello no tocó las fibras del verso en César Rengifo. Bello esclarece en Rengifo la tierra, los frutos, el uso de valores, el idioma y la pertenencia a lo nuestroamericano.

Balance de la década de los cuarenta. Visión y hegemonía en la letra

Esta generación de escritores, una primera generación surgida en 1940 y una segunda nacida en 1948, a decir de la opinión expresada por José Ramón Medina:

... finalmente integrados por la acción del tiempo en un mismo impulso generacional— llenaron un positivo papel en nuestra reciente historia literaria. Dos características por lo menos, los identifican por el esfuerzo unitario: de una parte, la formación universitaria de sus más calificados representantes; de la otra, su apego a responder las instancias históricas del tiempo, con un pronunciamiento sólidamente establecido en las categorías de una cultura universal que aceptaba y defendía, como primordiales, los valores del hombre por encima de los simples valores estéticos, como fuentes originarias de la obra literaria.³¹

Aludiendo el compromiso humano en la voz lírica de Rengifo, ofrezco el siguiente texto para dar muestras de su sutil manera de enfrentar el hacer en poesía; fragmento de su único libro de poemas publicado en vida —*Ala y Alba* (México, 1937)— :

VOCES AL COMPAÑERO

Para Rhazés Hernández y Armando Gil

I

*El compañero llegó en un alba colorida y ruborosa
Sus manos extendidas apretaban la inquietud de un futuro incierto
y aún en los ojos se encendía la crisálida infancia.*

*El corazón en calma sostenía la palabra aromada de sueños.
¡Ah, de cuántos caminos llegaba el compañero de alma joven!
¡Traje sin color, gestos sin renunciaciones!*

*El compañero venía de sí mismo hacia esos hombres
que tienen el alma en crepúsculo y las esperanzas enlutadas.³²*

Según Octavio Paz, poesía sería: “Necesidad de decirlo todo y conciencia de que nada se dice”³³. Esta premisa da pie para afirmar que los amigos a que alude Rengifo en el poema “Voces al compañero”, aparecen como *dramatis personae* y anuncian su llegada en estos términos: “El compañero llegó en un alba colorida y ruborosa”. Aunque de variados caminos llega el compañero, se siente en el aire del poema el latir de la muerte, cuando Rengifo señala: “Sus manos extendidas apretaban la inquietud de un futuro incierto”. En los siguientes versos Rengifo nos vende al compañero, ya sin colorido, ante la aproximación del destino fatal: “¡Traje sin color, gestos sin renunciaciones! (...) que tienen el alma en crepúsculo y las esperanzas enlutadas”...

Poesía limpia, dada a preguntarse por el hombre, sin pretensiones ni malabarismos, cuya fijeza se muestra desde la elaboración minuciosa, ese hacer donde los tropos engalanan o atribuyen mieses a la desnuda letra. Ecos hubo, habrá, de Whitman, Huidobro, Neruda, Vallejo —al que por cierto Rengifo dedica su poemario *Llamas sobre el llanto* de 1941—, o de poetas hispanos como Antonio Machado; pero hemos venido a celebrar la poesía de Rengifo, veamos a continuación, siguiendo con el poema que estamos tratando, las palabras que conforman su identidad:

*Aquí está el compañero deletreando en voces y gestos
una rebeldía que no cabe en la simplicidad de las palabras.*

*La espiga íntima de su verdad aroma oídos sordos
y refresca pechos sudorosos de opaca resignación*

31 José Ramón Medina. *50 años de literatura venezolana (1918-1968)*, Monte Ávila Editores, Caracas: 1979, pp. 216-217.

32 C. Rengifo. “Voces al compañero” (fragmento), *Poesía reunida, op. cit.*, p. 33.

33 Octavio Paz. Los “Hospitales de ultramar”, en *Puertas al campo*, Editorial Seix Barral, Barcelona-España: 1972, p.108.

*El compañero llegó en un alba colorida y rumorosa.
Las mujeres y los niños despertaron su asombro desteñido
al sentir en sus carnes tostadas un roce blando de luz.*

*¡El compañero llegó!
¡Eran los pechos acercándose, comprendiéndose!
¡El compañero era: la armonía total en su regreso!*³⁴

¿Qué nos quiere avizorar Rengifo en este cúmulo de versos? En un segundo momento de este poema de tono elegíaco el compañero es incitado, como por un destello, por “un roce blando de luz” emitido por “Las mujeres y los niños despertaron su asombro...”, para dar cuenta al final: “¡El compañero llegó!”.

En este largo poema el autor nos anuncia, a partir del alba, el inicio de la vida; la espiga es su siembra y su cosecha; la luz nos traslada al nacimiento de una era, o bien de un ser o de la Patria. Al anunciarnos que “¡El compañero llegó!” nos traduce, en este caso, la esperanza. Todo el recorrido del poema es una reflexión y un viaje interior y exterior que realiza César. Desde su “Yo” nos acerca a sus vivencias, a los símbolos recurrentes en su obra: cielos azules, flores, arroyos, la tierra, la alegría, la vida y la muerte; para concluir pide al interlocutor que se curve, en un acto solidario de fe, donde siembre la esperanza solidaria de un cambio social.

¿No habitan en estas imágenes los elementos esenciales de la composición plástica en la obra de César?, a saber: el color, el ritmo, la apropiación de temas recurrentes –como el alba, la espiga... ¿No sentimos en estos versos los signos hechos palabras en su lenguaje teatral? Esta validez nos mueve a concluir que la obra cesariana, múltiple y autóctona, es alimentada por la maravilla de nuestro sincretismo cultural, cernido por la escritura y sensibilidad del autor en su aporte integral a las artes.

Lo formal: unidad de criterio en la expresión

Contra el desbarajuste formal, se predicó la contención y el equilibrio de la expresión. El verso libre –conquista inapreciable que apuntó generosa y audazmente con la vanguardia– solo se admitía en función de la armonía fundamental del poema, que establece

esas intangibles relaciones entre el decir y el sentir, entre el movimiento profundo del ser poético y su necesidad de comunicación; pero se le rechazaba como fórmula fría de expresión estructural, sin correspondencia alguna con las instancias poéticas internas.³⁵

Rengifo, observando los elementos de su realidad, logra una particular manera de expresarse; su palabra cobra vida y se apropia del espíritu intangible del decir. Leamos una extraña pieza poética, una perla negra, rara beldad, poema que compartí en una conversación telefónica con mi amigo, el ensayista Carlos Yusti, cuya opinión al respecto refiero: “... pero a pesar del vetusto ropaje clásico es un poema de una belleza precisa. Además, la música y ritmo le proporcionan vigor actual”:

UNA HERIDA

Duéleme el corazón como la noche.
¡Duéleme nuestro amor y mi tristeza!
¡Duéleme presumir ya los adioses
Y duélenme mis pasos y el regreso
a esa soledad de hielo y niebla
que amarga, y sacrifica, y nos devasta!
¡Duéleme mi sangre como duelen
esos bosques oscuros y quemados,
negados para el pájaro y la niebla
para la flor azul y el nido breve,
para el canto del aire y del rocío!
¡Duéleme esta noche y tu palabra
amor, que ya me ha herido!
¡Y quisiera olvidarla, mas no puedo
Y con ella prosigo como un ciego
que no mira el camino ni sus huellas!³⁶

No pretendemos agotarnos en la preceptiva academicista, ni crear criterios fuera de nuestro alcance, pero una lectura crítica y abierta que parta del análisis

34 C. Rengifo. “Voces al compañero” (fragmento), *Poesía reunida, op. cit.*, p. 34.

35 J.R. Medina, *op. cit.*, p. 218.

36 C. Rengifo, *Poesía reunida, op. cit.*, p. 106.

formal de esta obra tendría que dar cuenta, tanto en el nivel fónico como en el semántico, de las cualidades específicas del material ofrecido por el poeta; abrir cauce a aquellos investigadores que aún no se han acercado a la obra rengifiana. Invito, desde este momento, a concursar en la reivindicación de esta voz poética; que se den cita especialistas –tanto lingüistas como semiólogos; poetas y curiosos del lenguaje–, en la búsqueda y estudio de la poesía escrita por el maestro César Rengifo. En un análisis inicial, somero, de “Una herida” podemos resaltar:

En el nivel fónico

El poema posee rima asonante (donde la identidad fonética está solamente en las vocales acentuadas, a partir de la última vocal tónica). Desde la visión estructural del poema, destacan:

1. El uso de la categoría adjetival denominada acumulativo nocional (serie de dos o más adjetivos referidos a un solo sustantivo): “esos bosques oscuros y quemados”; “a esa soledad de hielo y niebla”.
2. El uso de la anáfora (repetición incesante de una palabra al inicio de una frase o un poema): el vocablo “duéleme” se reitera cuatro veces en la primera estrofa y dos veces en la segunda. El uso persistente de un término puede generar un exceso de dramatismo especial en la composición poética.
3. El uso de la aliteración (énfasis en la repetición) logra crear o generar musicalidad y ritmo en el poema: la repetición de la palabra “duéleme”; o bien la reiteración en el verso inicial de la segunda estrofa: “Duéleme mi sangre como duelen”.
4. El uso de la cesura y el hemistiquio: “esos bosques oscuros y quemados,/ negados para el pájaro y la niebla”. Todo el verso es el hemistiquio, y se divide en dos partes por la cesura, que en este caso es una coma (,). Otro ejemplo: “para la flor azul y el nido breve,/ para el canto del aire y del rocío!”.

Más adelante otras inteligencias, otros saberes, se harán cargo de profundizar en estos aspectos de la obra cesariana.

En el nivel semántico

Al inicio del poema asoma una expresión clásica: “Duéleme”, luego se va develando el tránsito de ese dolor, donde el “Yo” quiere ser exorcizado; poema con rasgos de bolero, que nos sacude y nos hace presumir en el autor una intuición

especial. Este poema es un drama, minúsculo, pero drama al fin; es un universo tejido de tensiones, sensaciones acumuladas, desdichas y tropiezos que alimentan el material. Es un poema abrasador, todo es asolado por la palabra, que también se duele en su responso. Está escrito correctamente, su “olor” clásico y la singular manera tectónica de abordar el papel anuncian cierto rigor métrico, ciertas adecuaciones, donde conviven lo tradicional y lo nuevo en poesía. Especial inclinación me produjo este texto, el cual distingo y celebro en la obra de Rengifo.

Aunque Rengifo vivió cierta independencia poética con respecto a los grupos de moda, siempre sostuvo intercambios con muchos de sus miembros. Él pertenece a la generación de los cuarenta; no es un *outsider*, ni un resentido, solo no tomó con demasiada dedicación el camino de la poesía y su obra aún espera por ser justipreciada. A continuación les dejo con uno de los críticos que con mayor agudeza observó a dicha generación:

... Se pensó entonces, volviendo a un clásico argumento preceptivo, que la forma tenía que responder al fondo y que no se podía desligar impunemente la materia poética de su lógico y natural instrumento expresivo. Por allí comenzó a manifestarse y difundirse un cierto rigor métrico (el soneto y la lira principalmente), en busca de una mayor adecuación formal de la poesía nueva...³⁷

Nuestro poeta y artista integral entra a jugar parte en esa búsqueda del equilibrio en la expresión poética desde las formas heredadas de los clásicos, donde la lira, la glosa, la décima, el uso del endecasílabo, y hasta la humilde copla, pasan a ser instrumentos de su obra en verso. Para tener una idea de cómo los poetas de aquella generación fraguaron sus postulados, leamos las siguientes líneas del crítico Medina:

... y los ojos volvieron insistentemente –aun cuando plantados los poetas sobre las recientes conquistas estéticas, y en conocimiento y relación con grupos de novísima expectativa poética en otras partes– hacia las fuentes poderosas de la poesía castellana, la tradicional y la nueva, y los temas de la vieja resonancia se unieron a los de

37 J.R. Medina, *op. cit.*, p. 218.

la nueva, y la antigua estructura cobró la fuerza y agilidad que las corrientes de los tiempos contemporáneos acertaban en su densidad polémica.³⁸

La décima: lejana y cercana resonancia

En cuanto a la influencia de la décima, de la que no estarán exentos los escritores nativos, en la década del cuarenta del siglo xx, de su libro *Cálamo, décimas y glosas* (1945), una décima:

*Capa de largas querencias
sobre la playa se tiende;
el horario juega y pierde
luz de marinas esencias.
Buscando otra vez ausencias
la tarde parte en un grillo,
y el crepúsculo sin brillo,
anclado ya en el paisaje,
le regala para el viaje,
su monedero amarillo.*³⁹

La glosa es una forma poética que está adscrita o vive en medio de otro poema, donde el último verso en cada estrofa (generalmente décimas o cuartetos) es parte de otro poema formado por la conjunción de los mismos. Glosar también es comentar otro poema.

Para darnos su universo lírico, Rengifo utiliza de manera elegante estas formas que, aunque antiguas, siguen siendo alimentadas por la savia de la lengua castellana. Veamos a continuación, y a manera de ejemplo, la glosa resultante de unir los últimos versos de las décimas que conforman uno de sus poemas:

*su monedero amarillo
su dardo y su resonancia
tristezas me ponen triste
tristezas salgo a buscar*

38 *Ibidem*, pp. 218-219.

39 C. Rengifo. *Poesía reunida*, op. cit., p. 63.

*para ver si con tristezas
tristezas puedo olvidar*⁴⁰

Filiaciones exploratorias

Entre las fuentes donde hubo de beber Rengifo, hemos de encontrarnos con figuras singulares de los orígenes de nuestro legado poético, que fueron dando cimiento al lirismo ungido por el compromiso militante de este autor, donde la transparencia y la exaltación de valores tanto físicos como espirituales de nuestro entorno, dan cabida a una singular manera de afrontar y construir su poesía que, aunque breve, posee nobles y refinadas imágenes que estamos llamados a distinguir en estas notas.

La palabra poética en César no tuvo nunca los merecimientos y atenciones que sí tuvieron su letra dramática y sus ensayos. Estos tímidos intentos de su hacer poético no pretenden alcanzar la genialidad, solo son un aspecto de su sincera vocación para con el lenguaje y la literatura como medio de expresión.

MERIDIANO DEL CANTO

*¡Gira la voz!
A lo lejos caen madrugadas y ocasos.
Tuercen vuelos oscuros tibias aves sombrías.
Huye una barca gris y el viento casi aullido
quiebra juncos de olor en la quieta ribera.*

(...)

*¡Cordaje de la noche sobre los humos lentos,
sobre la carne ebria por violentos alcoholes,
sobre la dulce alcoba y la hierba nocturna
y el tránsito delgado de la flauta en la niebla!*

*Equitativo sol para el musgo y la estrella.
Manantial prevenido para la sed inmensa;*

40 *Ibidem*, pp. 63-68.

*mañana de mi canto. ¡Tierra y luz! ¡Peregrina
cabellera de amor sobre el cráneo del mundo!
Entusiasmada flor naciendo del costado
con su aquarium solar de nortes y arterias.*

(...)

*¡Gira la voz...
y en ella está su sangre como una torre ardiendo!*⁴¹

¿Rasgos de la vanguardia? En Rengifo la escritura no es extrañamiento, es agua cristalina, transparencia en la forma. Y el poeta, dado a nombrar su alfabeto, transpone códigos; palabras que son harta melodía, equilibrio, y denotada sensibilidad. Leamos:

*Junto a ti suena, resuena
la música del mundo...
El aire de los astros y las constelaciones,
el que conoce rumbos más allá de la imagen
y vuelve de planetas oscuros y apacibles,
es el mismo que toma tu limpia cabellera
y la torna en palpable y suelta melodía.
Es el mismo que ahora se escapa de tus manos
y hace crujir la hierba y cantar los maizales,
y el que ondula el arroyo y escribe con los pájaros
poemas espaciales.*⁴²

Según Octavio Paz “La lengua es la única nacionalidad de un escritor”⁴³, en Rengifo esa partida de nacimiento que otorga la lengua le viene por partida doble: 1) porque el lenguaje en nuestro César es omnipresente, es fuente de valores y paradigmas en búsqueda de la edificación de nuestra cultura nacional y en contra de las pretensiones que desde el falso *universalismo* o *cosmopolitismo* se aprestaban, a través de agentes criollos, a la penetración cultural imperial, desde

Europa y desde EE. UU.; 2) en nuestro escritor, el lenguaje se remite a la *kurosis*, término que en griego significa soberanía. El uso de la lengua en Rengifo se hace soberana cada vez que participa en el proceso colectivo de construcción de la Patria Grande. Ya para cerrar este bloque de ideas, valga lo siguiente:

... Por la boca del poeta habla [habla, no escribe] la otra voz. Es la voz del poeta trágico y la del bufón, la de la solitaria melancolía y la de la fiesta, es la risotada y el suspiro, la del abrazo de los amantes y la de Hamlet ante el cráneo, la voz del silencio y la del tumulto, loca sabiduría y cuerda locura, susurro de confidencia en la alcoba y oleaje de multitud en la plaza. Oír esa voz es oír al tiempo mismo, el tiempo que pasa y que, no obstante, regresa vuelto unas cuantas sílabas cristalinas.⁴⁴

Conjuro y soberanía

Rengifo conjura la realidad para transformarla, esta vez desde el canto del rapsoda. La tentativa de totalidad en este estudio, quiérase o no, sería una empresa destinada al fracaso; en terrenos de la filosofía, el último gran pensador que intentó abarcar esa totalidad fue G.W. Friedrich Hegel (1770-1831); en la praxis poética, podríamos referir los intentos fallidos de dos escritores de la lengua inglesa: T.S. Eliot (1888-1965) y Ezra Pound (1885-1972) en su búsqueda de lo total, llegaron tan lejos que se escaparon de la noción de poesía, y entraron indisolubles, move-dizos y anegados por “ilusiones” y pertinencias crípticas en cuanto al lenguaje, adonde el poema no es transparente sino que se hace límite, espacio inaccesible.

Lenguaje y praxis de la soberanía

Cuando bien conmigo pienso, mui esclarecida Reina, ¡pongo delante los ojos el antigüedad de todas las cosas que para nuestra recordación & memoria quedaron escritos, una cosa hallo & sáco por conclusión mui cierta: que siempre la lengua fue compañera del imperio; y de tal manera lo siguió, que juntamente comenzaron, crecieron, florecieron, & después junta fue la caída de entrambos.⁴⁵

41 *Ibidem*, pp. 71, 73.

42 C. Rengifo. “Tu forma musical” (fragmento), *Poesía reunida*, op. cit., p. 74.

43 O. Paz. “La paloma azul”. *Puertas al campo*, op. cit., p. 104.

44 O. Paz. “Poesía, mito y revolución (II)”, diario *El Universal*, Caracas: 25 de junio de 1989, año LXXXI, n.º 28.741, C-4, pp. 4-2.

45 (GC, fol. 1 r.) Anke Verena Meyer. *La “Gramática de la Lengua Castellana” de Antonio de Nebrija*, Múnich: 2002
[en línea: GRNVerlog, <http://www.grin.com/es/e-book/16128117-gramatica-de-la-lengua-caste=llana-de-antonio-de-Nebrija> Consulta: 29 de octubre de 2015].

Cuando Nebrija dice: “Siempre la lengua fue compañera del imperio”, creo que trata de decirle a la reina –y a nosotros– que la lengua es hermana de la institución, que posee filiación con el poder que ejerce, bien sea, la Reina, el Estado, la Asamblea, o el Pueblo. Continuando con Nebrija, otro autor nos indica: “La espada no podía marchar sin la cruz. ‘Ni sin la letra’, añadiría el creador de la primera gramática de la lengua castellana, Antonio de Nebrija”.⁴⁶

El estatus de soberanía –y disculpen la comparación–, lo observo a su vez en el poeta nacional cubano Nicolás Guillén, muy especialmente en su poema “Tengo”, donde avizora esa apropiación común a los poetas o escritores que sienten que deben no solo nombrar o distinguir, sino poseer cuanto hay alrededor de ese pedazo de tierra y nostalgia que llamamos Patria, y celebrarlo en la escritura, para que perdure y sea evocado, y transmitido dicho saber o conocimiento a las futuras generaciones:

TENGO

*Cuando me veo y toco
Yo, Juan sin nada no más ayer
y hoy Juan con todo,
vuelvo los ojos, miro,*

*me veo y toco
y me pregunto cómo ha podido ser.*

*Tengo vamos a ver
Tengo el gusto de andar por mi país,
Dueño de cuanto hay en él
mirando bien de cerca lo que antes
no pude ni podía tener,
zafra puedo decir,
monte puedo decir,
ciudad puedo decir,
ejército decir,*

*ya míos para siempre y tuyos nuestros,
y un ancho resplandor
de rayo, estrella, flor.*⁴⁷

Guillén, a través del lenguaje, logra apropiarse de la red signico-simbólica del habla del pueblo, la hace suya, le da nombradía y pertinencia; la rememora desde el corazón y el habla para luego revertirla como una especie de *boomerang* sobre el colectivo, que dichoso bebe de sus propias fuentes, toda vez que el poeta ha refundado el lenguaje, para democratizarlo, hacerlo suyo, del colectivo, de todos y todas.

La Soberanía requiere de una institución, bien sea la nación, o el pueblo, para ejercer el poder. El pueblo, en pleno derecho de sus ejercicios, solicita ejercer el poder que solo en él reside naturalmente. Son referentes que provienen de la jurisprudencia. Cuando digo que Rengifo ejerce la soberanía a través del lenguaje, me remito a la palabra de sus héroes y heroínas (el pueblo), que en todo el recorrido de su obra dan cuenta de ese ejercicio soberano de la palabra; al democratizar el lenguaje para hacer uso de la denuncia también hace uso del lenguaje llano y su soberanía específica, en cuanto instrumento educador y de lucha, al valorar nuestra tierra, exaltar nuestro territorio, nombrar y recordar lugares y distinguir nuestros frutos, en tanto que constituyen la nacionalidad, ya que hablar es elegir; el que nombra elige. La Soberanía está constituida por: *Territorio, pueblo y poder*. Nuestro terruño es más que ríos, bosques, llanuras; a nuestra tierra estamos sujetos por invisibles mezclas y ligaduras que dan lugar a un sincretismo que late en nuestra identidad. No hay identidad sin territorio, dicha tierra es habitada por un pueblo, en nuestro caso, diverso, culturalmente hablando. Y además, según nuestra constitución es en el soberano, es decir el pueblo, donde reside el poder. Si así fuere, no se equivocó Rengifo al ejercer, desde sus artículos de prensa, ensayos, pinturas, obras dramáticas y praxis revolucionaria, el lenguaje como un acto de soberanía.⁴⁸

47 Nicolás Guillén. *Las grandes elegías y otros poemas*. Ediciones de la Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1984, p. 195.

48 A quien desee indagar en los ámbitos básicos de la jurisprudencia nacional para respaldar la noción sobre soberanía, le recomiendo revisar y distinguir el Título II: “Del espacio geográfico y de la división política”, Capítulo I: “Del territorio y demás espacios geográficos”, Artículos 10, 11, 12, 13, 14 y 15, de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, 1999.

46 Gustavo Pereira. *El legado indígena*, Biblioteca Básica Temática, Ediciones del Ministerio de Educación Cultura y Deportes y Conac, Caracas: 2004, p. 58.

Deseo hacer énfasis en lo que respecta a Soberanía y lenguaje en Rengifo. Para ello citaré las siguientes líneas de *Lo que dejó la tempestad*:

BRUSCA: Lo que deben hacer es curarme para regresar a la trinchera, el ataque grande va a comenzar ahora mismo... ¿No oyen los clarines tocando a formación de combate?

(...)

OLEGARIO: (*Haciendo que Brusca coma*) No hay que dejarla sola...

VICENTE: (*A Brusca*) Oye, vieja, ¿te irías con nosotros bien lejos de aquí?

BRUSCA: (*Colérica*) ¿Irme de aquí? ¿Quién quiere irse? ¡Ahora es cuando comienza la gran batalla y el que se vaya no es sino un gran desertor! (*Se pone de pie con violencia*) ¿Tengo yo hijos desertores? Óiganme bien, al de ustedes que deserte lo hago fusilar...Y su padre me dará la razón, porque él tampoco quiere hijos correlones...

VICENTE: (*Tratando de sentarla de nuevo*) Quédate tranquila, vieja...Siéntate.

BRUSCA: (*Más colérica aún*) ¡Yo sé quiénes desean desertar! A Zamora se lo he dicho...

(*Obscuro sobre los jóvenes. Cenital sobre Brusca*)

BRUSCA: Son los camaleones de siempre, los que se fingen liberales para aprovecharse de la sangre del pobre y luego traicionarlo... Yo sé lo que preparan...Y Zamora lo sabrá...Comprenden que si esta batalla de Santa Inés se gana, los ricos están perdidos. Vendrá el gobierno del pueblo y los que ahora están arriba tendrán que bajar los lomos.⁴⁹

Evidente se hace la palabra en Brusca, la Rompefuegos, al conminar a los jóvenes a la lucha, aludiendo desde las entrañas del pueblo la lucha tenaz y la

soberanía que deben ser *el pan nuestro*, de los venezolanos. Brusca se hace a partir del lenguaje vector de la soberanía, apunta hacia los jóvenes disipando sus dudas y aclarando sus conciencias obnubiladas. Ejemplos sobran en la obra de Rengifo para discernir sobre estos aspectos, pero el que acabamos de nombrar posee lucidez.

Poesía: elemento de la dramaturgia

Rengifo denominó *realismo poético* al estado poético y sustancial en la elaboración de su dramaturgia. Nuestro César –dada su sensibilidad y cultura– bebió en muchas formas clásicas originarias del español y de otros idiomas y latitudes. De igual forma, incorporó a su cosmovisión poética los aportes de la rima popular... Su dramaturgia abre paso a este legado poético y subraya de manera idónea el aporte del universo lírico del pueblo, dándonos así una poesía basada en el imaginario colectivo, basada en los rasgos comunes de una cultura, o un pueblo.

Rengifo, en primer término, ahonda en el mito caribe de Amalivaca, lo proyecta desde las paredes del mural y saca del ostracismo a este bello texto literario. “Esta obra representa a los hermanos Amalivaca y Vochi, quienes luego del diluvio encauzaron las aguas del río Orinoco y enseñaron la caza, la pesca y otros oficios a los indígenas tamanacos, nacidos de las semillas del moriche”.⁵⁰

Rengifo propone, desde su lirismo trágico, replantear elementos del mito, y decide escribir su obra inaugural, estructurada bajo las leyes del género poesía, esta tiene por título *Apacuana y Cuaricurián*, y junto a *Curayú o El Vencedor* y *Oscéneba* (estas dos últimas no poseen el aliento poético de la primera), conforman dentro de su dramaturgia el Ciclo de la Resistencia Indígena en contra del invasor. *Apacuana y Cuaricurián*, tal como una tragedia clásica, está construida con estrofas endecasílabas; igualmente *Elegías de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos, quien a su vez bebió de Alonso de Ercilla, autor del poema épico *La Araucana*. Castellanos hace uso en su *Elegía*... del romance, glosas reales y elementos de la crónica; es más que un lamento donde el poeta inquiere, celebra o acusa. Disfrutemos del equilibrio fraguado en las composiciones del maestro Rengifo en un fragmento de *Apacuana y Cuaricurián*:

49 C. Rengifo, *Lo que dejó la tempestad*, Alcaldía de Caracas, Fundarte, Caracas: 2010, pp. 41-43.

50 Tarim Gois, “César Rengifo”. Colección de Arte Venezolano, n.º 9, Ministerio del Poder Popular para la Cultura-Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio (Iartes), Caracas: 2008, p. 12.

APACUANA:

No entiendo obstinación como la tuya...

CUARICURIÁN:

¡Oye Apacuana, madre valerosa,
debes comprender que la victoria
tal vez reposa sobre nuestras vidas
y darlas al dolor es necesario
como quien da a una flor una espiga!

APACUANA:

Y si la dádiva lleva hacia el martirio,
al fuego, a la picota, a la tortura,
y a todos los dolores y las penas,
hagámoslo con voz y pecho ardiente
con paso firme y actitud tranquila.

APACUANA:

¡No sé si estoy despierta y voy dormida!

CUARICURIÁN:

¡Quiero verte de pie! ¡Mas verte viva!

APACUANA:

Calla Cuaricurián...

¡Ya me has quitado
vendas que por mis ojos se cruzaban!

Ya estoy de pie con mi estatura exacta.

Y a ese capitán ligero llama...⁵¹

Su impulso trágico lo lleva a escribir otras obras teatrales con esos elementos líricos. Antes de sumergirnos en el tema debemos indicar que, en términos lírico-trágicos, quizás el antecedente más cercano a Rengifo sea Alfonso Reyes,

de quien la pulsión lírica se hace sentir en poemas como “Elegía a Ítaca”. A saber, su lirismo sucumbió ante el drama y concibió, para goce nuestro, su “Ifigenia cruel”, donde subyacen retazos de la historia íntima del autor y su familia. En estas obras, Reyes expía a su raza; como nuestro Rengifo, hace preguntas, juzga, exhorta. El poeta mexicano se oculta en su epopeya personal y agoniza junto a sus fabulaciones, abonando a su cultura un canto fundamental (“Ifigenia cruel”) celebrado por Pedro Henríquez Ureña y Octavio Paz, entre otros. Nuestro César, siendo lírico, deviene en poeta dramático, al cantarnos con la voz del pueblo las tonadillas, coplas y décimas en *Lo que dejó la tempestad* y *Un tal Ezequiel Zamora*. Más adelante reivindicará las formulaciones poéticas de nuestra rica cultura venida del África –jitanjáforas, juegos silábicos, ululaciones, murmullos, interjecciones, frases entrecortadas– en la obra *Los hombres de los cantos amargos*. Podemos ampliar detalles sobre la musicalidad referida, con estas palabras del maestro Fernando Ortiz:

... son otras tantas “licencias” poéticas, como las prolongaciones o supresiones de sílabas, las deformaciones de palabras y frases, la incrustación de interjecciones y demás trucos y ripios a que acude el versificador, obligado por las exigencias del ritmo, de la rima, de la morfología estrófica y de la efusión que lo inspira.⁵²

Lo que asombra cada vez más, tras cada lectura de Rengifo –*Los hombres de los cantos amargos*, por ejemplo–, es su capacidad de abstraerse de la escritura de la pieza y sublimarnos con el uso frecuente de coros y letrillas; otorgándonos desde los diálogos y canciones una conversación apalabrada entre el solista y el coro, o en este caso específico entre el actor y el corifeo; como si se tratara de un juego, la carga antifonal o responsorial está presente en cada uno de estos diálogos y canciones imantadas y heredadas de nuestras hermanas y hermanos venidos del África, reivindicados y celebrados por Rengifo.

Otro aspecto resaltante en la obra de Rengifo es la factura libre y llana en una pieza teatral peculiar, con dejos metafísicos incluso, en la estructuración del discurso. Me refiero a *Esa espiga sembrada en Carabobo*. Rengifo transita de lo dramático y trágico a espacios de una poesía lírica, y viceversa, siendo ante todo un dramaturgo. En cambio Reyes, siendo un poeta consumado, pasa a construir

51 César Rengifo. *Apacuana y Cuaricurián*, Alcaldía de Caracas, Fundarte, Caracas, 2010, pp. 62, 63.

52 Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana: 2001, p. 193.

una prosa lírica en sus ensayos y hace de su poesía una pulsión trágica cargada de lirismo. Si en Reyes está la armonía del genio, en Rengifo se advierte el desenfado. Ambos autores son alimento de esa sustancialidad única de nuestro ser americano; ambos son inteligencias dialécticas, sutilezas unívocas de este continente.

Literatura y dificultad

La gran dificultad que se nos presenta al abordar la valoración de la poesía escrita por César Rengifo es, en esencia, su escasa difusión; aunado a ello la actitud nada entusiasta –por lo menos públicamente– del cultor hacia el género. Su labor poética es aislada y silenciosa, se nos presenta como una situación de la situación; cuando Rengifo hace referencia a su poesía, lo hace en esta tónica: “intrascendentes sucesos ocurridos en instantes de repliegue espiritual”⁵³

—¿Y por qué no continuaste escribiendo poesía?

—Siempre he escrito poemas. En Méjico publiqué *Ala y Alba*, poesía de aficionado. Lo que pasa es que pienso que en mi caso necesito un instrumento que me facilite una comunicación amplia. Además, mi actitud hacia el arte encuentra en la pintura y en el teatro más identidad. ¡Siento que me realizo más como pintor y como dramaturgo!⁵⁴

Otra opinión dada por Rengifo, sobre su obra poética:

A mí me han acusado, atacado y molestado porque hago teatro, pintura, escultura, ensayos y poesías. He sido sensible a esos ataques y me he recogido en el campo de la poesía. Aparte de dos o tres cosas publicadas, me he guardado mi poesía por una especie de pudor y de atención absurda al qué dirán.⁵⁵

Memoria de la tierra y el petróleo en un cuento de César Rengifo

Iniciar un comentario sobre este cuento, escrito por Rengifo, supone corroborar que en la línea escritural subyace una unidad de criterio, donde el autor insiste en plantearnos sus temas recurrentes, tanto en los géneros literarios en los que se expresó como en su iconografía plástica. De estos temas, pasaré solo a

nombrar algunos: el éxodo campesino, la explotación petrolera y sus formas de alienación, la miseria económica del pueblo, la mirada anhelante de sus personajes que se pierde en el horizonte, la soñada libertad, la búsqueda de la paz y la justicia social, la esperanza cifrada en la espiga y flores simbólicas, la transformación de la sociedad y búsqueda del socialismo.

Aquí en este cuento el grado de literalidad es diáfano y el significado y el significante no se pelean. Los motivos implican la acción de manera simple. Sin embargo, en su estructura narrativa el narrador pulula durante el transcurso tempo-espacial del relato “por detrás”, y sus personajes van ejecutando una serie de acciones o secuencias transicionales para marcar pausas y aclarar lo que ocurre en el relato. Estos personajes marcan a su vez ejes accionales que hacen avanzar el desarrollo de lo narrado.

Las acciones se dan en dos atmósferas, a saber: una cetrina, donde un personaje innostrado respira bajo una sábana con mucha dificultad y rememora, desde un soliloquio, el éxodo, el encuentro de un lugar sin nombre donde habrá de reiniciar la vida. Luego surgen ecos y visiones de su compañera y su pequeño hijo, de cómo sembró, cómo construyó la casa, lo que adquiriría luego de la venta. Entonces, se hacen borrosas y efímeras las imágenes y da lugar a un relato inherente y paralelo, donde notamos la presencia de otros hombres, obreros y gente foránea, interesados en medir el terreno donde vive la familia, avanzando con máquinas de perforación, vehículos de trabajo.

La lógica de las acciones, cuyo presupuesto principal se basa en el uso del recurso o técnica de la reiteración, ponen en uso formas como la antítesis, la gradación y el paralelismo. Se dan lugar a la vez los hilos argumentales tejidos por la intriga y las formulaciones verbales ejecutadas por los personajes.

En este sentido, la historia posee sus niveles, pues en su tejido existen una serie de microrrelatos que se emparentan entre sí.

En cuanto a las relaciones de los personajes, el personaje principal y los secundarios, Eugenia y Rafaelito, se relacionan a partir de tres acciones básicas: el deseo, la comunicación y la participación.

En el nivel discursivo, el tiempo del relato es circular. El relato es intercalado y va narrado a la par. El autor intercala una primera historia (microrrelato) que a su vez hace énfasis en el transcurso de la narración o hecho narrado.

53 J. Nunes, *César Rengifo: El retorno a las raíces*, op. cit., p. 74.

54 *Ibidem*, pp. 74-75.

55 C. Rengifo, “César Rengifo: Juan Liscano se equivoca”, entrevista por Ramón Hernández, diario *Últimas Noticias*, Caracas: sábado, 22 de abril de 1978, p. 9.

En cuanto al elemento connotativo: *la nube negra* logra expresar no lo que significa como signo, sino el efecto que ella produce. La imagen se mueve, se traslada, incluso cambia de apariencia. *La nube negra* y sus polivalencias, nos ofrecen disímiles lecturas como: lluvia negra, huracán, petróleo o estiércol del diablo, llama de fuego o fenómeno natural sanador. *La nube negra*, luego lluvia o fenómeno natural también dirige la acción de los personajes. El uso de estos fenómenos es recurso muy singular en la obra de César.

¿Elemento disuasivo o purificador? Rengifo transversalmente en su obra teatral, poética, pictórica e incluso en este relato, siempre nos asoma un signo natural, cuya presencia nos rememora al de *Deux ex machina* griego. Estos elementos naturales, bien sean salvadores o generadores de la catástrofe, se convierten en personajes y contribuyen al desarrollo de la acción.

El empleo del *leitmotiv*, por ejemplo, es significativo. Cito algunos:

Leitmotiv (1): “La respiración volvía a sentirse gruesa, el pecho alzabase y cedía bajo ella como un fuelle cansado, las aletillas de la nariz expandíanse rítmicamente dejando escapar un aire espeso y ruidoso. Sobre el costillar flaco, anguloso, la parda sábana subía y bajaba con angustia (...)”.

Leitmotiv (2): “La sábana subía y bajaba al mismo ritmo gris y fatigado de la respiración (...)”.

Leitmotiv (3): “De pronto, por la claraboya, penetró, zumbando, un cigarrón, brilló por breves instantes en el corte de luz, escapando luego, rauda, como había llegado, a través del círculo luminoso (...)”.

El primer y segundo *leitmotiv*, manejados en la narración como soliloquios, producen el efecto de una atmósfera pálida, donde se enuncia dolor, agotamiento a través del sonido producido por la respiración de quien está bajo la sábana, mientras los sonidos nos propician incertidumbre al escuchar los pasos de quien viste de blanco. Esta secuencia se opone al *leitmotiv* (3) donde, todo lo contrario, el escritor por oposición nos muestra la aparición. En este haz de luz, este instante propicio, nos anuncia una atmósfera festiva de vida.

Poco antes del fin de la narración, el hombre nos dice: “(...) Después, cuando era llevado a empellones oyó los gritos de Eugenia y el llanto de Rafaelito. Los hombres comenzaban a tumbar el rancho, mientras los tractores, sordamente, invadían los surcos”.

Desde este eje accional no cabe duda, a manera de preclímax, el autor, nos prepara para el fin.

Ya al final del cuento, el personaje principal se pregunta por su mujer y su hijo en este tono: “¿Qué fue de Eugenia y Rafael? Ella estuvo en la vida, alguien se lo dijo. Luego una corriente turbia los arrastró hacia lo desconocido, bajo la oscura lluvia de las desgracias, y el mundo inmenso se tragó sus huellas (...)”.

El cierre de este relato es esperanzador, el personaje principal: *Él* o *El hombre*, cubierto por un destello de luz, logra recobrase de la calentura o fiebre que lo agobia mientras la *nube negra* desolaba todo a su paso, maquinarias, árboles, extranjeros, todos sobrevolaban la tierra atraídos por el fenómeno natural, produciéndose a su vez la sanación del suelo, el regreso de la vida, la incorporación de *Él* y los suyos a ese eterno comenzar de nuevo que es la vida: “ (...) dibujando con arrogancia una sonrisa de triunfo en un sonoro camino de alegría”.

ROGER HERRERA

2015

Bibliografía

- Antolínez, Gilberto. *El agujero de la serpiente*. Ediciones La Oruga Luminosa. Caracas: 1998.
- Bolívar, Simón. *Para nosotros la Patria es América*. Biblioteca Ayacucho. Caracas: 1991.
- Castro, José Antonio. “El origen sagrado del poema”. *Diario Panorama*. Maracaibo: 25 de junio de 1984.
- Castro, José Antonio. “Oficios y perversiones de la crítica literaria”. *Revista Nacional de Cultura*. Año LIV, julio-agosto-septiembre, nº. 290. Caracas: 1993.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica. México: 1946.
- Chambre, Henri. *De Carlos Marx a Mao Tse-Tung*. Editorial Tecnos, S.A. Madrid: 1965.
- Collazos, Oscar. *Los vanguardismos en la América Latina*. Ediciones Península. Barcelona-España: 1977.
- Díaz Seijas, Pedro. *Selección de lecturas hispanoamericanas*, 1.a edición. Distribuidora Escolar S.A. Caracas: 1961.

- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Ediciones Labor Punto Omega. Barcelona-España: 1961.
- González Padilla, María Enriqueta. *Poesía y teatro*, 1.a edición de T.S. Eliot. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Teatro. 1968.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Obra crítica*. Fondo de Cultura Económica y Oveja Negra. México: 1986.
- Jesi, Furio. *Literatura y mito*. Barral Editores. Barcelona-España: 1972.
- Landa, Josu. *Aproximación al verso libre en español*. Fondo Editorial del Caribe. Anzoátegui: 2004.
- Medina, José Ramón. *50 años de literatura venezolana (1918-1968)*. Monte Ávila Editores, C. A. Caracas: 1979.
- Ortiz, Fernando. *La africanía de la música folklórica cubana*. Editorial Letras Cubanas. La Habana: 2001.
- Paz, Octavio. *Puertas al campo*. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona-España: 1972.
- Paz, Octavio. "Poesía, mito y revolución (II)". Diario *El Universal*. Cuerpo 4, p. 4-2. Año. LXXXI, n°. 28741. Caracas: 25 de junio de 1989.
- Rengifo, César. *Apacuana y Cuaricurián*. Alcaldía de Caracas-Fundarte. Caracas: 2010.
- Rengifo, César. *Oscéneba*. Alcaldía de Caracas-Fundarte. Caracas: 2010.
- Rengifo, César. *Esa espiga sembrada en Carabobo*. Alcaldía de Caracas-Fundarte. Caracas: 2011.
- Rengifo, César. *Un tal Ezequiel Zamora*. Alcaldía de Caracas-Fundarte. Caracas: 2011.
- Rengifo, César. *El arte y la cultura nacional (Ensayos y artículos, 1948-1980)*. Alcaldía de Caracas-Fundarte. Caracas: 2015.
- Rengifo, César. *Poesía reunida*. Casa Nacional de las Letras Andrés Bello. Caracas: 2015.
- Sambrano Urdaneta, Oscar y Domingo Miliani. *Literatura hispanoamericana* (vol. 1). Talleres Italgráfica S.R.L. Caracas: 1975.
- Sánchez Vásquez, Adolfo. *Estética y marxismo* (t.1). Ediciones Era. México: 1978.
- Rosenblat, Ángel. *La primera visión de América y otros estudios*. Ediciones del Ministerio de Educación. Caracas: 1965.
- Zemskov, Valery. "Sobre la concepción teórico-práctica de la génesis de la literatura latinoamericana en el siglo XVI". *Voz y Escritura*, revista de estudios literarios. Universidad de Los Andes, Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres, n°. 4-5, 2 vol. Año IV. Mérida-Venezuela: 1993-1994.



La alambrada rota, 1973
Óleo sobre tela
50x60cm

TRES PERSONAJES ANDINOS EN LA ENSAYÍSTICA DE CÉSAR RENGIFO*

Prólogo a la *Antología poética de Antonio Spinetti Dini* (1964)

Un ensayo de interpretación literaria, “Humanidad y trascendencia poética de Antonio Spinetti Dini”, escrito en 1952, apareció como prólogo a la *Antología poética de Antonio Spinetti Dini*, que publicó la ULA a través de su Departamento de Extensión Cultural, después de haber regresado Rengifo a Caracas. Se trata de un escrito elaborado luego de haber conocido al poeta en un viaje que realizó Rengifo a Mérida en 1941.

Rengifo discurre en el texto como un antropólogo que parte de un trabajo de campo en el que descubre que los primeros poemas de Spinetti Dini habían sido musicalizados por los campesinos de La Parroquia, quienes los cantaban en sus festividades. Advierte sin embargo que el poeta, informado sobre las corrientes de vanguardia que circulan entre los intelectuales venezolanos, optó sin embargo, por una poética propia, fuertemente arraigada en las vivencias humanas de sus contextos de tiempo y lugar, sin caer por ello en las formas tradicionales del criollismo. En sintonía con sus sentimientos vitales Spinetti dotó su poética de principios de humanidad y ética, expresándolos mediante la sencillez y la verdad de su lenguaje, alcanzando de esa manera una plena identificación de parte de sus lectores con las formas de sus versos.

Rengifo destaca el hecho desde una perspectiva que no se resuelve en lo local, sino que trasciende a los planos nacional y universal:

En la actitud intelectual del poeta hay una exacta comprensión de que lo universal en arte advierte siempre de fuerzas nutrices nacionales. Solo aquellas creaciones que han sido alimentadas sustancialmente con jugos profundos de pueblo y geografía, llevan acento humano y trascendente y pueden por eso hacerse universales y grabar honda huella en el tiempo.

Alude también una fundamentación en el discurso del poeta, que califica de conceptualismo y realismo críticos en cuanto al ámbito social y cultural, siempre en procura de un sentido de verdad y un efecto de transparencia expresiva. Advierte que esa actitud responde a las transformaciones que tienen lugar en las décadas de 1940 y 1950, cuando se incrementa la explotación petrolera que tiende a cambiar cultura, hábitos y costumbres, a la vez que modifica las mentalidades frente al “intelectualismo de élites”, la poesía de Spinetti emerge con un lenguaje sencillo pero estéticamente elaborado, con un efecto de sentido de buena factura artística y de pleno efecto comunicativo.

* De la tercera y cuarta parte de la conferencia “La cultura andina venezolana en la producción intelectual de César Rengifo”, para el XII Congreso Internacional Presencia y Crítica. Formas de Leer el Mundo: Literatura, Semiótica y Cultura. Universidad de Los Andes. Centro de Investigaciones Literarias y Culturales Mario Briceño Irigorry. 2015.

Rengifo cuestiona el silenciamiento de ese tipo de búsquedas expresivas en la literatura nacional, a las que reconoce como auténticas y vitales, no sujetas a un mero formalismo. Dice que la poesía de Spinetti Dini es un “arte estimulante y creador, ha de servir para llevar de la mano a los hombres hacia su indetenible destino”.

*Más allá de esa nube
quizá se está plasmando lo imprevisto.
Quizá el mito gesta para ser realidad.
Y hay que llegar arriba, arriba!*

*Dominadores del vértigo.
Domadores de cumbres, fustigadores de simas,
asaltadores de metas.
Porque arriba, en la lejanía profunda,
está el relámpago engendrado en las entrañas de la nube.*

Rengifo, alejado de todo localismo, redescubre a Spinetti y lo ofrece como una alternativa válida para el quehacer poético venezolano, más allá de los convencionalismos de las modas estéticas al uso, al mismo tiempo que reconoce la autenticidad del merideño como una virtud ética en su escritura, capaz de alcanzar una dimensión de humanidad y trascendencia estética.

“Mario Briceño Iragorry o la pasión venezolana” (1968)

Es un enjundioso ensayo valorativo sobre las contribuciones de Briceño Iragorry en la formación de la conciencia nacional. Texto de identificación plena con el pensamiento del autor trujillano, no está exento de matices de admiración y asombro ante la consistencia y rigor del maestro andino.¹

Desde el inicio dialoga con los enfoques de Briceño Iragorry, integrando como epígrafe del ensayo de Romain Rolland que ya había empleado aquel al comienzo de *El regente Heredia* sobre las figuras heroicas en la historia. Es el texto que le sirve a Rengifo para calificar a Briceño como un héroe civil,

determinado por la dignidad y justeza de sus principios, por su honestidad intelectual y ciudadana y por su valentía en el despliegue de sus actitudes ante la problemática económica, política, social y cultural del país. Lo ve, sin embargo, como un resultado del proceso evolutivo de su región, cuyos aportes considera fundamentales en “la formación y logro de la nacionalidad”, según palabras textuales de Rengifo, quien pone de manifiesto un documentado conocimiento de la historia de Trujillo desde los tiempos coloniales hasta la Independencia, así como las consecuencias de ella.

Rengifo cuestiona a los detractores que tuvo en vida Mario Briceño Iragorry por sus actitudes de defensa de la integridad nacional “no como un intelectual, no como un ser maduro y precavido, sino como un combatiente de sangre ardorosa, que entrega todo su ser a una jornada y un destino”, a lo que agrega:

Para muchos de sus contemporáneos y gente de su generación, resultó incomprendible y motivo de asombro la postura beligerante de Briceño Iragorry. Y más extraña y propicia para el estudio y el denuesto le pareció a los indiferentes, a los cobardes, a los escamoteadores de verdades... Pero él supo seguir adelante y solo la muerte detuvo sus pasos, aunque no su camino, ni sus clarinadas y mensajes (p. 305).

Cuando a Briceño Iragorry se le acusó de haber colaborado con el régimen de Juan Vicente Gómez, el maestro trujillano fue capaz de autocriticarse con humildad. Rengifo comenta al respecto, que fueron apenas “algunas responsabilidades” que desempeñó “con integridad y varonía”, y supo encararlas cuando le tocó indagar “sobre su propia conducta y establecer la acción crítica”. Lo cita textualmente: “el hombre en su comunidad moral más gana con el humilde examen que lo eleva a la rectificación oportuna, que con el olvido de sus errores” (p. 304).

Siguiendo la trayectoria intelectual de Briceño Iragorry, Rengifo explica observando la sólida formación humanística de aquel, afinada por su aguda sensibilidad. Se refiere a la condición de cristiano de convicciones firmes, con sinceridad, sentido social y afán de humanidad que lo convirtieron en un insigne “buscador de lo justo”. Sobre tales sustentos, Briceño se dedica a la lucha política desde creencias raigales, de una manera integral y orgánica, como ciudadano, como intelectual, como historiador, como escritor. “No vacila en poner en tensión todos sus valores morales e intelectuales y asumir con plenitud

¹ César Rengifo. “Mario Briceño Iragorry o la pasión venezolana”. En: *Obras*, tomo VI. Dirección General de Cultura y Extensión, Universidad de Los Andes (ULA). Asociación Amigos de César Rengifo. Mérida: 1989, pp. 303-315.

una responsabilidad histórica”. Y agrega Rengifo: “Mario Briceño Iragorry, en horas de intenso drama patrio, asume la representación y la voz de la conciencia nacional”.

Es así como entiende la lucha de Briceño frente a la creciente influencia de la economía de los Estados Unidos sobre la de Venezuela, y los efectos de ello en la personalidad colectiva de la nación, en su cultura y en el talante cotidiano de la ciudadanía, lo cual percibe como un hecho amenazante, peligroso para el porvenir. Apuntala sus ideas de soberanía a través de sus obras, que cruzan distintos tiempos: *Casa León y su tiempo*, *El caballo de Ledesma*, *Los Ribera*.

Rengifo apunta que es por esas apreciaciones que Briceño se decide a escribir a través de los medios periodísticos, encarando aquellos peligros. De su labor saldría después un libro, *Alegría de la tierra*.

De sus trabajos deriva una lúcida comprensión del papel que representan la cultura y las artes para la solidez de la nación. Rengifo sintetiza esos postulados de Briceño Iragorry:

Parte esencial de su lucha fue la dedicada a defender nuestras mejores tradiciones; y por dilucidar la importancia que la creación artística tiene para la consolidación y defensa de la nacionalidad. Construir o destruir el espíritu colectivo, exaltado, confundirlo o doblarlo, es misión alta o baja que les toca a los artistas. Eso lo sabe bien el filibustero. Por eso dialogaba Mario Briceño Iragorry con nuestros creadores, y les presta su luz para que adviertan peligros y procuraran sólidos caminos.

¿Lo escucharon ellos? ¿Lo escuchamos todos cuando tan alto elevaba su patriótica voz? ¿Hemos sido fieles a sus reclamos, a su heroísmo, a sus desvelos, a sus sacrificios? (pp. 314-315).

Esas preguntas formuladas por Rengifo nos retan en el presente y nos convocan a estudiarlo, a conocerlo en su vigencia, actualidad y pertinencia en función de una mejor comprensión de Venezuela, a la vez que nos invita a revisar nuestras conciencias con la exigencia de una necesaria autocrítica en nuestros modos de asumir la nación.

“Un actor llamado Rafael Briceño” (1980)

Homenaje al célebre actor merideño, este texto fue escrito por Rengifo en el formato de una breve crónica periodística para ser leída en un evento a realizarse en el Teatro Municipal de Caracas. No pudo hacer él mismo su lectura

como consecuencia de su delicado estado de salud. En tales circunstancias, la crónica-homenaje fue leída por José Ignacio Cabrujas.²

Escrita en dos secuencias, con una eficaz economía del lenguaje en la que se revelan su amplia experiencia periodística y su hondo conocimiento del oficio actoral y teatral, Rengifo condensa primero una semblanza de la personalidad profesional y humana de Rafael Briceño al que resalta por su conocimiento del país y su cultura, por su atinada conciencia de que las funciones principales del teatro son divertir, enseñar y concientizar. Por ser un destacado continuador de la tradición teatral andina y nacional, por su audacia, capacidades histriónicas y desempeño brillante sobre las tablas.

En la segunda secuencia cuenta un hecho excepcional del actor, aderezando su narración con matices de suspenso y tensión dramática, los cuales muestran a Rafael Briceño como una persona capaz de transmutarse, improvisadamente, en un instante, de espectador ocasional en actor principal de una obra de cuyo elenco no formara parte originalmente. La pieza a que hace referencia es *Lo que dejó la tempestad*, del propio César Rengifo.

No sabía el actor que debía encarnar el personaje de Zamora y se corría el riesgo de tener que cancelar la representación, que ya había comenzado. La desesperación que esta circunstancia le imponía obligó al autor a salir de sala, en busca de sosiego:

Rengifo relata en su texto que al regresar, tras padecer aquella tensión, alguien le confesó que el escenario ya estaba listo para continuar la pieza:

... el segundo acto transcurría ya bajo un efecto violento de grises, amarillos y oscuros. En escena, Ezequiel Zamora, fulgurante, dialogaba enérgico y tenaz con Brusca la Rompefuegos. –Y agrega–: Yo estaba perplejo. ¿Por dónde y cuándo había llegado el actor perdido? ¡Pero... no era él quien hacía Zamora! Agudicé la vista y oídos y con asombro adiviné, más que descubrí, que en escena y frente a Brusca, estaba Rafael Briceño. El mismo que veía la pieza minutos antes, desde una butaca (p. 190).

Rengifo sostiene su homenaje sobre la valoración del talento, trayectoria y hechos excepcionales del actor Rafael Briceño, como el relatado en esas líneas, destacando también su concienzudo respeto por el teatro, su profesionalidad,

2 César Rengifo. “Un actor llamado Rafael Briceño”. En: *Obras*, tomo VI. ULA, Mérida: 1989, pp. 189-190.

su elevado sentido del espectáculo, la ética y la estética de sus actuaciones brillantes. Un reconocimiento sobrio, argumentado, en el cual logra presentar con ponderación e integridad al artista como personalidad social, como sujeto de la acción dramática y como actor capaz de considerar con respeto al público, al que se debe. La perspectiva de Rengifo logra realizar ese acercamiento desde esas tres instancias específicas en un despliegue natural de su habilidad para la síntesis y de sus destrezas periodísticas, fundamentos esenciales para la diversidad de su escritura literaria.

ALBERTO RODRÍGUEZ CARUCCI



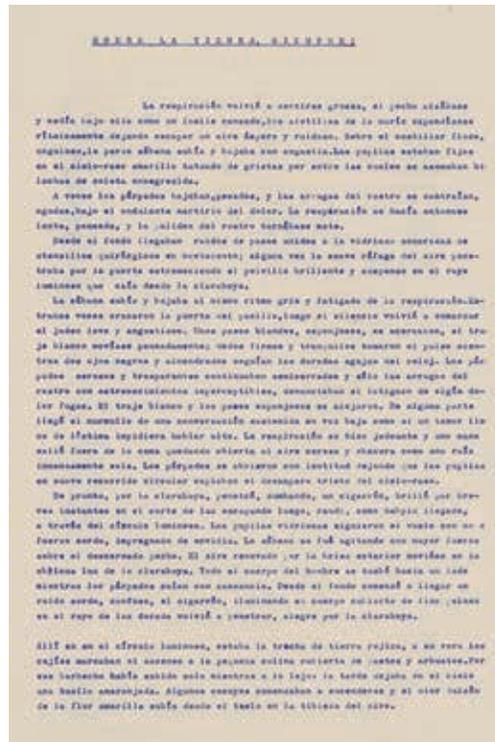
César Rengifo con el poeta Antonio Spinetti Dini, Mérida, 1941.



**NARRATIVA, POESÍA, ENSAYO,
TEATRO DE CÉSAR RENGIFO,
Y UNA ENTREVISTA**

NARRATIVA

¡SOBRE LA TIERRA, SIEMPRE!*



Original mecanografiado del cuento

¡Sobre la tierra, siempre!

Sección de Libros Raros.

Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de
Venezuela.

* Según se especifica en *Obras* de César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, de la Universidad de Los Andes (ULA). Fue publicado en "Ribazón", página literaria de *Diario de Oriente*, Barcelona, 4/11/1984, p. 5, bajo el título "Homenaje a César Rengifo". (N. de la E.).

Allí, en el círculo luminoso, estaba la trocha de tierra rojiza, a su vera los cujies marcaban el ascenso a la pequeña colina cubierta de pastos y arbustos. Por ese barbecho había subido solo mientras, a lo lejos, la tarde dejaba en el cielo una huella anaranjada. Algunos cocuyos comenzaban a encenderse y el olor dulzón de la flor amarilla subía desde el suelo en la tibieza del aire.

Sentado sobre unas piedras estuvo pensando en lo que haría. En lo alto era fácil construir el rancho, el agua no estaba lejos; luego la tierra... El puñado que acariciaba en su mano era negro y húmedo y estaba cruzado por miles de diminutas raicillas... ¡Buena tierra! En el saco estaban todas las semillas que el compadre Augusto le había regalado cuando manifestó su decisión de sembrar por esos montes baldíos donde la tierra no tuviera alambre ni fuera de los ricos que viven en las ciudades. El sembrado habría de ser pequeño en torno al rancho, se traería varios animales y con algún saco viejo fabricaría un espantapájaros. Cómo abundaban los pájaros; aun llegando la noche podía verlos dando saltitos en los arbustos y piando en busca de los nidos. Había oído decir que por esos lugares las lluvias eran fijas, pero todavía no se anunciaban, pues en las raíces de los arbustos las hormigas y los abejorros se movían tranquilos. Al pie de un pequeño guamo abrían sus pascuas azules muchas enredaderas, los capullos estallaban para abrirse al aire a la caída del sol. También al algarrobo estaban llegando los últimos arrendajos negros y amarillos, piando alegres, giraban entre las ramas de las cuales colgaban como frágiles saquitos de espinas los acogedores nidos. El aire bajaba limpio y fresco desde la sombra que se acercaba tras la verdosa luz de un diminuto lucero. Con las lloviznas de junio retoñó el maíz, también los frijoles espigaban y las semillas de aguacates comenzaban a esponjarse y a dar sus primeros brotes dentro de las terrosas latas. Sobre los surcos regados con las semillas de hortalizas se extendía una leve pelusa verde anunciando los retoños. Pronto recogería nabos y zanahorias. Las gallinas no habían sacado pollos, tendría que conseguirles un buen gallo, el negro Antonio ofrecía uno barato, estaba tuerto por una pelea pero en el corral sabría cumplir.

Las lluvias aquel agosto fueron buenas, allí estaban en la troja las mazorcas que no había querido vender, también la yuca y los frijoles. En el nudo del pañuelo que le abultaba el pantalón sentía los centavos ganados, era algoito, también la leña ya dispuesta en haces produciría sus reales, pero era urgente comprar otro machete y un hacha nueva, de esas negras y rojas con mango amarillo. Necesitaba clavos y una plancha de zinc para el cobertizo de la cocina y si quedaba plata se haría de una pimpina y de unos platos. Lo más importante

era alquilar un burro; como se acercaban los fríos traería del pueblo una cobija, de esas que son por un lado rojas y por el otro azul. Esa madrugada se iría...

Pero a quien se trajo fue a Eugenia, al fin había decidido venirse con él. La muchacha, con sus chinelas de tela y su camisón de zaraza, lucía limpia y a él le gustaba, nunca había tenido hombre y su vida llena de golpes y privaciones la inducía a asustarse de todo, era pequeña y retraída.

En poco tiempo el rancho y las cosas cambiaron. Hubo un día que trajo cal y puso las paredes blanquitas. Eugenia sembró rosas, heliotropos, florida y mucha hierbabuena. La cosecha de alverjas fue abundante, pero más dieron las hortalizas y al fin pudo comprar el burro y hasta una cama. Al año siguiente Eugenia tuvo a Rafaelito y se le puso una cerca de alambre al conuco. La tierra era suave y perfumada, dondequiera que las manos la sembraban surgían rápido los retoños, daba hasta para los pájaros, pues Eugenia dejó de espantarlos una vez que nació el niño. Cuando las siembras estaban lozanas era hermoso mirar la brisa corriendo sobre los barbechos y al sol repiqueteando por los maizales. Una vez Eugenia fue al pueblo con gallinas, huevos y alverjas y trajo una cesta y mucha ropita para Rafael, también un flux para él y una cota para ella. En las navidades pensaba llevar al chico a unos viejos tíos que aún le quedaban, entonces ya los cochinos estarían gordos y su venta no sería difícil. Por octubre cesaron las lluvias y el maíz veranero comenzó a madurar.

La sábana subía y bajaba al ritmo jadeante de la respiración; el cigarrón, zumbando siempre, cruzó el rayo de luz y se fue nuevamente fuera de la clara-boya; los párpados se abrieron pausadamente para contraerse después con gesto enigmático.

Aquel hombre llegó primero sobre una mula, días después se presentaron otros y otros y otros... Midieron por muchas partes, colocaron extraños aparatos para ver mejor y clavaron algunos postes de señales. Más tarde volvieron con diversos útiles de trabajo y comenzaron a abrir un ancho camino sobre la tierra blanda... Por allí mismo llegaron resoplando los camiones cargados con numerosos peones dirigidos por musiués. Midieron una y mil veces, más allá de la vega de hortalizas montaron una gran tienda y cerca de ella se pusieron a construir un depósito con hierros, madera y zinc; al poco tiempo fue llamado al campamento, de momento no entendió cuanto le decían, pero luego todo se aclaró; iban a trabajar en el lugar, a extraer petróleo... Había mucho por aquellas tierras... No comprendía sus palabras... ¿Tendría que irse? Sí, irse... Dejar el conuco, la tierra, el rancho, irse como antes, como siempre. Aquello no era

suyo, ahora era de ellos y lo necesitaban pronto. Iban a perforar la tierra, tumbaban los árboles, arrancarían los arbustos, espantarían a los pájaros. Sobre aquel paisaje iban a volcar tubos, motores, hombres extraños y altas torres y, por alguna herida profunda, la tierra vertería toda su sangre espesa y oscura. No quiso crearlo, el conuco era suyo, suyo el rancho y el paisaje, suyos los pájaros y el barbecho perfumado... Allí estaban su sudor y sus sueños. Algunas caras rubias bajo los sombreros de corcho sonrieron. Desde lo alto el sol quemaba vertical y violento.

En los días siguientes Eugenia y él se dieron a sembrar, a sembrar con furia, con desesperación: ¿se atreverían a arrancar los retoños?

Sobre el flácido pecho la parda sábana subía y bajaba acompasadamente bajo el sordo fuelle de la respiración.

Aquella mañana un oscuro motor comenzó a rugir, los pájaros huyeron espantados y las gallinas se refugiaron en el rancho; Eugenia se puso a rezar mientras Rafaelito parloteaba indiferente, acomodado en su cesta. De pronto llegaron varios hombres, con ellos estaba el comisario, este le mostró un papel y lo conminó a ir hasta el pueblo. No quiso moverse de donde estaba, pero alguien lo empujó hacia afuera... Eugenia lanzó un grito: ¿por qué lo vio todo rojo? ¿Por qué blandió el hacha de mango reluciente? ¿Quién sonrió con sorna bajo un sombrero de corcho y unos espejuelos de oro, mientras un golpe de luz ardía en el foete esgrimido por una mano cubierta de vellos pelirrojos? ¿Qué rugiente rebeldía lo cegó?

Después, cuando era llevado a empellones oyó los gritos de Eugenia y el llanto de Rafaelito. Los hombres comenzaban a tumbar el rancho mientras los tractores, sordamente, invadían los surcos. Tuvieron que amarrarlo. Cerca de allí, impasibles, daban sus órdenes hombres extraños. El motor rugía sordamente. ¿Qué imprecaciones dijo? Cuando lo conducían impotente y de espaldas sobre un camión, volvió la cabeza y pudo ver cómo, al golpe del hacha, se doblaba el viejo algarrobo arrastrando consigo los nidos de los arrendajos. Frente a sus lágrimas hirientes revoloteaban los pájaros desolados; más atrás comenzaba a levantarse una torre metálica y negra.

¿Qué fue de Eugenia y Rafael? Ella estuvo en la *vida*, alguien se lo dijo. Luego una corriente turbia los arrastró hacia lo desconocido, bajo la oscura lluvia de las desgracias. Y el mundo inmenso se tragó sus huellas.

Más tarde vinieron las sombras de la miseria y del desasosiego, el desamparo y la amarga lucha silenciosa junto a miles de parias como él, aferrándose siempre a la esperanza de encontrar un día sin angustia.

Las arrugas del rostro se comprimieron y la mano solitaria al borde de la cama crispóse sobre el aire. El cigarrón volvió de nuevo por la claraboya zumbando con alegría. La sábana bajaba y subía con fatiga. Los párpados se abrieron y hasta las pupilas llegó el punto luminoso y vibrante antes de que aquellos volvieran a caer pesadamente.

Allí estaba la tierra herida por metálicos tubos y conmovida por motores y voces extrañas; allí estaba la tierra rota, ennegrecida.

Las torres y los cables cruzaban el cielo dramáticamente, docenas de mechurrios esparcían su humo lento y denso; allí estaba la tierra desconocida y desprovista de verdura, surcada por áridos caminos y presa entre torres y alambres.

A lo lejos, a ras del horizonte, formábase una nube sombría, en tanto que volaban hacia el este inquietas aves oscuras; un aire denso comenzaba a mover las secas ramas de los pocos arbustos que aún quedaban en pie; por doquier todo trepidaba al ronco golpe de un motor oculto.

El cigarrón era un punto que vibraba bajo el rayo de luz.

Allí estaba la tierra crucificada por torres y mechurrios, por hombres de extraño lenguaje y ademanes imperiosos. Al fondo la nube sombría se tornaba más plomiza y pesada. Un aire húmedo comenzó a correr ondulante sobre el polvo.

La sábana subía y bajaba marcando el débil flujo y reflujo de la respiración. La fatiga era frágil y crujierte.

La nube oscura comenzaba a moverse; el viento húmedo arreciaba elevando pequeños molinos de polvo, algunos papeles sucios y pequeños desperdicios iniciaron un lento revoloteo. Sobre los ruidos de máquinas y motores y la inquietud de voces altas iba encendiéndose un extraño y sordo rumor.

El viento arreciaba doblando sobre el suelo algunos arbustos, su rumor fuerte, pesado, avanzaba sin dejarse, como si galoparan por el aire turbulentos potros invisibles. El viento ya arrancaba hojas y pedruscos lanzándolos a una danza turbia y vertiginosa.

¡La nube negra! Los techos de zinc comenzaron a crujir y en los filos de las planchas el aire raudó resoplaba produciendo agudos silbidos; los árboles y postes se estremecían ya con ritmo enloquecido mientras chocaban contra ellos

multitud de papeles, hojas, trapos, cañas y peroles vacíos venidos de quién sabe dónde. Los hombres se lanzaban fuera de las tiendas y casuchas con gritos e imprecaciones. El extraño rumor de enloquecidos potros galopando sin cesar avanzaba incontenible. Ahora era sordo y desesperante, mezclándose a él el ruidoso torbellino de todas las cosas que giraban entre violentos remolinos de polvo. El aire era una vertiginosa confusión de ruidos y objetos danzantes; silbaban los cables y hierros, aullaban los filos metálicos de las torres, gemían con un chis desesperado los arbustos para desprenderse de la tierra bajo el impulso del ventarrón; por doquier los hombres gritaban mientras los perros aullando y con los rabos entre las piernas corrían como atontados en busca de refugio.

La sábana alzábase y descendía cada vez que desde el pecho fatigado se escapaba el aire, haciendo vibrar las aletillas de la nariz.

Ahora comenzaban a volar las planchas de zinc, sus metálicos grises describían en el aire angustiosos balanceos antes de salir disparadas al ser cogidas por lo más fuerte del estruendoso viento. Danzaban en lo alto los arbustos, arrojando una estela terrosa desde sus raíces rotas y ennegrecidas; crujían los tabiques de madera de los depósitos y las pequeñas y grises casas de los jefes lucían ahora, sin sus techos, como unos extraños cuerpos descabezados. Las cuadradas armazones de los depósitos se balanceaban amenazando derrumbarse, cual si bailaran una danza confusa al son horrísono del tumultuoso viento... Pero volaban también dejando desamparados a los hombres y a los objetos; estos últimos entraron de golpe en el terrible baile y, cogidos por los turbios remolinos, mezcláronse a todo cuanto giraba en el aire. Con vértigo de frenesí iban por lo alto ollas, sillas, mesas, trapos, papeles, tablas y hasta un pequeño perro, aventado por el furioso torbellino, aullaba sobre él como una fantasmagórica sirena de alarma. Ningún ruido tenía ya su propio acento; todo era un inmenso fragor revolviéndose sobre la tierra conmovida.

¡Ya estaba allí la nube negra! Ya estaba con sus rugidos de infatigables y empavorecidos potros. Junto a los silbidos de los postes y los cables y el sórdido y confuso chocar de objetos y de voces, también el polvo arrancado de la tierra erosionada roncaba con acento de furia; algunos impermeables negros se movían en lo alto como seres sin esqueletos, junto a ellos sombreros de corcho, potes de lata, cajas, libros descuadrados, terrones y palos se disparaban y zambullían en el trepidante tumulto. Los hombres gritaban y corrían con los cuerpos inclinados tratando de no ser tomados por la furia del huracán. Las

torres más altas crujieron y, entre chirriar de cables y tornillos retorcidos, de maderas deshechas y latones partidos, volaron violentos a lo alto, girando como inmensos esqueletos metálicos; tras las torres silbantes se aventaron los motores y las máquinas arrastraban tras sí cables y alambres. Las tuberías gruesas y oscuras se retorcieron como débiles canutos, agrietando los fuertes pilares de concreto donde estaban emplazadas; el ímpetu del viento crecía como si todos los cielos hubiesen desatado sus tropeles de ciclones; grandes árboles pasaban veloces con sus hojarasca revueltas figurando cabezas desmelenadas. Bajo el fragor, las voces de los hombres solo eran temerosos aullidos sin refugio ya por la tierra desolada.

La respiración era un jadeo sordo y acompasado; al borde de la cama, solitaria y amarilla, la mano apretaba el aire silencioso.

Todo trepidaba bajo el fragor terrible del torbellino. Las instalaciones y grandes tubos comenzaron a crujir. La tierra inmensa era barrida por el tremendo soplo; lo que antes era orden giraba ahora revuelto y confuso por el aire. Un inmenso tubo fue arrancado con violencia y lanzado a lo alto como un cañón fúnebre y extraño; del trozo negro y desgarrado que permaneció adherido al oscuro socavón saltó hacia afuera un violento chorro negro, viscoso. La rabia tumultuosa del viento lo tomó, iracunda, lanzándolo por doquier como una inmensa y agitada tela de araña. La red negra vibraba impetuosa y desde ella, formada por miles de hilachas turbias y aceitosas, se veía crecer la danza de ruidosa locura. Los hombres también fueron arrancados de la tierra, separados de los troncos y protuberancias en donde se habían aferrado; cogidos con furia por las ondulantes garras del viento parecían papeles revoloteando en lo alto por hilos invisibles. Algunos, rubios, en camisas, los rostros congestionados por el terror y con los desteñidos cabellos estirados en dirección al viento, chillaban aferrados aún a un pesado motor que ya se bamboleaba bajo el ímpetu estruendoso. Desde el dramático grupo el fragor vertiginoso se llevó una voz aterrada: “¡Maldición!”. Y tras la imprecación, la furia del viento arrastró violenta a la máquina y a los hombres; tras ellos volaron los troncos y raíces de los últimos árboles.

La nube cubría con su tono gris y su rumor profundo toda la colina, bajo ella avanzaba el estruendo.

El petróleo seguía fluyendo hacia lo alto oscureciendo con su inmensa red la violencia del paisaje estremecido. De toda la tierra se desprendía, raudo, un

polvo denso y áspero, a lo lejos los remolinos huían llevándose en tropel cuanto encontraban.

Los párpados se abrieron con lentitud; por brevísimos instantes las pupilas se clavaron en el círculo de luz y algo como un punto de alegría brilló en ellas.

La nube oscura y profunda precipitábase hacia el valle con furiosa violencia; en su centro, cortantes e inmensos, pavorosamente inmensos, dos rostros lanzaban carcajadas sonoras, terribles... ¡Eran Eugenia y Rafael! Reían, reían con dramático placer mientras bajo ellos el tumultuoso galopar del viento barría hasta las mismas piedras, dejando la tierra rala y estremecida.

Por el horizonte descendía lentamente un sol enrojecido tiñendo de violento púrpura la tarde desolada. La nube seguía avanzando y desde ella, plenos de ira y regocijo, los rostros reían, reían...

¡Contra el sol, el polvo era ya una llameante bandera de violento flamear!

Al borde de la casa la mano solitaria buscaba con angustia para apretar el aire.

La nube avanzaba, avanzaba. A lo lejos, contra el sol poniente, la bandera tejida por el polvo tumultuoso serpenteaba en ondas agitadas.

La mano crispóse con furia, segundos después se fue abriendo con blanda flacidez; la cabeza, la cabeza se apretó contra el regazo de la almohada y sobre el rostro ceniciento cayó con dulzura el suave halo de luz que descendía desde la claraboya.

La nube estaba ahora lejos. Sobre el paisaje en calma la tierra despuntaba otro verdor, a su vera era ya un suave y liso río de bonanza.

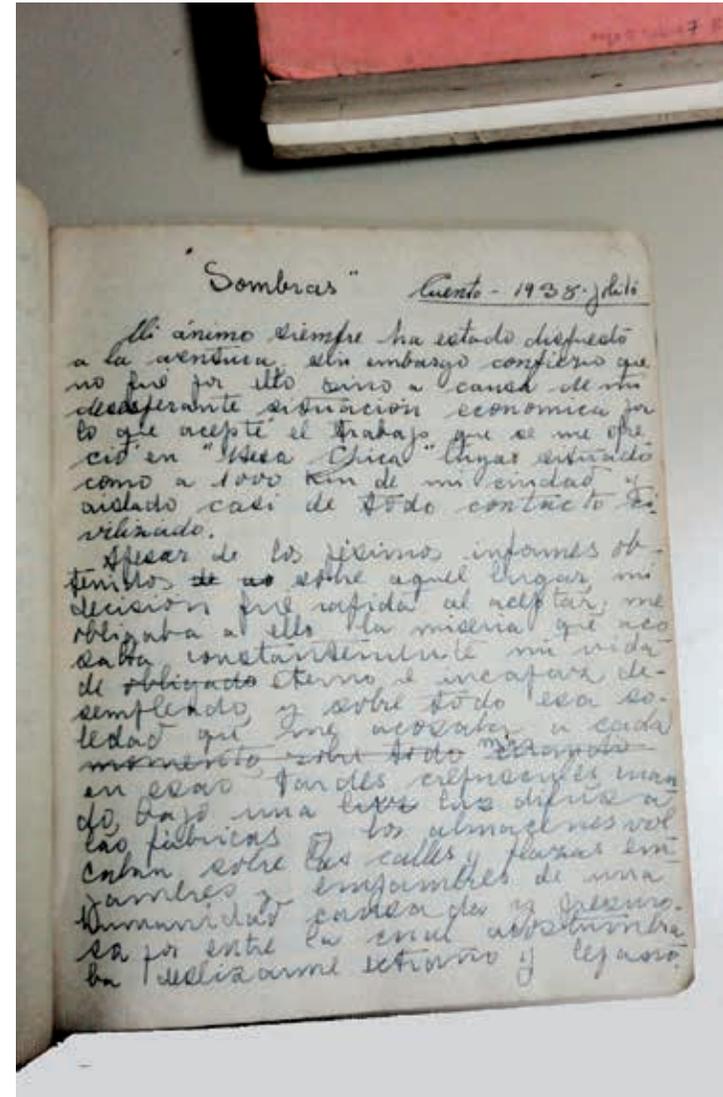
¡Desde la colina, con los ojos, con los pies hundidos entre su parda tierra, el hombre arrojaba de nuevo la semilla! ¡Y allí estaría siempre! ¡Siempre!

Las arrugas estaban delgadas y serenas, ya no gemía el aire bajo las aletillas de la nariz, solo los labios plegábanse suavemente hacia arriba, dibujando con arrogancia una sonrisa de triunfo como un sonoro camino de alegría.

El cigarrón zumbó de nuevo alegremente por la estancia silenciosa para fugarse hacia la luz.

LEMA: URAPE¹

1 En Venezuela, arbusto ornamental, maderero y medicinal de origen asiático. Dos de sus variantes son comúnmente conocidas como pata de cabra y pata de vaca. Otras son: el urape blanco, rosado, púrpuro y morado, cuyas flores se asemejan a las orquídeas, sobre todo, una de sus especies, a la cattleya. El fruto es en legumbre o vaina. El origen de la voz es probablemente caribe. También es un término toponímico de algunas regiones de Venezuela. (N. de la E.).



Cuento "Sombras", 1938. Manuscrito de cuaderno.
Sección de Libros Raros.
Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela.

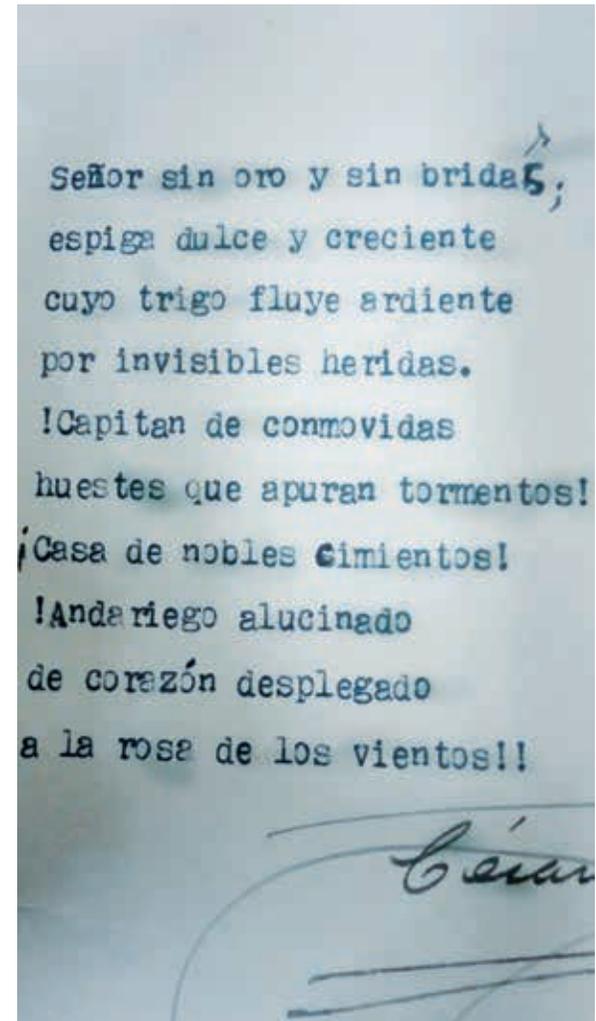
Cuento cerca de unos árboles de
 arboles lisa, blanco, con raíces des-
 tidas hacia lo alto como inmensas
 arañas. - Un garban quinto, bajo rai-
 do y se fijó sobre una de aquellas.
 A lo lejos las garotas se atorota-
 ron. - El hombre volvió la cabeza
 y escudriñó ~~lo~~ rápidamente y
 no sin cierta inquietud. Todo
 el paisaje avanzó con maya
 rápida aprovechando que hacia
 el centro de la pequeña isla
 la arena era más densa y
 apretada. Tras él iban quedando
 sus huellas anchas, profundas,
 deformes. Salvó una pequeña,
 duna, y otra y otra. Su mira-
 da, fue atraída, de pronto, fija-
 mente. Allí, en una pequeña
 depresión, estaban. Sin duda ~~era~~

Cuento 4 de 1914 P. R. V.

Cuento, s/t., s/f. Manuscrito de cuaderno.
 Sección de Libros Raros.
 Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela.

POESÍA

CÁLAMO, DÉCIMAS Y GLOSAS*



Original mecanografiado del poemario *Cálamo, décimas y glosas* (1945).
Sección de Libros Raros.
Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela.

* Poemario de 1945. Inédito en su totalidad hasta ahora. Se han publicado algunos poemas selectos en *Obras*, tomo V, de la ULA, 1989; *Obras completas*, tomo IV, por el Fides, 2006, y *Poesía reunida*, por Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, 2015. (N. de la E.).

Glosas del hombre de La Mancha

*Pues ya estamos casi sin savia, sin brote,
sin alma, sin vida, sin luz, sin Quijote.*

DARÍO

Héroe de fuego y templanza,
pecho de tibia espesura,
sangre de cruz y ternura
sobre su propia balanza.
Rosa y clavel en su lanza:
con retama y aguamiel
y la bondad toda en él
—cabalgando en Clavileño—
el mundo gira en un sueño
por el campo de Montiel.

La lluvia por la maleza
fuga de sierpes modela,
mientras baten la rodela
dardos de sombra y tristeza.
Todo en el campo es rudeza;
pero a pesar del insano
tiempo que aviva el desgano,
por el horizonte malva
colgando estrellas al alba
va don Alonso Quijano.

Alba de pecho bravío
y brisa del azul salobre,
largas enaguas de cobre
cubren tu luz y tu frío.
Por tus muslos baja un río
con metales planetarios...
barcos, claveles, osario
y un fino cariño en brote
donde abreva don Quijote
¡tristezas e itinerarios...!

Bajo delgadas neblinas,
caballero sin leyenda,
mira su propia contienda
¡con rosas y jabalinas!
Las aspas en la colina
giran su luz conmovida
¡Se abre fugaz una herida!
y entre espejismos violentos
huye escondida en los vientos
¡la ínsula prometida...!

Rosas de sumo sombrío
abren su aroma en las venas
destruyendo las cadenas
que ataban el desvarío.
Fluyen con fuerza de río
penas de un tiempo lejano;
y mientras anclan en vano
barcas de leve ternura,
van manteando la locura
los alisios del verano.

Con retama y desalientos
le lanzó el tedio a su lar,
y ahora ni quiere sembrar
la flor de sus sentimientos.
Ya ni ante dardos violentos
la rodela azul levanta,
ni fuego en el pecho planta,
que es tan fuerte la atadura
que sin norte y sin ventura
en su interior llora el llanto.

Sin querer juega en un día
de venablos y escorpiones.
Tienen el as los follones
lo falso y la villanía.
Pero su carta porfía;
y en tanto llega el ocaso
—fino de luna y raso—
entre galeote y justicia,
sin adarga y sin malicia,
ganase el alba su paso.

Los vientos giran su rosa
entre musgos y caireles.
Los cantares siempre fieles
cubren la pena filosa.
—Canta a lo lejos Preciosa
sones de nardo y frescura—
y aunque ya por la espesura
otro molino lo tienta,
hacia El Toboso se orienta
¡su soledad sin ternura!

Niebla azul cruzó su frente
tatuándole cifras rotas,
y altas y obscuras gaviotas
guiaron su viaje silente.
Lo buscó tu beso ausente
por rumbos ecuatoriales
y en oscuros pedregales
—duros de rabia y fiereza—
solo encontró tu tristeza
¡su lanza y sus madrigales!

Sembrador ilusionado
sin temor a las mudanzas,
tierras sembré de esperanzas
y ortigas han retoñado.
Hoy cuando siego callado
y el pesar me fluye lento,
quizás sin querer presiento
que en la siembra dolorida
me han ganado la partida
¡otros molinos de viento!

Romero te extraño amor,
goza su dulce cadena.
Ya peno en Sierra Morena
el cilicio vengador.
Ahora que venga el dolor,
—espiga invisible y fiera—,
pues el pecho es una era
de apretujada bonanza,
donde madura su lanza
¡punta de lirio y madera!

La noche con Dulcinea
corre fresca por el valle,
su sombra cruza la calle
mientras el viento la otea.
Rocinante corcovea
herido por las estrellas;
y cuando suaves doncellas
en el mesón dan cordiales,
apurando va sus males
tras el rumor de otras huellas.

Tristeza le entristecía
el aire de su retiro.
Corazón en un suspiro
flor a la noche encendía.
Juega al sueño la Bacía
y al trote de su rocino
—bajo el aire peregrino,
cierto de fe y aventura—
se gana en el alba pura
el yelmo azul de mambrino.

Labrador de albas amigas
simientes de dicha riego,
y hasta aroma con espliego
la rabia de las ortigas.
Pero aunque suaves espigas
desgranen su diapasón
—tibia de plomo y razón—
con mercuriales empeños
sigue manteando los sueños
la clientela del mesón.

El destino solo en ti;
tú solo con tu destino;
solitario en tu camino,
solo, que solo te vi.
¿Por qué solitario, di?
—Sombras que amé van conmigo
altas de amoroso abrigo—
¡Qué solitario te ves!
—¡Pero al norte de mis pies
ellas me dan de su trigo!—

Señor sin oro y sin bridas;
espiga dulce y creciente
cuyo trigo fluye ardiente
por invisibles heridas.
¡Capitán de conmovidas
huestes que apuran tormentos!
¡Casa de nobles cimientos!
¡Andariego alucinado
de corazón desplegado
a la rosa de los vientos!

Claro-oscuro

Luz y no luz, solo sombra...
 Sombra y luz o luz incierta...
 pero la luz siempre abierta
 frente al perfil de la sombra.
 ¡Media tinta que la nombra
 y obscura tinta que niega!
 ¡Siempre la sombra que riega
 flor de azabache intactos!
 ¡Y siempre luz que en exactos
 dedos de luz se despliega!

¡Lejana la mocedad
 y el alba con su lucero,
 ahora el tiempo es un sendero
 con rumbo a la soledad!
 Solo armoniosa bondad
 siembra en la sangre su olivo,
 y en el norte sensitivo
 del corazón –lumbre alerta–
 ¡abre corola perfecta
 todo el amor fugitivo!¹

1 En el original, César Rengifo tacha esta décima y escribe a mano: *Lejana la mocedad / y el alba en su lucero / ahora el tiempo es un sendero / con rumbo a la soledad / arco de efímero vuelo, / posa su sombra y de hielo! / y solo la dicha llega / cuando el espíritu riega / el trigo de su bondad.* (N. de la E.).

Aguas de obscuro trayecto
bajan de un mundo invisible.
Metálico pez terrible
de ojo aleve y resurrecto
en la sub-sombra directo
busca en forma salobre.
Lejos grita un gong de cobre
y un perro solo y errante,
ladra al sueño alucinante,
¡antes que el sol me recobre!

Fluyen delgados violines
desde el alba tumultuosa,
y todo el sol se desglosa
en amaranto y carmines.
Barcos, espigas, delfines,
retoñan al aire abierto²
y el horizonte imperfecto
sumando luces y sombras,
recuerda que tú me nombras
junto a la sal de algún puerto.

2 En el original César Rengifo tacha *al aire abierto* por: *de un mar incierto*. (N. de la E.).

Pena de infancia lejana,
Tú y mi sueño por la tarde;
la sangre en cariños arde
mientras el sol se desgrana.³
Musicaliza una rana
versos que al agua desliza
y una ternura imprecisa
vagando por el paisaje
lleva a la luna el mensaje
que ayer te escribí en la brisa.

Capa de largas querencias
sobre la playa se tiende;
el horario juega y pierde
luz de marinas esencias.
Buscando otra vez ausencias
la tarde parte de un grillo,
y el crepúsculo sin brillo,
anclado ya en el paisaje,
le regala para el viaje
su monedero amarillo.

3 En el original César Rengifo corrige estos dos versos: *la lira en azul alarde / sobre espigas se derrama*. (N. de la E.).

Espiga clara y abierta
de la bondad melodiosa,
tallo de luz que reposa
bajo magnolia perfecta.
Intimidación leve y cierta
de terrenal elemento,
cuando se abre por el viento
su leve perfil de aroma
retoña nardo al idioma
sustancial del sentimiento.

Extraña, pura razón
ir de un poniente al oriente
lanzando un mundo viviente
a la cuarta dimensión.
Ser meridiana pasión,
luz peregrina y atenta;
piedra, metal, osamenta,
y esencial tierra advertida
por donde brota encendida
tu propia sangre violenta.

En tus muslos crece un tibio
amanecer de gladiolas.

La cruz de mayo en las olas
oculta su pecho anfibio.

Yo transito tu delirio
seminocturno y doliente.

Iza el amor de repente
sus delirantes banderas
y un ecuador de caderas
pone su luna en creciente.

La tarde sola y sin ecos
dobla un torso de azafrán
y entre columpios se van
los aires de finos flecos.
Cardos y aromas resecos
dramatizan la distancia:
¡breve tristeza me escancia!
y en el tiempo retenido
deja algún verso perdido
su dardo y su resonancia.

Glosas

I

*Una pena y otra pena
son dos penas para mí
ayer penaba por verte
hoy peno porque te vi.*

Naufragó ayer mi ternura
en tu belleza exquisita;
hoy mi amor no solicita
querencia que es amargura,
pues ortiga en flecha obscura
cruzó la dicha serena,
y un anagrama de arena
signa tu amor que no entiendo:
¡y ya en él me están creciendo
una pena y otra pena!

Marinero sin navío
viajo solo en mis antojos.
Ayer arribé a tus ojos
con mis quererres avío.
Y me perdí en el desvío
de aquellos no y aquel sí.
Hoy la muerte han de traerme
lanzas que llegan de ti,
pues querer y no quererme
son dos penas para mí.

Fuego de tu amor ardía
en mis yares luminosos.
Can de mis celos rabiosos
de otro amor te defendía.
Su gracia al aire temía
caprichoso de perderte;
pero me jugué a otra suerte,
y pienso que estoy soñando
no queriéndote ahora cuando
ayer penaba por verte.

Retorna de tu recuerdo
la barca de mi tristeza;
Marinero sin destreza
los rumbos del amor pierdo.
Mi locura de hombre cuerdo
la jugué toda por ti,
y en tu risa la perdí
con la dicha y la dulzura;
sufriendo mi desventura:
¡hoy peno porque te vi!

II

*Mi naranjo tiene espinas,
el tuyo tiene también;
mi corazón en el tuyo,
el tuyo no sé de quién.*

Un jazmín me regalaste
prendido en una sonrisa
mientras iba por la brisa
el aroma que dejaste.
Tu gesto quizás no baste
a esta pasión que declina,
pues nadie se lo imagina
al verme la breve flor
que en el huerto de tu amor
mi naranjo tiene espinas

Giraban los madrigales
en la gracia de la brisa;
mi pasión que lleva prisa
los llevo a tus rosedales,
mas no calmaron los males
ni tornaron tu desdén;
hoy los recojo, mi bien
y hablando ya sin recelos:
si en mi corazón hay celos
¡el tuyo tiene también!

Pescador de dicha buena
cariño busco en la tarde.
El horizonte hace alarde
de colores que se estrena.
En la nube más serena
tu leve forma construyo,
y mientras suave cocuyo
flores a la noche enciende
sus redes al amor tiende
mi corazón en el tuyo.

¡No me acompañó la suerte
en eso de hallarte amor!
Bien lo dijo ese temor
que retoñó al solo verte.
Mas mi sino era quererte,
y con ojos que no ven
maniatado a⁴ tu desdén
ciego entre cardos camino:
que hoy es tuyo mi destino
el tuyo no sé de quién.

4 En el original César Rengifo tacha *maniatado a* por: *cautivo de*. (N. de la E.).

III

*No se pierde en noche oscura
golondrina silenciosa,
¡ni pierde su olor la rosa
junto a la ciénaga impura!*

No pienses con ligereza
que otro huerto me reclama,
pues retoñó ya en tu rama
dicha para mi tristeza.
Ahora yo soy la corteza
del árbol de tu ternura
y columpio la dulzura
de tu sueño más distante:
estrella de luz constante
no se pierde en noche oscura.

Hoy se hundieron mis navíos
en aguas de desconsuelos;
tempestades por mis cielos
y llantos en desafíos.
Luna azul sembró extravíos
en la ruta dolorosa,
pero la brisa desglosa
la gracia de tu figura
y retoña a la ternura
¡golondrina silenciosa!

¡Conmovió ruda tristeza
mi velamen solitario!
La pena clavó su horario
al tiempo de la flaqueza;
pero el verso es la certeza
de la verdad vigorosa.
Bajo tormenta furiosa
y cielo de tono grave
no deja su canto el ave
ni pierde su olor la rosa.

Jugador de dardo cierto
pongo la fe en la partida.
Al sueño jugué la vida
cuando el alba era mi puerto.
¿Gané o perdí? No lo advierto:
¡que el as en años madura!
Y si es dura la aventura
y amargo cierzo persigue
limpia la estrella prosigue
¡junto a la ciénaga impura!

IV

*Tristezas me ponen triste,
tristezas salgo a buscar,
para ver si con tristeza
tristezas puedo olvidar.*

Nostalgia de breve raso
abre en mi pecho la flor
mientras deja su rumor
la lluvia sobre el ocaso.
Sigue tu nombre mi paso
bajo la noche que embiste:
por la pena que persiste
anda la muerte callada,
y en la calma desolada
tristezas me ponen triste.

Agrio reloj silencioso
ausencias ciñó a mi horario
y eres tú en el calendario
sueño de perfil brumoso.
Hoy mi dolor caprichoso
entre querer y olvidar
tu cifra logró borrar;
y ahora que ya no te espero
sin cariño y sin sombrero
tristezas salgo a buscar.

Creyendo que con favores
favores puedo lograr,
a tu jardín fui a sembrar
ensueños y cundiamores.
Vanos fueron los fervores
y vanas las sutilezas;
mas queriendo con tristezas
blanda la tierra tornar
seguí arando en tu solar:
para ver si con tristezas.

Pájaros, lluvia, maleza,
tarde que en gris se deshace
mientras la nostalgia nace
al borde de la tristeza.
Prolongando tu pureza
de ti retoña un cantar,
y yo sueño en mi soñar
de romero dolorido
si en los rumbos del olvido
tristezas puedo olvidar.

V

*El carbón que ha sido brasa
es muy fácil de prender
pues a mí me ha sucedido
que olvido y vuelvo a querer.*

Mis recuerdos sumé ayer
y el balance dio tristezas
pues hubo más asperezas
que mieles en el haber.
Hoy quisiera devolver
retamas que el odio enlaza⁵
y la copla solo traza
finas espigas de olor
pues no cambia de color
el carbón que ha sido brasa.

Aunque el olvido hecho flor
crezca al fin de tu recuerdo,
sé que en tus rumbos me pierdo
¡si retoña tu amor...!
Sabiéndolo así tu amor
por mi verso fluyó ayer
y no fue en vano volver
ni perdida la aventura:
tallo que verde perdura
¡es muy fácil de prender!

5 En el original César Rengifo tacha la palabra *enlaza*. (N. de la E.).

El rojo pie del verano
quemó la tierra a tu vera
tu flor y tu enredadera
¡apamate comarcano...!
Tu cristofué clama en vano
sobre un ocre ya encendido,
y mientras miro afligido
cómo la sed te endurece⁶,
yo sé lo que te acontece
porque a mí me ha sucedido.

Tierra de pecho glacial
e inamovible dureza,
hoy nació con su pureza
un lirio sobre tu erial.
Y recordó su cristal
tu tiempo de florecer⁷,
y ahora alcanzo a comprender,
mientras tu ejemplo me toca
por qué esa mudanza loca
que olvido y vuelvo a querer.

6 En el original César Rengifo tacha *endurece* por *obscurece*. (N. de la E.).

7 En el original César Rengifo tacha en este verso *tiempo de florecer* por: *primavera de ayer*. (N. de la E.).

VI

*Mientras más pesares tengo
canto con más alegría,
porque los mismos pesares
me sirven de compañía.*

Odio de torva guadaña
soltó sus canes sombríos.
Los miro en los sembradíos
regando cenizas y saña,
Pero mi lar no se daña,
y puede cierzo realengo
herir el rosal que tengo
pues en mi tierra la rosa
retoña más venturosa
¡mientras más pesares tengo!

Aunque me duelan mis sueños
siempre los llevo conmigo
porque en el hogar, amigo,
no deben faltar los leños.
Y si por mares y empeños
navega la nave mía,
su aroma siempre me guía,
pues llevándolos a bordo
por más que el patrón sea sordo
¡canto con más alegría !

La noche dura y compleja
de siluetas y ladridos
prende temores y olvidos
al verde-azul de tu reja.
Mi voz en ella te deja
limones y malabares...
y tú soñando cantares
de luz amorosa y triste
y es el eco que insiste:
¡porque los mismos pesares!

Arpa de obscuro bordón
siembra tristeza a la canta
bajo un aire que trasplanta
zumos de ortiga y limón.
Niña de infiel corazón
atada a la lejanía,
hoy cuando el tiempo me envuelve
dardo de aleve dolencia
sólo nieblas y tu ausencia
me sirven de compañía.

1945

Mis recuerdos sumé ayer
y el balance dió tristezas
pues hubo más asperezas
que mieles en el haber.
Hoy quisiera devolver
retamas que el odio enlazá
y la copla solo traza
finas espigas de olor
pues no (no) cambia de color
el carbón que ha sido brasa.

Original mecanografiado del poemario *Cálamo, décimas y glosas* (1945).

Sección de Libros Raros.

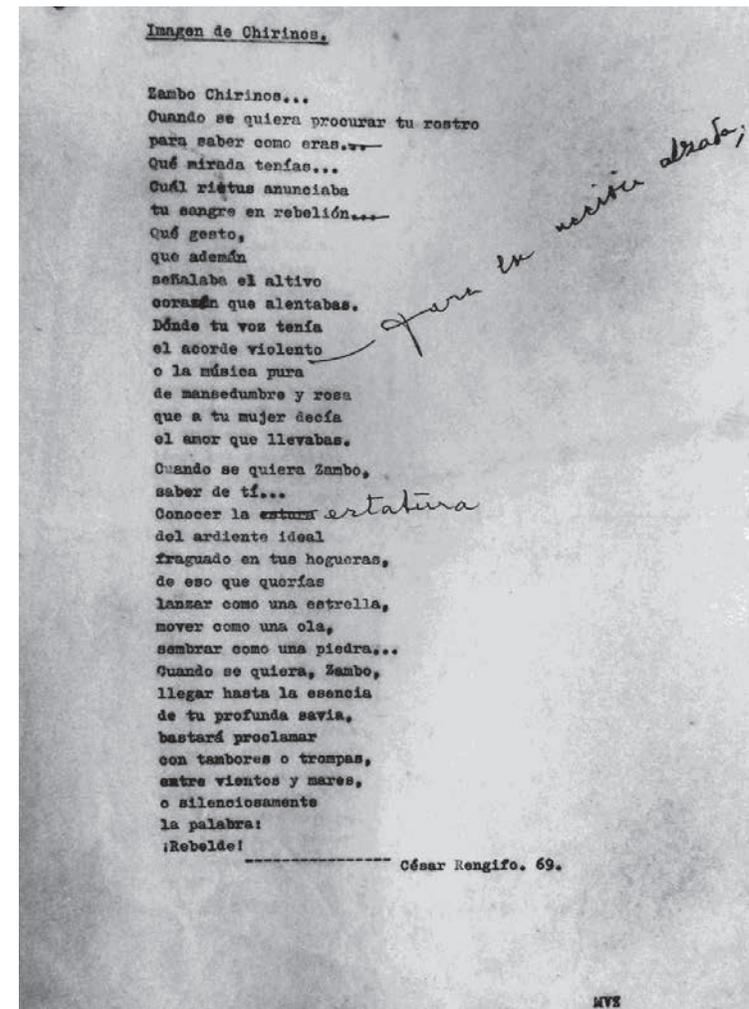
Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela.

En rojo pié del verano
quemó la tierra a tu vera
tu flor y tu enredadera
apamate comarcano...!
Tu Cristofué clama en vano
sobre un ocre ya encendido,
y mientras miro afligido
cómo la sed te endurece, *oscurece,*
yo se lo que te acontece
por que a mi me ha sucedido.

Original mecanografiado del poemario *Cálamo, décimas y glosas* (1945).
Sección de Libros Raros.
Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela.

SELECCIÓN DE POEMAS*

* Estos poemas, inéditos hasta ahora, han sido seleccionados de los manuscritos de César Rengifo que se encuentran en la Sección de Libros Raros, Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela. (N. de la E).



Original mecanografiado del poema "Imagen de Chirinos", 1969.

IMAGEN DE CHIRINOS¹

¡Zambo Chirinos!
 Cuando se quiere procurar tu rostro
 para saber cómo eres...
 qué mirada tenías,
 cuál rictus anunciaba
 tu sangre en rebelión.
 Qué gesto, qué ademán
 señalaba el altivo
 corazón que alentabas.
 Donde tu voz tenía
 el acorde violento
 o la música pura
 de mansedumbre y rosa
 que a tu mujer decía
 el amor que llevabas.

¡Amor con resonancias
 de tierras y tiempos!
 Cuando se quiere, Zambo,
 saber de ti... mirarte.
 Conocer la estatura
 del ardiente ideal
 fraguado en tus hogueras;
 de eso que querías
 lanzar como una estrella,
 mover como una ola,
 sembrar como una piedra...
 Cuando se quiere, Zambo,
 llegar hasta la esencia
 de tu profunda savia,
 bastará proclamar

con tambores o trompas,
 entre vientos o seres
 por montañas y fuegos
 la palabra
 ¡Rebeldía!

1969

¹ Chirinos (sic.). (N. de la E.).

LA PATRIA PERSISTENTE

A esta Venezuela de cuerpo amoratado,
 por golpes y más golpes y duros latigazos;
 pateaduras, blasfemias, violencia de bastones
 y mordeduras frías de lobos y chacales
 nativos y extraños...

A esta Venezuela herida en sus entrañas,
 pero que aún no gime, ni llora, ni desmaya.
 Que sangra en su petróleo y apenas mira el tiempo
 a través de sus niños clavados sobre carros...
 A esta Venezuela de sonrisa sencilla y corazón de loco,
 que una vez dio batallas para que el hombre fuera,
 quizás más hombre o acaso un hombre sin cadenas...
 ¡Hay que erguirla de nuevo a su estatura exacta
 y darle piel de roca y armaduras de sueños...!
 Devolverle el clarín que un día halló Bolívar
 cuando frente a un pueblo que hacía su camino.

Menester es volver a ponerla de frente
 a ese que buscaron Chirinos y Miranda,
 José María España y aquel negro.

Y ella,
 con un pecho de iluminada roca,
 con abdomen de roca...
 Avanzará de nuevo....
 atrás irán poetas;
 soldados con olivos
 y niños con semillas
 arados y banderas.

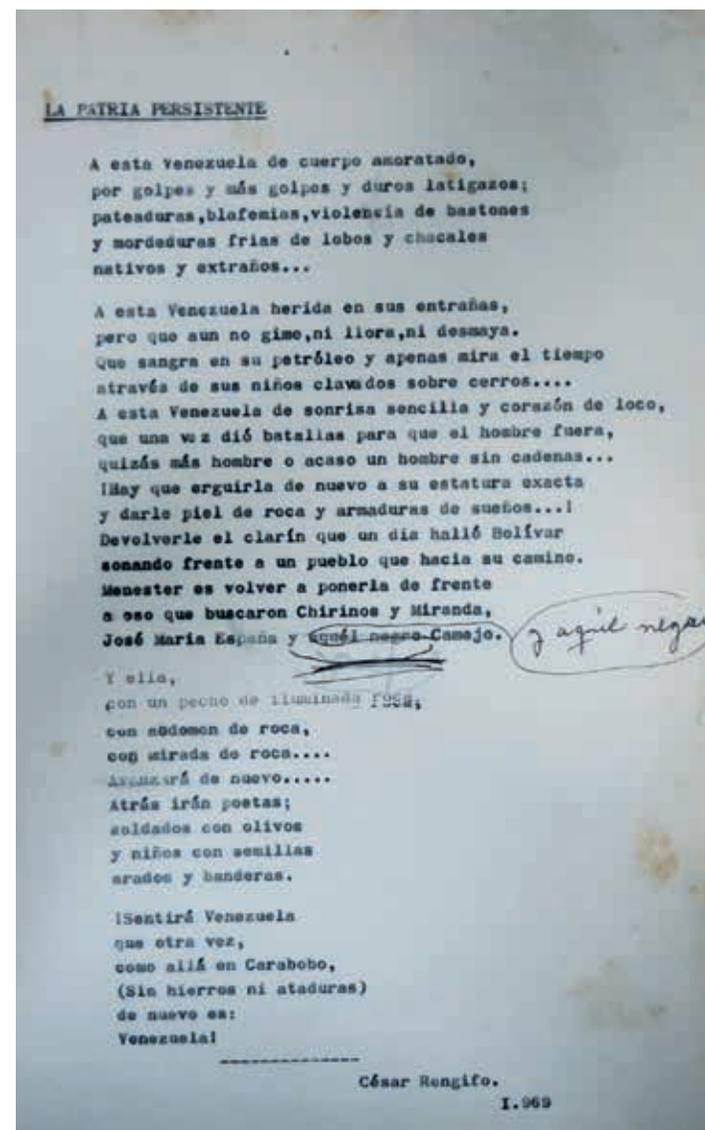
¡Sentirá Venezuela
 que otra vez,
 como allá en Carabobo,

(Sin hierros ni ataduras)

de nuevo es:

Venezuela!

1969



Original mecanografiado del poema "La patria persistente", 1969.
Sección de Libros Raros.
Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela.

**CANTO DE SANGRE PRESENTE
PARA LA MUERTE DE UN HÉROE**

Ayer hablaba a ti, joven héroe presente
el aire embravecido por repentina pólvora,
el agua temerosa bajo oscuros aceros
y la llama tranquila de tu fiel mansedumbre.

Hablábate la sangre de su caer sufrido...!
y el implacable sol de su fuego amarillo.
Hablábate la araña, y el puño de Alcides
que pusiera en tu blusa la mañana florida.

Hablábate el soldado, camarada de sangre
de su sangre y tu sangre fluyendo por la tierra;
contaban sus pupilas su niñez y sus viajes
por esos territorios donde el sueño es un árbol.

Donde el sueño es un árbol entre el hombre y el cielo.
Entre el cielo y la tierra y el hombre que es de tierra.
¡Oh sueño de los niños con juguetes y barcos
que transitan por mares de apacibles ternuras!

Y el labriego decía a tu noble figura:
Antier cantaba el aire y hasta el joven ciruelo
doblegaba su tallo para buscar el polen
en la música fina de la noche y el sueño.

Pero el amor ha huido y eres tú combatiente
mi pequeño soldado de alegre cabellera
quien habrá de tornarlo a este campo ya en ruinas
¡porque un oscuro monstruo los signó con su espuela!

Ayer hablaba a ti, joven héroe presente
la infinita dulzura de una carta asoleada
y el barbecho de aromas por donde la tristeza
partía hacia la noche dejándote.

Y hablaba a ti la rosa. Y el alba de centellas.
Y el miedo cabizbajo y la rabia de piedra.
Y hablaba la venganza. Y el odio la mirada.
Y hablaban la espiga mientras tú te callabas!

Y tras de ti la patria era un inmenso trueno,
una inmensa montaña con volcanes de penas.
Una inmensa bandera soñando las victorias
una madre pequeña en ventana de esperas.

Y la patria miró tu marcha apresurada...
y recogió la sangre de tus pies torturados.
Y halló que hasta la sed que araba en tu garganta
era su propia sed, hacia ti regresada.

Y ahora estás aquí tan alto como el alba
que ha de llegar un día del polvo de tus huesos.
Estás mirando el aire y oyendo los clarines
que de tu muerte saben el eco victorioso.

Y estás mirando, quieto, cómo sobre la tierra
renacen las espigas para un vuelo de los cantos
y retornan los nidos a los árboles tiernos
y los arroyos vuelven a sus cursos normales.

Y miras a tu pueblo seguir bajo tu sombra
–que es luz de nueva estrella roja y resplandeciente–
y miras a las madres mirándote en sus hijos
y miras al futuro suspendido en la dicha.

Y estarás siempre así, joven héroe del mundo
tan alto como el hombre que vendrá a contemplarte
tan alto como el aire que escuchó tu destino
cuando desde tu vida oíste la llamada.

Y estarás siempre, sí, con tu sangre presente,
bajo los rojos soles de amor que te retienen,
bajo la enamorada silueta de la rosa,
en el romper profundo de las yemas y frutos
en el polen y el agua, y en el niño y la nube
y en la dulzura inmensa el cariño que cae
sobre este nuevo tiempo que ya abrió tu esperanza.

¿POR QUÉ?

No podemos vivir matando sueños.
Matándonos el alma y la alegría;
quebrándonos los huesos y la risa
para decirles a otros que marchamos
cual ellos lo desean y disponen.
Somos solo nosotros los que deben
amparar este amor que salió un día
a entregarnos su flor en el camino
y que nutre la sangre que llevamos,
con su tibio sabor de panes buenos.

¡No podemos, amor, matar el sueño!

11 DE ABRIL DE 1978

EL HONDERO TRISTE

Menguada luna ardida en su metal.
La garza nueva me alumbró el estero.
Sortilegio de luz, va mi lucero,
al campo todo lo volvió trigal.

Cariño en luna que resumió el coral,
bajo algas de cristal y azul de enero.
Revivo el sueño de soñarme hondero,
cautivado sin honda en un rosal.

Saturado limón, agrio tornero;
con anclas rotas de pasión navego
tu lento nido que el amor resiste.

Peregrino solar ya sin lindero,
disuelto en aire a mi trigal flagelo
¡con garza-luna del estero triste!

LA ROSA DE LOS VIENTOS

I

Giros

Secreto del aroma que nos vino
cuando la rosa leve del tiempo nos movía
hacia un campo de lágrimas pausadas
y un árido solar sin lejanías...

Aroma del paisaje que nos trajo
el cántico la luz de alba desnuda
cordaje del amor, anchos caminos
con aires bajo altitud de espumas.

Ramaje de las brisas, mis molinos
al son pausado de sus sueños giran
y con sumos de sombras se allegan
graban rosas de vientos en las cimas.

Secreto del aroma que nos dijo
la música del norte y la del este,
los cánticos del sur y del oeste,
¡la voz de la palabra que hoy me inunda!

Aroma sin nocturnos ni desvelos,
ni estambres por efímeras tronchados.
Aroma de la tierra y de la carne..
¡Aroma de mi sangre verdadera!

II

¡Dolor que bajo soles ya se riega!
¡Semilla cuyo brote grita y suena!
Verdad del corazón que en el aroma
¡de una estrella hecha rosa se revela!

SELECCIÓN DE ENSAYOS Y ARTÍCULOS*

¿QUÉ ES LA CULTURA?

Para el pueblo que trabaja, y en especial para su sector de vanguardia, la clase obrera, es sumamente importante conocer el significado real de la cultura y el papel que el pueblo, el trabajo, y durante los últimos cien años, la clase obrera, ha desempeñado y desempeña en la creación, desarrollo y difusión de ella.

Frecuentemente, nos encontramos con que el término cultura es interpretado o aplicado en forma equivocada, o bien variándosele su verdadero y real significado. En numerosas ocasiones se confunde cultura con civilización; otras veces se afirma que solamente las actividades artísticas o científicas representan o expresan la cultura; y hay hasta quienes creen que cultura es simplemente cumplir correctamente con algunas normas o hábitos sociales. También hay quienes consideran que cultura es la posesión, por parte de algún individuo, de variadísimos conocimientos, de los cuales suele hacer gala en tertulias o conversaciones de salón.

Junto a tales juicios y consideraciones erradas en torno a la cultura, se muestra con suma frecuencia otra interpretación de ella, que conlleva un interés y una intención, mediante la cual se trata de sembrar la creencia de que solamente los científicos e intelectuales provenientes o vinculados a la clase y sectores predominantes de la sociedad poseen los secretos y el dominio de la cultura, y que por eso deben administrarla y dirigirla con exclusión absoluta de los otros sectores dominados, el pueblo.

Las modernas ciencias sociales han puesto y ponen cada día más en claro lo falso y tendencioso de tales juicios y afirmaciones, descubriendo a la vez lo que es y lo que significa como hecho trascendente la cultura.

De acuerdo con dicha ciencia, cultura viene a ser todo cuanto el hombre ha creado y crea para su beneficio: liberación de necesidades y dominio de la naturaleza, tanto en el orden material como en el sentimental, intelectual y moral: todo cuanto ha creado, desarrollado, conservado y transmitido. El lenguaje, el trabajo y sus productos, la ciencia, el arte, la filosofía, los ideales, las normas morales, y todo cuanto de ellos se deriva constituyen los valores y fundamentos de la cultura.

Dentro de estos valores el arte tiene un contenido de categoría superior, por su complejidad constitutiva y por conllevar en sí todos los otros valores de la cultura, y transformarlos en unos más intensos y trascendentes.

* Reúne ensayos y artículos que fueron algunos publicados en periódicos en su momento, otros son conferencias y otros constituyen esquemas de clase. Entre los originales mecanografiados ubicados en la Sección de Libros Raros del Instituto Autonomo Biblioteca Nacional de Venezuela, que estuvieron inéditos hasta ahora, hemos incluido para esta selección: "Estilo e ideología", "El fascismo nuevamente amenaza", "La causa del pueblo uruguayo es nuestra causa", "Una película antisoviética" y "Es indiscutible la amistad con la Revolución cubana". El resto ha sido publicado en *Obras*, ULA, 1989 y en *El arte y la cultura nacional (Ensayos y artículos, 1948-1980)*, Fundarte, 2015. (N. de la E.).

Todas las sociedades prehumanas o humanas, desde el momento cuando comienzan a crear valores nuevos: afectivos (vínculos sociales o familiares); intelectivos y de comunicación (lenguaje); morales (creación de la familia y paulatina exclusión de la práctica procreativa entre parientes consanguíneos); materiales (trabajo, producción de herramientas); valores, en fin, orientados a asegurar la subsistencia, pervivencia, convivencia y dominio del medio natural, inician la conformación de la cultura. Esta es, pues, producto de la práctica social, de los ideales y del trabajo de los más remotos antecesores del hombre y de este en el proceso de su desarrollo histórico, y ha sido la gran masa, la inmensa mayoría humana la que con trabajo, sudor y sacrificios ha constituido el factor fundamental en la creación de ese todo orgánico y dinámico, que como síntesis de creación humana, la denominamos cultura.

De lo anteriormente expuesto se desprende que toda sociedad humana, por primitiva que sea, posee cultura, una cultura de tipo inferior o superior que es determinada por el desarrollo alcanzado por dicha sociedad.

Por ello es falsa y tendenciosa la afirmación frecuentemente propalada de que únicamente los países o naciones de vida económica e intelectual poderosa poseen verdadera cultura, y que no la poseen aquellos que tienen o son obligados a tener un desarrollo inferior en esos aspectos. Tal argumento es esgrimido siempre que se pretende justificar y darle un viso “civilizador” a la agresión y conquista de pueblos débiles y poco desarrollados históricamente por grupos imperialistas ávidos de rapiñas y conquistas. Como justificación, se propaga que la agresión militar, conquista y colonización de países débiles por los fuertes se hace para llevar a aquellos la cultura y la civilización y rescatarlos del atraso y la barbarie, presumiendo de esa manera que los pueblos conquistados y colonizados carecían de cultura: conquista de América por los españoles, conquista y ocupación de la India por Inglaterra, penetración de los diversos imperialismos modernos en China, el neocolonización yanqui impuesto a toda América Latina, la agresión a Vietnam, Laos y Camboya por EE.UU.

Importa un poco, al llegar a este punto, señalar la diferencia entre cultura y civilización, ya que, como lo indicamos anteriormente, ambos objetivos se usan frecuentemente para señalar a una y otra indistintamente y como si se tratara de un mismo fenómeno. No son lo mismo cultura y civilización, ya hemos visto en qué consiste la primera. En cuanto a la segunda, constituye una categoría, un logro en el proceso del desarrollo económico y social del hombre y de su cultura. A medida que los conocimientos para la producción de útiles necesarios para

su existencia se perfeccionan, dominan y sistematizan, el hombre va adquiriendo cierto grado de técnica en la práctica de tallar o pulir la piedra, en el uso y producción del juego, en el tratamiento de los huesos y pieles de animales, etcétera. Cuando los productos de la cultura y la técnica crecen y se difunden bajo el impulso de la vida sedentaria rural, primero, y urbana después, y de acciones económicas, en especial del comercio, se opera lo que llamamos civilización. Como lo indicamos antes, ella es un estadio en la evolución de la sociedad humana y su cultura, y para producirse primigeniamente ha requerido de:

- a) Paso del nomadismo al sedentarismo.
- b) Intensificación de la cultura y de la técnica.
- c) Transformación de la aldea o colectividad rural en urbe o ciudad.
- d) Aparición de la actividad comercial regular.
- e) División de clases.
- f) División del trabajo.

Es una característica de la civilización difundir ampliamente los productos de la cultura y la técnica, principalmente los productos materiales, mediante la actividad comercial. Esa característica se ha acentuado cobrando rasgos peculiares bajo el ímpetu expansivo del capitalismo, primero, y del imperialismo luego, y bajo la fuerza avasallante de las empresas multinacionales, regidoras de la civilización y las técnicas de consumo.

Ese ímpetu expansivo ha creado y crea situaciones incongruentes y de confusión entre civilización y cultura. Se da el caso de grupos humanos y pueblos que, por efectos de la violencia ejercida contra ellos por conquistadores y colonialistas, han visto cercenado su proceso cultural, y se han sumido por eso en el subdesarrollo y han sido obligados a usar y consumir todo cuanto es presentado como producto de la civilizada tecnología que les imponen sus neoconquistadores, sin que tales grupos o pueblos conozcan los principios más elementales sobre los cuales esos objetos fueron creados. También se da el caso de pueblos que no gozan de una civilización elevada y perfectamente tecnificada, y que poseen, empero, una cultura propia caracterizada por sólidas creaciones intelectuales, morales y artísticas.

En Venezuela, donde coexisten relaciones de producción primitivas, feudales y capitalistas, además de la acción imperialista sobre nuestra producción básica, el petróleo, esos contrastes se han ido estableciendo y acentuando a medida que

nuestra dependencia crece; contrastes que se advierten muy marcados e inciden en los hábitos de vida y las formas de pensamiento. En el rancho y hasta en churuatas indígenas, donde el desarrollo sociocultural se atrofió desde la conquista, ha penetrado la televisión y la nevera, el cine y las rocolas, con sus derivaciones deformantes y propiciatorias al neocolonialismo.

En las grandes ciudades habitan densos grupos de campesinos desarraigados de sus lugares de origen por la acción erosiva del latifundio, primero, y por el cambio violento de nuestra economía agropecuaria a petrolera. La población está marginada no solamente de todo beneficio material, sino también de los otros valores de la cultura: educación, ciencia, artes. Población que, a pesar de vivir y participar, hasta cierto grado, como consumidor fundamental de la vida civilizada y de la tecnología, se desarraiga y separa cada vez más de su tradición cultural local y nacional, sufriendo una real involución de sus valores culturales básicos.

Existe igualmente, en contraposición, el caso de habitantes de aldeas y pueblos interioranos que han vivido en ellos por generaciones y generaciones, y quienes, sobre lo heredado de sus antepasados, contienen el proceso creador, enriqueciendo su acervo cultural y vinculándose cada vez más entre sí, con su pasado, con su geografía y con todo cuanto en ella ha surgido bajo la acción del trabajo.

Esa condición de arraigarse y sembrarse, aun cuando es común al total de la colectividad, se manifiesta con mayor fuerza en el pueblo, en las capas sociales que trabajan y que se hallan más cerca de la tierra, de los sentimientos más limpios y de las realidades más fuertes y naturales.

Por eso es una verdad irrefutable la afirmación que señala al pueblo como el gran creador de la cultura, por cuanto esta tiene su fundamento en el trabajo y en el impulso mayoritario y social de crear y recrear en afirmación constante, de dominar cada vez más el mundo circundante.

El trabajo y la humanización del antecesor del hombre

Los antecesores del hombre, y como producto de cambios cualitativos habidos en sus antepasados inmediatos, heredan algunos elementos corporales que van a ser básicos para su futuro desarrollo y tránsito hacia la humanización; ellos son la mano, el cerebro, y un aparato respiratorio y fónico capaz, al progresar plenamente, de facilitar el desarrollo de un lenguaje.

Lenguaje, mano y cerebro, unidos a la práctica social, constituyen los fundamentos para el tránsito de los homínidos al hombre primitivo, y para que este

Cree y sistematice el trabajo, y mediante él inicie la creación de la cultura y la conquista y dominio de la naturaleza.

Cuando en el proceso de su desarrollo histórico surgen en el seno de la sociedad la división del trabajo, la propiedad privada y la división de clases, con la aparición de una clase dominante y una clase dominada, la primera no solo se apropia de todos los medios e instrumentos de producción y de la producción material misma, sino que inicia igualmente el control y la administración de los otros bienes producidos en el campo de la superestructura: el arte, la religión y las ciencias; en una palabra: toma en sus manos, junto con el trabajo y la producción artística e intelectual, el control y la administración de la cultura. Y desde entonces, en el seno de esta y en el proceso de desarrollo, se va a manifestar el predominio de la clase dominante, pero también se va a hacer presente la lucha de clases y el antagonismo de las fuerzas opuestas y de los valores intelectuales e ideológicos creados por las clases oprimidas en el curso de su lucha, en procura de su liberación.

Desde ese momento, a la masa desposeída le tocará trabajar en las labores más rudas para seguir acrecentando la producción y las riquezas. Así ocurrió durante todo el período esclavista, durante la Edad Media y en la era capitalista e imperialista.

Las clases dominantes, en defensa de sus intereses y para salvaguardar mejor su poder, se cuidaron y se cuidan de mantener a la gran mayoría del pueblo al margen de los beneficios materiales e intelectuales de la cultura, a pesar de que siempre la creadora de bienes materiales, directa o indirectamente, continúa siendo la gran mayoría, la masa trabajadora, la porción más representativa del pueblo.

Sobre el pueblo se sustenta lo más sólido de la cultura egipcia, y el arte de Grecia y Roma se nutre desde sus raíces de los más puros alientos populares. Mitos, leyendas y poesía popular alientan a Hesíodo y Homero; y es sobre los conocimientos y el trabajo de infinidad de canteros, alfareros, ceramistas, artesanos y pintores que se apoya la obra de Fidias, Praxíteles y Parrasio. Y todas las vertientes populares de la Italia arcaica conforman el arte romano en sus aspectos más espirituales.

En la Edad Media, qué es el arte de sus miniaturistas sino el testimonio trascendente del pueblo creador. ¿No hallamos la presencia de este en la canteoría bordada de las grandes catedrales, donde fundía sus ideales cristianos de justicia al ritmo ascendente de sus columnas y cúpulas? ¿Qué son los autos

sacramentales y las farsas, esas ceremonias teatrales montadas en los atrios de las iglesias y en las plazas públicas, sino la presencia del espíritu popular elevado de nuevo frente a la clase feudal dominante, la llama creadora del drama y, con él, su protesta, sus aspiraciones y sus ideales?

La cultura del Renacimiento, impulsada por la burguesía mercantil en su aspiración a romper las relaciones de producción feudales y sustituirlas por relaciones de producción capitalistas, ¿no se apoya acaso en el trabajo agrícola y artesanal de las masas campesinas y urbanas? Muchos de los artesanos, arquitectos, músicos, pintores, escritores y poetas que contribuyeron a conformar ese gran movimiento cultural ¿no vinieron de las raíces populares? Basta recordar a un Giotto, un Rafael, un Cellini y al mismo Leonardo da Vinci.

Toda la cultura secular de la sociedad humana es creada por el trabajo de gentes sencillas –escribió Rabindranath Tagore– ellas son la mayoría, ellas arrastran todo el peso. Ellas nunca tienen tiempo de vivir como seres humanos. Hambrientos, rotos, analfabetos, alimentándose de los desperdicios de la mesa de los señores, están al servicio de todos. El trabajo de ellas es grandioso, sus derechos, ínfimos... Ellas son los candeleros de la civilización, parados sostienen sobre sus cabezas el candil y alumbran a los que están arriba.

Las masas populares actúan como fuera del proceso cultural, porque ellas, justamente creando con sus propias manos los valores materiales y espirituales de las naciones, los aprecian y actúan como sus verdaderos guardianes. El pueblo y su porción trabajadora, sin embargo, a pesar de ser fundamento de la cultura, no poseía una doctrina, una teoría, una concepción científica de la naturaleza y de la historia de ella y de la sociedad. Pero los sucesivos cambios históricos bajo el impulso de la lucha de clases, el progreso de los conocimientos, de las ciencias y la técnica como consecuencia de esas luchas, la aparición primero de la burguesía como clase y su conversión en clase revolucionaria para la conquista del poder, hicieron avanzar a la filosofía y a las ciencias económicas y sociales.

Marx anota en *El capital*:

Los medios de producción y de cambio, sobre cuyas bases se ha formado la burguesía, fueron creados en la sociedad feudal al alcanzar un cierto grado de desarrollo las condiciones en que la sociedad feudal producía y cambiaba toda la organización feudal de la agricultura y de la industria manufacturera; en una palabra: las relaciones feudales de propiedad cesaron de corresponder a las fuerzas productivas ya

desarrolladas. Frenaban la producción en lugar de impulsarla. Se transformaron en otras tantas trabas. Era preciso romper esas trabas y se rompieron.

La burguesía tomó el poder, se transformó en clase dominante, dejó de ser revolucionaria e inició nuevas relaciones de producción. La industria moderna substituyó a la manufactura y el obrero asalariado al siervo y al artesano. Nace así el proletariado, el cual en el curso de sus luchas revolucionarias y reivindicativas se unifica, adquiere conciencia de clase y se transforma en la fuerza de vanguardia de las otras clases dominadas y alcanza la toma del poder en diversas regiones del mundo a partir de la Revolución Socialista de Octubre de 1917 en Rusia. Mas, para arribar a tales y tan trascendentes logros, ha tenido que surgir como consecuencia de las milenarias luchas sociales y luchas de ideas y conocimientos en las superestructuras ideológicas, y sobre todo del nacimiento del proletariado como clase revolucionaria de vanguardia, una nueva concepción del mundo y una nueva teoría revolucionaria, como suma de la cultura progresista de todos los tiempos: el materialismo histórico y dialéctico. Ese cuerpo teórico, que alumbró el pensamiento y la acción de todo lo mejor y más creador del mundo contemporáneo, es en síntesis un producto de la cultura popular y revolucionaria. Quizá su producto superior. Orientadas por él, las grandes masas del mundo donde aún impera la división de clases y la explotación, marchan en procura de la paz, de la justicia, del bienestar, de un hombre mejor y de un mundo humanizado.

La clase obrera venezolana y la cultura

Marx señaló una vez que las ideas dominantes de una sociedad son siempre las ideas de la clase dominante. De esa manera indicaba que la posesión de los bienes materiales permitía y obligaba a la clase dominante a imponer su ideología a las clases dominadas, asegurando así un mayor dominio sobre ellas mediante la enajenación de su pensamiento y su conciencia. En la era del imperialismo y de la aparición de los grandes monopolios multinacionales, junto al coloniaje económico impuesto por uno y otro a los pueblos, países y naciones débiles, se impone igualmente el coloniaje cultural. Para ello, los nuevos conquistadores y sus agentes nativos –oligarcas predominantes, entreguistas, o partidos entreguistas– proceden a destruir paulatinamente, mediante planes cuidadosamente elaborados, todo vestigio de la cultura nacional del país tomado; es decir, la cultura material sobre la cual se asienta su economía y

cultura intelectual. Esto lo ejecutan mediante acciones variadas, entre las cuales se acusan como principales: desacreditar y destruir las tradiciones históricas y culturales del país a fin de alejarlo y desvincularlo de su pasado y minar así sus bases nacionales; desfigurar sus hábitos de existencia, sus costumbres y su moral; mistificar, destruir y sustituir sus formas artísticas musicales, plásticas, poéticas, literarias, etcétera; impedir el desarrollo de su educación, de su ciencia y de su técnica, y someter a su juventud a hábitos de vicios (drogas), ocio y falsas rebeldías (jipismo); ofrecer al pueblo la alegría tramposa del circo y de la feria; impedir que los obreros, campesinos y otros sectores dominados se unan y adquieran una conciencia de clase, una ideología revolucionaria y una clara visión de la realidad que sufre su país. Para lograr eso emplean todos los instrumentos de poder que poseen, entre ellos, algunos de poderosa eficacia, como la televisión, el cine, el juego y la prensa. Paralelo a esas acciones, envían hacia los países neocolonias –como envían neveras, palillos de dientes y lechugas–: modas y expresiones de una pseudocultura calificada por ellos y sus agentes de cosmopolita, a manera de sustituto de la cultura nacional destruida o que pretenden destruir. Enajenan así la conciencia nacional colectiva y la transforman en conciencia colonizada. Eso ha ocurrido en nuestro país a medida que en él ha penetrado y se ha afianzado el poder del gran capital monopolista a través de la industria del petróleo. Esta suplantó la economía agraria y pecuaria por la aceitera, transformado al país en monoprodutor, al estar su único producto, el petróleo, en manos de compañías extranjeras. Su economía se hizo dependiente y con ella toda su vida social, su política y su cultura, se han visto intervenidas y orientadas hacia una dependencia cada vez mayor. Todos los fenómenos que en el ámbito vital de Venezuela nos conmueven cada día tienen su causa primordial en esa dependencia. Como lo anotaba arriba, no basta a los capitales monopolistas la sujeción de la economía de determinado país. Para asegurar esa sujeción es necesario romper la columna vertebral de ese país, o sea, su unidad de cultura. Su historia, sus tradiciones, sus logros científicos, su arte y sus costumbres, y de esa forma derribar su conciencia nacional. Por ello, junto a todas las acciones que emprende el pueblo venezolano y sus trabajadores como vanguardia, por alcanzar el cese de esa dependencia, debe estar en un lugar destacado la lucha por la defensa de nuestra cultura, de todos los valores materiales, intelectuales y espirituales que nuestro pueblo ha creado y crea en el curso de su desarrollo histórico.

Pero son los trabajadores y la clase obrera organizada los llamados a encarar con mayor energía y capacidad esa lucha. Para ello es necesario que adquieran una conciencia lúcida acerca de lo que significa para la existencia de nuestro país y de su pueblo, el mantenimiento y desarrollo de una cultura nacional, y cómo con los valores más sensibles de ella: artes, literatura, ciencia, podemos estimular a la vez una conciencia nacional firme, clara, valerosa y capaz de oponerse a todos los tentáculos succionadores y enajenantes que han tendido sobre la tierra, los productos, el hombre y el espíritu de Venezuela. Están seguros los trabajadores de que junto a ellos en esa defensa estarán los mejores hijos de esta Venezuela, madre de héroes y sembradores de libertades.

MAYO, 1972

ESTILO E IDEOLOGÍA

El pensamiento idealista y el estilo

Para los pensadores idealistas cuyas mentes se sustraen siempre de la verdad científica para colocarse en el más allá metafísico, la esencia del estilo aparece como inasible, como algo absolutamente misterioso, como un don que un ente supremo otorga a determinados seres muy privilegiados para que lo insuflen a la obra de arte. Así hemos visto y estamos viendo cómo cada vez que se quiere explicar el estilo se emplea una oscura jerga “filosófica” que concluye, directa e indirectamente, con la afirmación de que el estilo es el alma o la expresión del ser absoluto: Dios. El origen de esa definición no es nuevo, se remonta al ideal platónico de belleza y arte. Difícilmente encontraremos entre la profusa obra de los estetas la palabra clara que nos lleve a esas causas donde se originan las sustancias que, al homogeneizarse en la obra de arte, le imprimen el estilo. Es natural; el rodeo para no ir al fondo de ciertas cosas y descubrir verdades que derribarían toda una concepción anticientífica, religiosa o ideal sobre la cual se sustenta todo un régimen social es ya táctica normal. De allí esas jergas oscuras, esa palabrería confusa con que son presentados ciertos problemas cuya clarificación, por parte de las mayorías, pondría en peligro las posiciones de las castas dirigentes, cuyo dominio también se apoya en la dirección que dan a las ideas y a todo cuanto emana de ellas. Mientras la mayoría de los hombres pertenecientes a las clases productoras continúe creyendo que la inteligencia es un don celestial, que los artistas conviven con la divinidad y que el arte, la ciencia y la cultura son cualidades propias de seres privilegiados, y que el estilo es la esencia y sustancia divina más maleable, se harán en manos de quienes solo les interesa explotarles su fuerza de trabajo. Es curioso observar cómo el ocultismo tras el cual los sacerdotes y magos de las sociedades primitivas, o de Egipto, atrinchaban sus conocimientos de ciertos fenómenos para con ellos intimidar y sujetar bajo su dominio a la masa, ha continuado practicándose en la clase dirigente a través de siglos, tomando matizaciones diversas. Y no es que el conocimiento de ciertos problemas científicos o artísticos sea fácil o carezca de complejidades, no, estamos lejos de afirmar eso, pero tampoco debemos persistir en la creencia de que esos problemas sean impenetrables para la mayoría de los hombres, o que solo pueden ser entendidos por unos cuantos escogidos pertenecientes siempre a los de arriba. En gran parte esto último es lo que se ha hecho continuamente

en trascendentes campos del conocimiento humano, bajo el interés de las clases dirigentes, y sobre todo en aquellos que más se prestan a la especulación, tales como la filosofía y el arte. Al igual que los magos y sacerdotes egipcios que guardaban dentro de halos de misterios tremendos el secreto de las cíclicas crecidas del Nilo, nervio de la economía del país, para hacer parecer que el río subía o bajaba según voluntad del faraón, también los monjes de la Edad Media guardaban celosamente los secretos astronómicos que pudieran contravenir sus “verdades” teológicas y el orden religioso, jurídico y moral establecido. Es bueno recordar cómo los monjes medievales, avanzada de la casta feudal, al tomar la instrucción en sus manos, desaparecidas las escuelas paganas, crearon dos categorías de escuelas monásticas: una destinada a la instrucción de los futuros monjes y otra destinada a la instrucción del bajo pueblo, en la cual no se enseñaba a leer y a escribir sino a familiarizar a las masas campesinas con la doctrina cristiana, para mantenerlas en la docilidad y el conformismo. Lejos de interesarse por la cultura de las masas, las alejaba de todo conocimiento que pudiese elevarlas y ponerlas en los caminos de la verdad. En el mismo Renacimiento, los intereses de la burguesía mercantil en ascenso cuidaban de que se guardasen celosamente secretos industriales, tales como el de la cerámica en Venecia, y de que se guardasen con tanto celo que había pena de muerte para el artesano que se atreviese a revelar el secreto de la industria. En la época presente ya estamos viendo lo que ocurre con los conocimientos atómicos. Es una misma causa la que enlaza el ocultismo en torno a los problemas atómicos con el de los magos egipcios, y la que nutre las jergas “cultísimas” que enturbian y velan el claro conocimiento de muchos problemas de interés general. Es el interés de la clase interesada en mantener únicamente para sí todo aquello que en el campo del pensamiento y la técnica pueda servir a sus intereses en contra de las mayorías a quienes domina.

¿Qué es el estilo? Estilo y escuela

El estilo no es el alma, no es tampoco el soplo divino apresado por el artista en su obra. Para su manifestación en el arte concurren fuerzas sociales movidas en un tiempo histórico por ideas determinadas, como también la conciencia social y las cualidades personales de un artista. El estilo es, pues, la manifestación en el arte de la ideología –conjunto de las ideas– y de los ideales, afirmaciones y anhelos de una sociedad determinada, expresados según la conciencia social y la técnica de un artista que logre integrarlos. Las sociedades, con sus

luchas dentro de una época y de unos medios de producción, con un medio geográfico nacional y una ideología, imprimen al arte un estilo general social y temporal. El temperamento del artista, sus conocimientos y técnicas, así como su conciencia y ubicación social, aportan dentro del estilo general el sello personal, particular. ¿Por qué al verla u oírla podemos ubicar una obra de arte dentro de una época determinada, asignarla a una escuela y a un artista? ¿Qué nos hace diferenciar un cuadro o una escultura medieval de un cuadro o una escultura renacentista, barroca o rococó? ¿Qué nos permite diferenciar un cuadro del Renacimiento italiano de uno del Renacimiento alemán? ¿Por qué no confundimos una obra artística de la época moderna con otra egipcia, o un cuadro de Leonardo con uno de Picasso? ¿O una pintura de Siena con una de Florencia? Sencillamente porque cada una de esas obras contiene peculiaridades, formas y sustancias específicas determinadas por la época, la nación, la sociedad y la ideología clasista que las produjo, así como el sello personal en cuanto a temperamento, técnica, conciencia y ubicación social del artista que las creó. Todas esas causas concurren a la obra de arte y le imprimen un estilo general y un acento personal. Tenemos, por ejemplo, un cuadro, está frente a nosotros y de inmediato nos damos cuenta de que pertenece al Renacimiento, dadas las características ideológicas y temporales que determinan su estilo. Tenemos así el estilo general. Luego sabemos que es de tal artista por cuanto contiene rasgos particulares propios de aquel, tenemos así lo particular en el estilo; después lo situamos en una escuela por sus rasgos locales, propios de un conjunto de obras urbanas.

La ideología y el estilo. Contenido y forma

El estilo se muestra siempre más acusado, más orgánico, en aquellas obras que corresponden a movimientos sociales en ascenso o plenitud dinámica. Entonces, en su forma y contenido, la obra de arte muestra el ideal y la ideología triunfante de la clase que la produce. Cuando, por el contrario, la realidad social es de decadencia y desintegración, la unidad del estilo dará paso a dispersiones desarticuladas, a fugas formales y búsquedas, a decadencia y confusión del estilo. Pero, a medida que una forma social declina para dar paso a otra, con el advenimiento de esta y de sus ideales e ideología insurge en el arte la poderosa sustancia de otro estilo. Este proceso, claro, no hay que verlo como una cuestión mecánica, sino sujeto a un conjunto de relaciones económicas, sociales e históricas. Sin embargo, conviene subrayar que es la ideología de una clase social el

factor más determinante en los estilos artísticos, ya que es la que organiza en aquellos su contenido formal y su sustancia.

¿Qué es una ideología y por qué influye acusadamente en los estilos? La ideología la constituye un conjunto de ideas que forman un todo, bien sea un sistema político, una concepción religiosa, etcétera. Pero, como ha dicho Georges Politzer, una ideología no es solo un conjunto de ideas puras que se supondrían separadas de todo sentimiento. Una ideología comporta necesariamente sentimientos, simpatías, antipatías, temores y esperanzas. Por ello la ideología es una fuerza que actúa según los intereses sociales que la mueven, y son esos intereses los que le dan su forma y su orientación. ¿Pero las ideologías –las ideas– surgen acaso por generación espontánea? ¿Los hombres poseen ideas por sí mismos o estas son extrañas a ellos? Los hombres poseen ideas, pero estas advienen siempre de sus relaciones con las cosas y elementos que los rodean y según el medio social y la realidad de ese medio. Sus ideas están influidas por las luchas características del medio y por los intereses de clase. Estos últimos a su vez están determinados por los factores económicos. “Examinando, pues, la estructura de la sociedad, nos encontramos con que en la base se encuentra la estructura económica, después, por encima de ella, la estructura social, que sostiene la estructura política, y por último la estructura ideológica...”¹ Esta última es el reflejo de ese todo y, en última instancia, de la estructura económica. Tenemos, pues, que las condiciones económicas engendran las ideas, pero que a su vez las ideas influyen también y forman o modifican las condiciones económicas, según los intereses que las impulsan en el campo de la lucha política y social. En la obra de arte, la ideología conforma la parte medular del estilo y, como hemos anotado antes, influye en sus características formales. Tenemos por ejemplo una obra egipcia donde el estilo se acusa a simple vista. Veamos una pirámide o la tan conocida Esfinge. En una y otra encontraremos tendencias a lo hermético y misterioso, reflejo de una sociedad habitante en un medio continental de periferia clara y centro misterioso, desconocido, África, y de un grupo social dominante poseedor de conceptos ocultistas y mágicos como arma de dominio de casta. Oscuro y críptico, como prolongación del sentido totémico de la muerte propio de las sociedades primitivas; pétreo y desolado como reflejo del paisaje desértico y de la materia que él deparaba; de líneas y masas absolutas

¹ Parfraseo de la cita de Georges Politzer. “Sexta parte. El materialismo dialéctico y las ideologías”, en *Principios elementales y fundamentales de filosofía*. Edición póstuma formada por los apuntes de sus alumnos del curso de 1935-1936, en la Universidad Obrera. (N. de la E.).

como expresión del absolutismo religioso imperante, en su acción funcionalmente arquitectónica, religiosa y ornamental, por cuanto se aplicaba a exaltar el dominio sobre la vida y la muerte de las castas sacerdotales y el medio geográfico y social que los somete. Vemos, pues, en esas obras a la ideología imperante dictando formas y contenido. En el Egipto absolutista la individualidad que da sello particular al estilo general no existía, se diluía dentro del todo dominante, la firma personificadora no existía. Igual acontece, con ligeras excepciones, en la Edad Media bajo el signo del feudalismo y las corporaciones.

El individuo y lo particular en el estilo

En uno y otro estilo, en el egipcio y en el medieval, la preponderancia de las fuerzas ideológicas generales de la clase dirigente se muestra de tal manera que domina y observa cualquier sello personal; también en el arte azteca y maya encontramos esas características. Solo en aquellas sociedades donde las luchas y pugnas por transformaciones económicas dan margen a un antagonismo y desarrollo de ideas en el plano cultural y político, surge la individualidad para imprimir al estilo general fuerzas y normas particulares como afirmación de una realidad o adelantamiento ideal de otra a la que se aspira. Con los griegos, y a medida que su desarrollo político se adelanta hacia el juego democrático, surge la personalidad particularizando rasgos sentimentales, afirmaciones y anhelos íntimos dentro del gran ritmo general. Sin embargo, es al finalizar la Edad Media, y en todo el proceso renacentista y dentro del Barroco, donde el individuo alcanza a imprimir su plenitud al estilo, claro que respondiendo siempre a los intereses generales de clase. Y ello es posible porque esa clase burguesa en ascenso aspira y lucha por la afirmación individual y terrena, en oposición a los ideales gregarios y espiritualistas del Medioevo. La lucha entre la economía feudal y la economía urbana, entre un viejo orden y uno nuevo que se anuncia, provoca un renacer de ideas e ideales dentro de los cuales el hombre –individuo– sueña libertarse y hacerse poderoso. Al sometimiento a una única verdad teológica lo sustituye el ansia racional de múltiples verdades, a la sumisión mística la suplanta el ansia de buscar plenamente una temporalidad terrena. Esa pasión por el goce terrenal se manifiesta en una forma exuberante y voluptuosa, sobre todo en el alto Renacimiento, donde ya es cierto y definitivo el triunfo de los burgueses de las ciudades sobre los señores feudales. Cualquier cuadro del Renacimiento muestra la ideología que caracteriza a la época. No es por casualidad que Giotto, rompiendo con la forma de componer de la Edad

Media, individualice por medio de movimientos a las figuras de sus cuadros, ni que los arquitectos renacentistas dieran mayor ampulosidad a las formas buscando no ya la dimensión hacia el cielo sino el espacio terrenal agradable y reconfortante, que no busque la contemplación mística sino el bienestar corporal; ni es por nada que se sustituyen los ornamentos patéticos por los florales, donde la fruta y la guirnalda cantan al goce físico. Todo ese triunfo, todo ese ideal expansivo se manifiesta en el arte y le da estilo. Una vez que los hombres del Renacimiento, afianzados en su poder y triunfo, anhelan la posesión de más espacio, de más poder, también la dinámica del movimiento social se hace más intensa a medida que surgen contradicciones. El ritmo ascendente se complica, la burguesía no se ha conformado con ampararse bajo realezas absolutas, necesita barrer con los restos del feudalismo representado en esos reyes y aristócratas. Se pone en movimiento. El Barroco surge. Las formas en las obras de arte se retuercen, las figuras se mueven a profundidad en los espacios luminosos, el color se hace más cálido y encendido, el aire se mueve sonoro entre las figuras y las telas. No satisface ya el palacio suntuoso ni la vida muelle y voluptuosa; lo desconocido, la aventura, el Ofir dorado atraen hasta el delirio. El estilo se torna más exuberante, retorcido, sensual. El ímpetu del triunfo, la plenitud del goce espacial y también las inquietudes por encontrar lo que no ha podido ofrecer la clase en ascenso tras su acomodaticio humanismo vibran hacia todos los horizontes. El estilo de Tiziano, el de Veronés, el de Tintoretto, el de Velásquez, el de Poussin y el de Goya son otros tantos hitos en la jornada. En este último van contenidos los elementos críticos que señalan el naufragio de los ideales burgueses en el inmenso mar de los intereses creados. Sus caprichos, sus imágenes de la guerra, sus cartones y frescos, son otras tantas quejas o anatemas o anunciaciones de la podredumbre que camina bajo el atuendo esplendoroso. Balzac, años más tarde, concretará en su monumental comedia humana lo que el pincel goyesco había anunciado.

Toda la vibración barroca dispérsase con la gran Revolución francesa, marcando su vértice para el descenso con las florituras [sic] del Rococó. Luego de la Gran Revolución, que barre con los últimos restos feudales y da definitivamente el poder a la burguesía, esta, revolucionaria antes, se hace cuidadosa de sus intereses, retrocede temerosa y comienza a golpear a quienes pidan ir más allá. El estilo inicia entonces su dispersión. Al igual que la ideología que sustenta a la clase dirigente, que vuelve desesperadamente los ojos hacia atrás en busca de apoyo, el arte busca asiento también en formas pasadas; el Neoclásico

adviene más como moda que como sustancia estilística. El Neoclásico no es un estilo. Reacción severa contra el Rococó, no alcanza a expresar el contenido revolucionario de la clase burguesa, sus principales sustancias ideológicas, sino el aspecto donde estas reflejan con falsa ampulosidad rasgos demagógicos de las luchas políticas romanas. Por eso ni David, ni Ingres, ni Gérard dejan escuela perdurable: son puentes que abren las rutas para el Romanticismo y, con este, para la desarticulación generalizada del estilo.

El drama de nuestro tiempo y el estilo en crisis

Alguien, creo que Wladimir Waidlé, ha dicho que el Romanticismo no es un estilo sino el fin de este. Nada más cierto. Al Romanticismo no lo nutre una ideología determinada ni lo sustenta un ideal preciso, era solo una actitud de fuga hacia lo sentimental como reacción, precisamente, contra el medio burgués. Era el desprecio del sueño metalizado, práctico, exclusivamente mercantil de la clase entronizada en el poder. Es el Romanticismo una actitud de rebeldía que se resuelve negativamente mediante el enclaustramiento en la torre de cristal de un amor imposible, de un algo imposible. El Romanticismo es una actitud en retroceso, y refleja el alto y la declinación inicial de una clase. Es una actitud de derrota intelectual, de evasión a la realidad y a la lucha. Ya no habrá integridad en el estilo como no sea la de su misma dispersión. Precisamente, es la época en que los medios de producción capitalistas van generando sus propias contradicciones. Las máquinas comienzan a desplazar a los hombres del trabajo y generan la iniciación del desempleo. El exceso de producción en determinados renglones obliga a destruir lo producido para sostener precios. La lucha entre capital y trabajo se acentúa. La confianza de las masas y los intelectuales en el régimen se derrumba. Los primeros, buscando salvarse de la enfermedad romántica, se revelan también contra dicha tendencia e inician el sálvese quien pueda en busca de metas particulares donde puedan estar la verdad y el triunfo de su ser. Algunos emprenden el retorno hacia la naturaleza, pero desarticulados ya de un todo; posesos de individualismo, no ven el medio natural como un todo orgánico sino como fragmento, como impresión fugaz, como luz resuelta en prismas y vibraciones. El entorno definido donde todo se organiza y equilibra quedó roto para permitir la dispersión libertaria de la luz y el color. El arte iniciaba el reflejo del drama de nuestro tiempo. La crisis de los principales valores morales, precipitada a medida que se acentuaba el fracaso de la burguesía y su carencia de rumbo, expresábase en aquel privándolo de

unidad, de contenido ético y de ideología ascendente. El estilo había perdido sus esencias. El arte se transformó, mediante la angustiosa soledad del hombre, en tentativas formales por encontrar o alcanzar una expresión pura individual. Los fauvistas, al pretender regresar a las formas organizadas, sin responder ellos a un ideal orgánico, desembocan solos en la aridez lineal. Los arquitectos, forzados por el maquinismo y las concentraciones fabriles, llegan a lo exclusivamente funcional, donde alternan los espacios desolados con las cavidades cuadradas que miden y fijan precios al aire. Las condiciones están maduras para el florecimiento de los sucesivos ismos: el drama del arte y los artistas contemporáneos. La crisis económica y social de la época determina la crisis y desintegración del estilo. La estandarización del arte bajo modas y tendencias lo convierte cada vez más y más en producto de civilización que de cultura, sustrayéndolo de ser expresión de conciencia social, para exponerlo como producto de desolaciones y dramas íntimos, lo que refleja directamente la ruina de una sociedad y el naufragio del hombre. Esa ausencia de ideología orgánica en el arte, de ideales morales, al desnudarlo de estilo, también lo ha privado de su contenido real, alejándolo de toda savia terrena, humana. Sus vértebras sustanciales han sido sustituidas por mistificaciones hijas del idealismo filosófico, o por actitudes que se confunden con la contemplación religiosa. O, también, por el predominio de lo subconsciente sobre el mundo de la conciencia, para radicar en aquel la fuente de las abstracciones. Igualmente se pretende hacer ver que esa ausencia de sentido real en la obra de arte, de ideología y de ideal, no es otra cosa que el encuentro con la “verdadera” libertad individual, la afirmación exacta de la individualidad. Pero la verdad es que todo eso no refleja sino la descomposición económica y la crisis de un régimen sin futuro, y cuya ideología, próxima a extinguirse, se ha transformado en reaccionaria. Corrientemente, y aprovechando las falsas conciencias de clase que provocan en los intelectuales, principalmente, balanceos equilibristas entre lo que se va y lo que viene, se pretende presentar esas modas y corrientes artísticas, presas dentro de las formas puras o las abstracciones, como revolucionarias, como estilos nuevos cargados de potencias renovadoras. Pero es lo contrario: significan en el proceso histórico reacción, retroceso. Responden no ya únicamente a una fuga hacia lo sentimental, sino a la conducción hacia el confusionismo a las grandes masas y a los jóvenes sin una clara conciencia social. Para que un arte, un estilo, sean revolucionarios es preciso que los aliente y nutra una ideología y unos ideales revolucionarios definidos, propios de una clase en ascenso. Que se expresen según

la dirección y anhelos de esas fuerzas ideológicas. La ideología revolucionaria de nuestro tiempo la sustenta, por razón histórica, la clase trabajadora, las grandes masas populares, y seguramente no expresan a esa clase, a esas masas, aquellos que, sujetos a la misma angustia decadentista del régimen que pasa, se convierten en modas artísticas segregadas de todo contenido humano y social, de toda realidad típica, y los cuales principalmente sirven a los intereses minoritarios. Seguramente no expresan a los pueblos y sus vanguardias quienes producen un arte que los trabajadores y las grandes masas no entienden, por cuanto no expresa sus intereses e ideales. Antes, por el contrario, se colocan contra la revolución y contra las ideas de vanguardia de las grandes mayorías cuando realizan un arte que solo sirve, gusta y es accesible a la minoría privilegiada. Por eso mueve a sonrisas cuando se oye hablar con euforia –aun a intelectuales que se dicen combatientes por la causa de los pueblos– del contenido ideológico-revolucionario del abstraccionismo y de los otros ismos, incluyendo el “revolucionarísimo” casualismo. Lo cierto es que, en el fondo de ese “revolucionarismo” entre comillas tan vivamente pregonado, palpita la reacción. Él solo cubre un cuerpo social desahuciado.

No son pocos los artistas adscritos a esas tendencias que quieren justificar lo que hacen bajo una actitud de total liberación, acogiendo al credo filosófico existencialista según el cual la razón de existir justifica las mayores desviaciones morales y mentales. Entonces, al lado de la abstracción marcha aquella literatura plena de podredumbres sociales, donde las anormalidades sexuales, el crimen y la soledad tratan de ser justificados mediante el arte o la actitud comprensiva con una sociedad que es la culpable, mientras que el artista se lava las manos. La rebeldía, pues, tras tantos malabarismos filosóficos se torna en sumisión, sumisión total a un estado de cosas reaccionario. Es ahí en donde para la dinamita revolucionaria de los abstraccionistas y existencialistas.

La ideología socialista y el estilo. El realismo

Tenemos, pues, cómo la ausencia de una ideología orgánica y de ideales, como consecuencia de la crisis actual del régimen imperante, e incapaz de ir adelante dentro de sus medios y métodos de producción, ha determinado la crisis en el estilo, su disolución y la aparición a la vez de tendencias y modalidades diversas –bajo la única unidad de fuga o falsificación de la realidad–. Empero, junto a todas esas expresiones y formas sociales que huyen al pasado, adviene con las jóvenes fuerzas sociales, provistas de una ideología científica

y revolucionaria y de sólidos ideales morales, un nuevo estilo orgánico con el hombre y con una realidad social. Adviene como expresión de una concepción nueva del mundo. Dentro de ese estilo vive y marcha la presencia de las grandes masas. Gorki, en Rusia, fue uno de sus anunciadores. Orozco, Siqueiros y Rivera lo alzan en América como una tempestad purificadora. Vera Mújina lo eleva y conduce en la URSS, plena ya de triunfal optimismo. ¿Quién no conoce la estatua del Coljos y la koljosiana [sic]²? Es ya un símbolo de lo que anuncia el realismo socialista. La exaltación vital y armoniosa en el arte de la realidad típica de un pueblo que, provisto de una ideología científica y de una moral verdaderamente humana, se lanza a construir un mundo mejor. Es el realismo que vendrá enriquecido por todas las vivencias del espíritu humano cuando todos los hombres sean un solo y fraternal corazón. Ese realismo está en marcha. La estatua de Vera Mújina lo ha anunciado, lo alienta un poderoso estilo hijo de ideas e ideales que tienen conciencia del presente y optimismo en el futuro. Ese realismo tiene caminos hacia todos los horizontes. Y los tiene porque se apoya en realidades económicas, sociales, políticas e ideológicas.

S/f.

2 Estatua *Obrero y la koljosiana*, de Vera Mújina, de 1937. (N. de la E.).

ANOTACIONES ACERCA DEL CONCEPTO DEL ESPACIO EN LAS ARTES PLÁSTICAS

De acuerdo con los testimonios plásticos que nos ha dejado, sobre todo en sus pinturas rupestres, el hombre del paleolítico tenía una noción precisa, concreta del espacio que lo rodeaba. Contorno casi siempre hostil y que le presentaba en todo momento múltiples y complejas interrogantes y no pocos misterios. Pero contorno que necesitaba conocer progresivamente y dominar para asegurar su sobrevivencia. Conocimiento que iba efectuando, primero mediante la práctica, y luego, por la acumulación de datos trascendidos socialmente y que le permitían ir elaborando teorías y descubrir así algunas leyes de determinados fenómenos.

En su propio cuerpo, en las aguas fluyentes, en el mar, en el viento, descubre el ritmo y los principios fundamentales que lo conforman. La comprensión de la importancia del color en la naturaleza, de la animación y trascendencia que él les proporciona a los objetos, lo conduce a usarlos primero y a recrearlos después. Igualmente le ocurre con el sonido: lo percibe, lo goza, lo disfruta intensamente, penetra la raíz de sus leyes, logra el dominio de su uso y con él crea música. Advierte igualmente la existencia de las proporciones, de las graduaciones e intensidades, y se percata de cómo estas, unidas al ritmo, conducen a lo armonioso, uno de los componentes fundamentales de la belleza, ya advertida y disfrutada por él en la naturaleza. La posesión de esos conocimientos, unida a su sensibilidad y a su voluntad de crear y recrear, aptitudes estas formadas en él históricamente, le permiten arribar a la acción creadora artística.

Este hombre del Paleolítico, que mediante la práctica y el trabajo procura el dominio del espacio donde habita, ha percibido la animación vital de ese espacio y cómo el transcurrir actúa sobre aquel. Hay en su contorno una naturaleza móvil que él trata de aprehender, de dominar, y también un tiempo al cual pretende trascender. Si observamos –y quizás aquí todos lo conocemos– el bisonte que corre, pintado en las cuevas de Altamira, advertimos de inmediato el propósito del artista mago, paleolítico, por capturar, por fijar el objeto móvil. Igual propósito encontramos en las pinturas, casi grafismos, referidas a batallas, a escenas de cacería o de actividades mágicas, concretamente el dibujo del brujo o aquel asombroso de la recolección de miel. En todos advertimos la preocupación por plasmar un universo animado, y su propio cinetismo social. Para

el hombre de ese tiempo, el espacio era muy concreto, muy real y significaba, a la vez que permanecía, movimiento. Él mismo, en razón de sus necesidades vitales, alimenticias, era nómada. Aun cuando podía estacionarse por determinado tiempo en lugares donde la caza, principalmente, y la recolección de frutos le eran propicios.

La noción de un espacio ilimitado trascendía mucho más mediante su pensamiento mágico, lo cual contribuía a darle mayor animación a su universo circundante, al que él dotaba de propiedades benévolas o malélicas, y sobre las que trata de actuar para neutralizarlas o para que le sean propicias, valiéndose de ceremonias ejecutadas con su propio cuerpo y cuya motivación partía de su pensamiento mágico.

Pero, debido a grandes cambios climáticos –retroceso de los hielos–, su espacio se modifica y también la flora y la fauna que lo animaban, de las cuales el hombre paleolítico obtenía su manutención. Este debe entonces adaptarse a un espacio, clima, fauna y flora distintos. Ya en su práctica ha descubierto leyes y principios de los cultivos y procedimientos para la domesticación de animales. Puede hacerse, entonces, sedentario, ubicándose en la orilla de los lagos o en los deltas de los grandes ríos. Allí crea y construye su vivienda, cultiva y comienza la sistemática domesticación y cría de animales. Entonces, al gran arte rupestre de contenido mágico lo sustituye la artesanía y el objeto funcional de trabajo. Con ello entra la época neolítica.

La obra de arte, así como los conceptos que la nutren, es dinámica y va sufriendo cambios y alteraciones en la misma medida que se producen cambios sociales profundos capaces de conmovir y transformar estructuras. Pero la obra de arte, al responder a las leyes de lo bello, trasciende tiempo y espacio, y aun cuando continúe manteniendo referencias testimoniales de un tiempo y de un pueblo dados, es su sustancia primordial la que la proyecta y le confiere esa trascendencia.

Como lo anota Gordon Childe, el Neolítico, en relación con la época anterior, constituye una verdadera revolución. Al pensamiento mágico, vinculado a la naturaleza real, concreta, lo sustituye aquel imbuido ya de sobrenaturalidad: el hombre comienza a creer en deidades superiores e invisibles, con poderes sobre los seres vivos, fenómenos y cosas. Al familiar muerto, que antes se abandonaba, ahora se le entierra, se le rinde culto y se da señalamiento a su tumba. Las nuevas relaciones de producción van amalgamando y fortaleciendo a la sociedad y predisponiéndola para profundos cambios naturales. El nuevo

uso del espacio emanado del sedentarismo genera un nuevo concepto acerca de él. Y es que el uso del espacio va muy entrelazado a su concepción. Ya no se le significa como algo ilimitado y móvil. La vivienda, la tierra cultivada, los pastizales para el ganado, los sitios escogidos para tumbas y para la elevación de menhires y dólmenes o para otros monumentos o usos, limitan y expresan a la vez cierta estabilidad social. Y en función de ella surge y se desarrolla la artesanía: fabricación de vasijas, jarros, platos, camas, espejos, abalorios. La misma decoración tiende a un predominio de líneas horizontales o verticales en reposo: los menhires y dólmenes, propios de este período, muestran esa voluntad de reposo propia de grupos o colectividades mayores que han dejado atrás duras etapas de nomadismo.

Con los dólmenes y menhires comienza el concepto escultural de volumen y espacio, pero en reposo, donde ya se percibe un aliento místico y de religiosidad que tiende a buscar hacia lo alto, fuera de la tierra, explicación a fenómenos que, como el de la muerte, inquietan y preocupan al hombre del Neolítico, y donde se muestra igualmente la preocupación por una trascendencia temporal. Preocupación que encontramos en Egipto, muy vinculada al hecho religioso y plástico y al fenómeno espacio-tiempo.

Para el egipcio, limitado dentro de un territorio deltaico y por cataratas aislantes, y dependiente económicamente de las crecidas cíclicas del Nilo, las perspectivas espaciales aparecían reducidas y al mismo tiempo como un conjunto de realidades repetidas. Quizás allí pueda hallarse la causa de un arte que repite formas durante siglos y siglos, con ligerísimas alteraciones, y lo planiforme de sus pinturas, el carácter hierático de sus estelas y la inmovilidad pétreo, eterna y enigmáticas de sus pirámides. Tiempo y espacio para los egipcios se constanciaban con lo cíclico y a la vez eterno.

En cambio, para los cretenses, micénicos y griegos insulares, obligados a la movilidad marítima, y creadores de una mitología capaz de reducir tiempo y espacio al hecho mítico necesario o a la tragedia o a la historia requerida, el concepto espacio iba de la tierra griega al Olimpo, y de él extraía la materia espiritual y estética para un arte que, siendo de un pueblo y de una época, los trasciende por las leyes eternas de lo bello que proyecta. Aristófanes y Eurípides buscan nutrir sus creaciones con sustancia terrena e inmediata: Eurípides en *Las troyanas*, Aristófanes en *La paz*. Ambas denuncias, por la carga estética que conlleva, traspasan lo episódico referido y hienden tiempo y espacio para transformarse, en sus planteamientos esenciales, en aspiración ideal del hombre

eterno. Para el artista griego: escultor, pintor, el ceramista que modela y decora ánforas donde deja testimonios de la vida griega en el espacio dado donde debe expresarse, coloca todo su complejo mundo en proyección espacial y temporal. En las tres unidades teatrales aristotélicas: tiempo, espacio y acción está dado el claro y concreto concepto de unidad que siempre se establece entre vida, tiempo y espacio.

Roma y el artista romano, aun cuando no logran liberarse de las influencias artísticas conceptuales y formales de griegos y etruscos, conciben el espacio como territorio de expansión, pero a la vez capaz de ser limitado y constreñido dentro de las conveniencias y posesiones de la República, primero, y luego del Imperio. El Panteón y el Coliseo expresan y reafirman esa idea. También hay huellas de ella en la tumba de Cecilia Matella, pero ya poetizada por un paisaje que dulcifica la arrogancia del monumento.

Para el artista cristiano de las primeras épocas, el universo y sus ideales mismos están poblados y hechos de símbolos, cada uno de los cuales tiene una significación intemporal; no solo porque recuerdan sacrificios: el látigo, la crucifixión, los clavos, sino porque anuncian y abren posibilidades ciertas para una posterior vida eterna. El espacio y el tiempo reales se impregnan, dentro del concepto cristiano, de transitoriedad, transitoriedad terrena, que señala caminos para una eternidad feliz. Lo intemporal e inespacial se manifiesta también en el concepto: Cristo en la cruz, pero no en un lugar determinado; su padre es eterno y el Espíritu Santo puede hallarse en todas partes.

Los espacios de la obra de arte del cristianismo naciente no se presentan limitados, y los mismos objetos, personas o cosas, se hacen ingravidos, levitan en un cosmos que no tiene principio ni fin: un ángel, un copón, una cruz.

En el período románico y luego en el bizantino, los artistas no dejan, aun en el planiforme mosaico, de manifestar esa ansiedad de absoluto y de eternidad, pero también de lo efímero terreno.

Esta concepción de tiempo y espacio va a expresarse con plenitud en la Edad Media. Sus frescos, vitrales, esculturales y en la melodía mística de sus catedrales. El ideal de una vida espiritual pura anima como esencia la mayoría de la obra plástica y arquitectónica de ese período. El espacio se mira como espacio ideal para la meditación o para plasmar la idea religiosa o mística, hacia la cual todo se subordina. Se forma parte de un conjunto, de una totalidad y de un principio y de un destino de los cuales no podemos escapar. Partiendo de ese concepto, la firma que individualiza no existe en la mayoría de frescos y estatuas, y estas

pueblan los pórticos y las columnas de las catedrales e iglesias, animando líneas verticales y espacios. Las composiciones pictóricas señalan lo gregario y signan los espacios planos de estatismo y rigidez. Y las agujas proyectando aún más la elevación de las melodiosas torres, muestran el camino hacia lo celestial. El espacio cobra así una significación de salvación y eternidad.

Pero en el seno de la Edad Media se engendra el potencial que va a ser determinante para las épocas moderna y contemporánea.

La producción artesanal se desarrolla en ciudades y burgos y genera una economía mercantil, creando bases para un capitalismo bancario. La burguesía inicia sobre ellas su tránsito progresista hacia el poder, impulsando los conocimientos geográficos, los avances de la ciencia y del arte, sobre nuevos y deslumbrantes conceptos e ideales. Los descubrimientos astronómicos de Tycho Brahe, Copérnico y Galileo que derriban el geocentrismo, transforman las ideas sobre el espacio celeste y conmueven dogmas teológicos. La invención de la imprenta sacude y revoluciona las posibilidades comunicativas y de conocimientos, y los descubrimientos geográficos en avance, que culminan con las hazañas de Colón, Magallanes y Elcano, ofrecen a los asombrados ojos la imagen real del globo y abren definitivamente perspectivas distintas sobre los espacios terrestres y marítimos.

La plástica, paulatinamente, va a evolucionar para expresar una nueva concepción del mundo y de la vida. Cimabue y Giotto aparecen como precursores ciertos, pero ya en la tierra búlgara, muchas décadas antes que ellos, unos anónimos fresquistas han dejado en los muros de la pequeña iglesia románica de Boyana la anunciación de una nueva modalidad plástica, animando con distinta vitalidad los muros. Con esos artistas de Boyana y con la obra de Cimabue y Giotto llega al arte de la pintura el aliento cálido y revolucionador de la vida nueva. Los espacios murales se cubren con una vitalidad desbordante emanada de figuras móviles y que afirman la individualidad de sus existencias. A las composiciones grupales, ascéticas, las sustituyen otras, vigorosas, que buscan ahora en la tierra y no en lo celestial, el disfrute pleno del amor y la mesa.

En esas composiciones no predomina ya la línea recta, yacente, o de verticalidad rígida, sino las curvas redondas u onduladas donde palpita una franca sensualidad. Hasta el mundo celestial y teológico, al ubicarse en los espacios de la pared o del cuadro de caballete, cobra un aliento terrenal y mundano. Las vírgenes y los santos sonríen, cantan y son seres sexuados, y toda la naturaleza, transferida a la imagen plástica, es ya exuberante y pródiga. Los espacios, antes

que cerrados, se abren y dinamizan, lo que se acentúa con el Barroco: líneas en expansión, retorcidas, contorsionadas, que procuran romper o capturar nuevas perspectivas.

Sobre la conquista geográfica del mundo y del espacio planetario, tal como son y no como se suponía eran en la Edad Media, la burguesía planta su afirmación como clase en ascenso. La Revolución francesa, culminación de sus aspiraciones, le da el poder económico y político y le permite, sobre los cambios estructurales que se efectúan, modificar formas en la superestructura y paulatinamente impone el dominio de su ideología.

Sobreviene una nueva Revolución Industrial y con ella surge como clase orgánica el proletariado. Pero la Revolución francesa, que como aspiración resumía los ideales de grandes mayorías, al satisfacer en sus logros fundamentales solo los intereses de una clase, defrauda y desencanta. El racionalismo que la nutría se ha hecho seco y agostante. El uso, para la lucha, de los modelos de la Roma republicana ha dejado entrever su carácter demagógico. Ya las pinturas de David, Ingres o Lebrún no satisfacen. Su rigidez pomposa, la frialdad racional no conmueve a todos aquellos que aguardaban mayores y más beneficiosos resultados para la comunidad, del hecho revolucionario. Al predominio de la razón es menester oponer el del sentimiento. Surge como aliento nuevo del Romanticismo, y frente a David e Ingres se alza con un nuevo concepto del espacio, de la luz del color, Delacroix.

El espacio se puebla de ritmos nuevos y de una temporalidad cargada de sentimientos. La línea, el color, los ritmos, los equilibrios, expresan desencanto, pero también el anhelo de nuevas perspectivas. El cuadro de Delacroix, *La Marsellesa*³, resume mucho eso. En él hallamos analogías que lo acercan a la novelística y al teatro de Hugo. Doumier y Courbet llevan los espacios al pueblo y al proletariado, nueva clase que busca ya su puesto de lucha y que ha de proseguir hacia formas distintas de existencia.

S/f.

3 Se refiere probablemente a la pintura alegórica *La libertad conduciendo al pueblo* (1830). *La Marsellesa* es el himno de Francia. (N. de la E.)

EL TEATRO COMO EXPRESIÓN DE FE EN LOS VALORES NACIONALES: ES POSIBLE. ¿CÓMO?

No puede pensarse en un teatro como expresión de fe en los valores nacionales sin dos premisas fundamentales, las cuales han de ser: primero, creer en el teatro y en el conjunto de valores históricos-sociales que él contiene; creer en su función de manifestación de una conciencia social que es la vez conciencia crítica de una sociedad históricamente determinada; lo segundo sería creer en los valores nacionales, en la vigencia de ellos, sobre todo tener un conocimiento lúcido de cuáles son esos valores y sus categorías de trascendencia histórica.

Últimamente, tanto en América Latina como en Europa y otros lugares, se han elevado no pocas voces que niegan la vigencia y la función del teatro, que consideran casi inútil su acción en el público y que tienden a limitar su proyección. Tal enjuiciamiento de la actividad dramática, se apoya en la consideración de que el teatro en diversas latitudes y por diferentes causas, no estudiadas ni analizadas a profundidad, cruza una etapa crítica que amenaza su existencia o que tiende a circunscribirlo a dos tendencias: un teatro para élites, cargado de intelectualismo formal, de búsquedas y experimentaciones; y un teatro frívolo, adecuado absolutamente al sistema y conformado como instrumento alienante capaz de incluir al no pensar, o bien, acondicionado para excitar y propagar el hedonismo.

Vistas así las cosas, es natural que se propague el desaliento y crezca la idea acerca de su inutilidad e intrascendencia; lo cual establecería una incongruencia en el seno de toda actividad teatral, por cuanto es difícil concebir una acción creadora en la cual no se tiene fe y cuyas instancias finales resultarían inútiles. Esas voces y esas actitudes negativas ante la actividad dramática de nuestro tiempo, no son sino el reflejo de un sistema decadente frente a un arte que ha sido, es y ha de ser, como expresión de la vida misma, como expresión crítica e la sociedad, un arte profundamente vital y que conlleva toda la dinámica del hombre y de sus sociedades. Las voces agoreras con relación a la presunta decadencia del teatro no solo tienden a confundir a este con todo el sistema, sino que soslayan la presencia en el de las luchas de clases, de las luchas ideológicas y de que, si por una parte puede expresar la porción caduca y estéril del conjunto de la sociedad capitalista actual, también puede poner de manifiesto la pujanza, la fuerza y los ideales nuevos de las grandes fuerzas sociales que procuran cambios y renovaciones profundamente estructurales.

Quienes trabajamos a nivel intelectual y artístico por esos grandes cambios y creemos en el arte como conformador del espíritu humano y social, tenemos necesariamente que confiar en los instrumentos que manejamos y tener la seguridad de que esos instrumentos —y en este caso, la literatura dramática y su consecuencia: el hecho teatral— han de contribuir, aun cuando sea en una medida pequeña pero eficaz, a la concientización y a las motivaciones necesarias en el seno social, para coadyuvar a la consecución de esos grandes cambios que hoy más que nunca se hacen imperativos.

Establecida, pues, una creencia en el arte como conformador del espíritu humano y social, de actividad profundamente ligada al hombre, a su perfeccionamiento y a la afirmación de sus más altos ideales, cabe deducir claramente el papel que desempeña, y cómo es el que da coherencia y más fuerte unidad histórica a toda comunidad de cultura inherente a una nación. No puede haber una comunidad de cultura en una nación si el arte en todas sus manifestaciones no expresa históricamente a esa nación; de allí que peligre su unidad y coherencia nacionales si su comunidad de cultura es lesionada por cualquier intervención o dependencia y si dentro de esa cultura se mengua o distorsiona o destruye la expresión artística propia, enraizada al desarrollo histórico de esa colectividad nacional. Puede decirse que, de ocurrir eso, está en peligro todo el conjunto de su cultura y de su vida misma.

Dentro de las expresiones artísticas de toda colectividad nacional es el teatro, por su polivalencia de contenido, el que con mayor propiedad y en forma más extensa e intensa la expresa; en él no solamente se manifiestan los valores fundamentales de esa sociedad, sino que esos valores son utilizados como conciencia crítica de ella y como motivadores para marchar hacia adelante y lograr mejoramiento, así como una humanización y una conciencia de universalidad cada vez más elevados. Para el logro de esto, quienes crean el teatro: autores, actores, directores, técnicos y público, deben poseer el conocimiento y la creencia en sus valores nacionales y tener una jerarquización de esos valores, y del tal manera, poder apoyarse en ellos y aprovecharlos adecuadamente, y mediante la exaltación estética, impactar y motivar a la colectividad hacia su propio conocimiento y con ello a la reafirmación de propósitos e ideales.

Llegamos, pues, a la conclusión de que solamente amando profundamente el teatro, creyendo en su acción humana y social, por una parte, y conocimiento y jerarquizando los valores nacionales, por la otra, puede crearse una obra dramática capaz no solo 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.

En los países dependientes y semidependientes —como el nuestro—, donde sus valores fundamentales han sido subvertidos, la tarea de apoyarse en ellos es ardua y plantea un conjunto de interrogantes que dificultan la posibilidad de una creencia absoluta. Los valores de cultura creados por toda comunidad nacional tienen hondas vinculaciones con su pasado y con todo cuanto en él se conjuga: hábitos, tradiciones, luchas, etc.; y es precisamente el conjunto de sus tradiciones y con él todo cuanto constituye lo más medular de su creación, lo que tienden a socavar las fuerzas exteriores colonizantes, por cuanto adulterada o destruida la cultura de la comunidad nacional, queda dicha comunidad sin sus apoyos básicos y prácticamente desasistida intelectual e ideológicamente para defenderse.

En nuestro país, la destrucción de esos valores de cultura se ha venido produciendo en forma metódica y sistemática, desde el mismo momento en que fue intervenida y sojuzgada su economía. Dentro de esa acción se ha puesto sumo cuidado en desvincularnos de nuestro pasado, bien ocultándolo a las nuevas generaciones o negándolo a todas, en sus aspectos más resaltantes y creadores, escamoteando la verdad de que todo presente no es a fin de cuentas sino el producto de un pasado; que todo hombre, toda sociedad, todo pueblo, no son más que consecuencias históricas y nunca fenómenos aislados del tiempo, del espacio y de sus propios acontecimientos en uno y otro. Intereses enemigos dentro y fuera de nuestro territorio son los principales abanderados del antepasado, como son los propagadores también de la antitradición y propagadores de la especie de la lucha generacional como contradicción principal en el seno de nuestra colectividad. Conocen muy bien esos intereses, en qué medida se puede dominar a un pueblo, destruirlo y colonizarlo, vulnerando y quebrándole los vínculos con su pasado e invirtiéndole los valores fundamentales propios y universales, y sobre los cuales se ha asentado su existencia.

Y una y otra acción se han venido cumpliendo en nuestro país con meticulosidad sistemática, mientras los ojos son obnubilados con deslumbrantes oropeles y fantásticos torbellinos de juegos de artificios. Entre tanto danzamos en el alegre bazar de deslumbrantes y falsas pedrerías, los nuevos Walter Raleigh y Drakes entran a saco en las trastiendas, y sonrientes, trasladan a sus talegos henchidos lo mejor y más sustancioso de nuestra heredad. Al grito de abajo el

pasado y abajo la tradición, coreado muy hábilmente por quienes aquí recogen las migajas del despojo, se socavan nuestras raíces nacionales y dejan a las generaciones y a las que vienen sin la savias nutrices esenciales para conocer, amar y defender lo nuestro. Junto a esos gritos élvanse igualmente aquellos que persiguen abrir cimas entre unas y otras generaciones, separando a jóvenes y adultos en porciones irreconciliables y creándose la apariencia de que la lucha de los jóvenes debe ser contra lo viejo, de que la lucha es generacional y no contra quien, oculto tras doradas bambalinas y banderas corsarias, azuza el enguerrillamiento y proclama sus altas mentiras.

Pasado, tradición y sólidos contactos generacionales son los factores indispensables para el fortalecimiento de la nacionalidad. Ella se estructura y fortalece a través de sólidas vinculaciones: las que forman las generaciones entre sí y las que establecen estas con la tierra que las nutre y sobre la cual van haciendo su historia, creando su comunidad de cultura, desarrollando su carácter y afirmando sus ideales.

Preciso, que al indicar el término tradición como valor esencial para todo pueblo, para toda nación, acojo bajo el término todo aquello que se vincula útil y favorablemente, en el tiempo, a una comunidad nacional. Tradición no es rémora, ni la conservación de normas, costumbres o hábitos contrarios al progreso. Tradición no es la nigua, la alpargata, el rancho, el analfabetismo. Todo eso lo quieren conservar precisamente aquellos que, olímpicamente pretenden colocarnos contra nuestras auténticas y más válidas tradiciones sobre las cuales se asienta no poco de nuestra fisonomía y carácter nacional.

Frente a esa destrucción de valores se hace necesario el esfuerzo para retomarlos, restituirles su justo carácter y crearles las condiciones para que se activen y puedan cumplir su función esencial en todo cuanto dignifique creación en el alto campo del espíritu y toca a todos los venezolanos y —de manera muy especial— a sus artistas y entre estos, con mayor razón, a aquellos que trabajan dentro de la dramaturgia, luchar por la defensa y reconstrucción de esos valores, por cuanto solo apoyándonos en ellos podremos lograr la creación de un cabal teatro nacional, capaz de trascender lo más puro venezolano a lo universal.

LOS MEDIOS ALIENANTES Y LAS INFLUENCIAS DEFORMANTES DE LAS CULTURAS NACIONALES⁴

La naturaleza misma del imperialismo lo caracteriza como fuerza colonizante y destructora de la cultura de aquellos países débiles, cuyas riquezas agrícolas o minerales y mano de obra barata son de vital importancia para aquel.

Paralelamente a la acción conquistadora de los productos básicos de esos países, el imperialismo instrumenta un conjunto de medidas cuidadosamente planificadas para controlar, primero, y deformar y destruir, posteriormente, la cultura del país sobre el cual actúa. Busca de esa manera quebrantar uno de los pilares fundamentales de toda nación, como lo es la comunidad de cultura que ha ido creando y configurando en el curso de su desarrollo histórico. Todo cuanto el pueblo de esa nación ha contribuido a crear y conformar en espacio y tiempo, es perturbado y, en ocasiones, destruido; y con ello, destruida igualmente su psicología. Tradiciones, hábitos, formas de pensar y actuar, vestimenta, alimentación, creatividad, todo, en fin, es trastocado o derruido de manera hábil y sutil; creando así en el país un modelo de existencia cada vez más separado del propio y tradicional, cada vez más desnacionalizado y cada vez más propicio para la aceptación del coloniaje y del despojo.

Aun cuando el imperialismo adapta sus formas de penetración a las realidades dadas en cada país objeto de su voracidad, cuenta él con patrones generales a poner en uso para llevar a cabo el dominio absoluto en lo económico, político, cultural e ideológico de aquellos pueblos débiles cuya conquista y dominio requiere. Uno de los primeros pasos, de acuerdo con tales patrones, es el consistente en atraerse como aliado y cómplice a los sectores predominantes de la nación: oligarquía financiera, sectores feudales, etc. Sigue a este paso la toma de posiciones políticas clave, colocando en ellas a sus agentes nativos de mayor confianza. En la misma medida cuida de cubrir sitios clave administrativos a fin de asegurar progresivamente mayores ventajas económicas y segura protección a sus manipulaciones. Penetra paulatinamente en todos aquellos servicios indispensables a la vida del país, mediante capital, personal de oficio o técnicos;

mercados de alimentos, transporte de carga y pasajeros, etc. De esa manera amplía su control económico, su influencia y naturalmente sus ganancias.

El control y dominio de los medios formativos de la juventud es otra de las acciones en las cuales pone sumo cuidado. Trata siempre de presentar todo cuanto en este sentido hace como obra de los especialistas profesionales del país y siempre como necesidad para el progreso de sus mayorías. Esto puede advertirse en lo correspondiente a las medidas y reformas educativas en los diversos niveles. Cuidado especial pone igualmente en la conducción de las actividades deportivas, sobre todo en aquellas que se proyectan más hacia las grandes masas de población, sometiéndolas siempre a fines alienantes: creación de ídolos productores de buenos dividendos o que permitan incentivar el consumo de artículos generados por los monopolios.

Dentro del conjunto de acciones dirigidas a controlar e inducir la ideología de un país, particularmente dentro de sus sectores predominantes y medios, están aquellas que atañen a la intelectualidad. Atraérselas mediante toda suerte de halagos y tentaciones: confundirla, dividirla, separarla de sus raíces culturales propias, seducirla bajo el signo del cosmopolitismo como meta obligada para toda creación válida y con posibilidades de trascender; acentuarle su tendencia al individualismo y desarrollarle una actitud vergonzante por lo propio, por lo tradicional, por lo folclórico, desarraigarla, en fin, de su realidad y sumirla cada vez más en el idealismo anticientífico, en posiciones puristas, apolíticas o de un politicismo confuso, son acciones que el imperialismo lleva a cabo sutil pero cuidadosamente en el seno de la intelectualidad de aquellos países que requiere dominar. En esa forma asegura el control ideológico de esa intelectualidad induciendo hacia su beneficio la influencia que ella, por preparación, por conocimientos, por prestigio, ejerce sobre las mayorías nacionales en sus diversos estamentos.

Muy especial cuidado prestan las fuerzas colonizantes a las artes y a los artistas. No escapa a aquellas el inmenso poder comunicante y motivador que ejercen las artes sobre la población en general. Precisamente por conocer esa influencia es que ponen especial atención para controlar a unas y otros en la mayor medida posible. Control que les sirve tanto para la inducción ideológica como para obtener jugosas ganancias. La acción la dirigen tanto hacia los artistas con influencia entre los sectores predominantes y medios, artistas de formación culta, como hacia aquellos artistas espontáneos, populares, que influyen

⁴ Ponencia leída en la IV Conferencia de Teatro del Tercer Mundo. Parte II. La primera parte estuvo a cargo de Miguel Acosta Saignes.

en las amplias capas de trabajadores y marginales. Logran así, las fuerzas colonizantes, una doble ganancia: la ideología política y económica.

La primera, expresada en la deformación que imprimen a las creaciones populares: artesanía, bailes, música, canciones, degradándolas hasta lo degenerativo; y la segunda, manifestada en el carácter industrial que les imprimen a muchas de esas manifestaciones artísticas, tal como ocurre con la canción transformada en industria y ensamblada a la vez a la industria disquera y la industrialización de la comedia radial o televisiva. Igual acción sobre las artesanías, particularmente con aquellas que por su carácter autóctono pueden ser fácilmente transformadas en materia industrial para turistas, deformándolas, mixtificándolas y haciéndoles perder toda su genuina autenticidad local o nacional.

En lo referente a los artistas de formación culta, se les induce mediante habilidosa prédica a separarse de toda realidad y muy especialmente de las realidades de sus respectivos países, orientándolos a rendir culto a las normas, tendencias y posiciones convenientes al sistema. El mito de un falso universalismo presente en aquellas obras artísticas sustraídas de todo contenido humano-social del dramaturgo, la obsesión de imitar, seguir miméticamente todo aquello que es presentado como modelo excelso, se imprime permanentemente como elemento alienante en sus imaginaciones; tarea esta que corre a cargo de no pocos críticos y teóricos estéticos al servicio del colonizador.

En la literatura, junto al sojuzgamiento e inducción de lo creativo, y para lo cual se utilizan patrones similares a aquellos puestos en práctica en relación con las otras artes, se agrega el dominio monopolístico de la actividad editorial, mediante el cual se promocionan absolutamente aquellas producciones literarias convenientes a los mecanismos ideológicos imperantes del sistema: se impone la literatura de encargo y de temática impuesta, mientras que, por otra parte, se tasan a nivel prohibitivo los precios de los libros, a fin de que no puedan ser adquiridos por las grandes mayorías de escasa capacidad económica, reduciéndolos así a ser consumidos solo por grupos limitados o élites. Como acción coadyuvante a esta, se rebajan los precios de los libros o folletos que divulgan una literatura degradante que conduce al esoterismo y al escapismo, o que estimulen en el lector actitudes racistas o de violencia aberrantes. Unen a esto otras producciones seudoliterarias ilustradas para adolescentes y niños y presentadas a base de imágenes. Mediante ellas condicionan sus mentes, sustrayéndolos del esfuerzo de leer, de ampliar vocabulario, de meditar, y en una frase, de pensar y expresarse por sí mismos. De esa manera los transforman en masa amorfa,

dúctil y fácilmente corruptible; apartándolos por hábitos ya acondicionados, de toda lectura densa y formativa.

Los objetivos de esas acciones se concretan a alienar a la mayoría de la población, atarla al sistema, hacerla cada vez más propicia para la explotación y la explotación de su país. Se advierte claramente que eso se facilita borrándole su cultura genuina e imponiéndole o sustituyéndosela por aquella conveniente para garantizar el coloniaje. Al lograr eso, queda libre el acceso para desarraigar todos aquellos valores representativos de lo nacional y crear en el seno de la colectividad actitudes psicológicas que faciliten el total despojo, sin que nada se mueva hacia reacciones decisivas de defensa.

En lo que atañe al teatro, puede anotarse que allí donde este, por factores inherentes a su propio desarrollo, no constituye un peligro ideológico, se le deja vegetar. Se asume ante él una actitud de aparente indiferencia, pero se le estudia y analiza en su dinámica, y al presentarse en él algún síntoma peligroso, tal como manifestarse expresando realidades, y dirigido a concientizar sobre ellas, las fuerzas predominantes instrumentan rápidamente sus medidas para controlarlo u orientarlo.

De unos años a esta parte, en lo que se refiere al teatro en América Latina, tales fuerzas se han percatado de que las masas, comprendiendo las posibilidades artesanales para la producción del hecho teatral, se han dado a practicarlo aplicándolo como instrumento estético para una cada vez más extensa e intensa autoconcientización. Ante tal fenómeno, son desplegadas medidas para contrarrestarlo, las cuales van desde aquellas que permitan a nivel de organismos internacionales ejercer un control organizativo e ideológico sobre los movimientos teatrales, hasta aquellas que consisten en promover y estimular a un teatro hedonista, banal y propiciador del no pensar. En tal sentido, se ha venido desarrollando una intensa y bien orquestada propaganda en contextos nacionales e internacionales, mediante la cual se insiste en la necesidad y conveniencia de regresar a un esteticismo escénico y de alejar al teatro de toda intención ideológica y política, por considerarse que estos dos contenidos lo están perjudicando en su esencia. Fue esa la posición asumida por un dramaturgo europeo con motivo de la celebración del Segundo Festival Internacional de Teatro, efectuado en Caracas en 1974. En el foro en el cual le tocó intervenir, el dramaturgo no tuvo ningún rubor en manifestar que el teatro que se hacía actualmente en Latinoamérica, teatro en su mayoría político, le provocaba vomitar.

En forma más elegante, más académica, se ha pronunciado recientemente el señor Eugenio Ionesco, delegado por el Instituto Internacional del Teatro, para escribir el Mensaje Internacional con motivo del Día Mundial del Teatro, celebrado el 27 de marzo. En su mensaje el señor Ionesco no solo pretende que todos los dramaturgos del orbe piensen como él, y asuman una actitud idealista en sus creaciones, apartándose de toda realidad, sino que, muy sutilmente, agrade al teatro del Tercer Mundo, al pretender negarle todo valimiento y trascendencia a aquel teatro que conlleve ideología y posición política. Olvida el señor Ionesco (apologista de los genocidas Pinochet y la Junta Fascista de un país del Tercer Mundo, como lo es Chile), que el teatro en sus más profundas esencias, desde Esquilo hasta el que produce él mismo, ha sido y es expresión de lo social, de lo ideológico y de lo político. Por eso, al hablar sobre los factores alienantes que inciden en la cultura, particularmente en la cultura teatral del Tercer Mundo en los actuales momentos, no pueden ignorarse ni desestimarse las causas y factores expuestos, por ser determinantes. Causas y factores que prosiguen su acción devastadora contra nuestros países. Por eso, en la ocasión de esta conferencia, no debe pasar inadvertido ese mensaje del señor Ionesco, por cuanto él está comprendido dentro de toda la instrumentación del sistema, dentro de su ofensiva colonizante contra la cultura y bienes materiales del Tercer Mundo. Se pretende, mediante ese mensaje, darle solvencia, prioridad y auge al teatro de banalidad esteticista, para que dentro de ella se contenga finos espolones de ideología y política para la enajenación. A un teatro donde el hombre se niegue a sí mismo y niegue sus posibilidades de avanzar hacia estados y logros más justos y superiores. Al teatro, en fin, que induzca a la pasividad, a lo inerte.

Frente a esta ofensiva lanzada con armas tan especiales como el mensaje del señor Ionesco, corresponde a la gente de teatro del Tercer Mundo, lúcida, atenta al pulso de sus realidades, presente por la lucha de liberación de sus pueblos, ofrecer la respuesta, y ella ha de afincarse en la voluntad de impulsar cada vez con mayor vigor la actividad teatral; de impulsarle cualitativa y cuantitativamente, sin alejarle nunca del espíritu creador de sus pueblos, sin que deje de ser expresión viva, real, dinámica, de ellos.

Corresponde a quienes ejercen el teatro en el Tercer Mundo persistir en el desarrollo de una actividad escénica hincada en sus realidades y en las realidades del hombre contemporáneo, sin que se pierda o mengüe, en el proceso de esa acción creadora, la comprensión de que ella ha de ir signada siempre por firme y alta dignidad estética; valor decisivo mediante el cual el arte escénico

y todo arte se hace trascendente en el tiempo, espacio y humanidad. Apoyado en lo real y en lo estético, y nutrido por las más profundas vertientes materiales y espirituales de sus pueblos, el teatro del Tercer Mundo habrá de ofrecer mucha savia nueva, vigorosa y regeneradora al torrente más creador del teatro universal, al teatro cuya eternidad ha de ser igual a la eternidad del hombre y su cultura.

S/f.

CLASES Y CONTRADICCIONES. FORMACIÓN Y DESARROLLO DE UNA CONCIENCIA NACIONAL⁵

También en la entraña misma de ese proceso se inician las contradicciones y luchas de clases y comienzan a gestarse, igualmente, las bases de una conciencia nacional.

Para el indio estas tierras nunca habían dejado de ser las de sus antepasados. Suyas por derecho de herencia. Para el conquistador eran algo que había ganado con su sangre y el esfuerzo de su brazo armado, y para el negro esclavo no pasaba desapercibido que sobre su esclavitud y su trabajo se producía riquezas para los amos. En unos y otros esos sentimientos se transmitían de padres a hijos, aun a través del mestizaje. Derechos, trabajo, deberes y amor iban formando sobre esta tierra en indios, criollos, negros y mestizos el germen de una conciencia nacional, y lo que escriben y producen artísticamente lleva ya impresa esa conciencia. Oviedo y Baños, cuando escribe su *Historia de la Provincia de Venezuela*, guía su pluma en claros sentimientos que pueden calificarse ya de nacionales.

Los ritmos indígenas y negros se mezclan a los españoles y producen otros que contienen ya modalidades propias. Las leyendas indígenas y europeas se enriquecen más con los aportes africanos; las danzas y bailes transculturizados cobran nuevas características.

La economía, gracias al aporte negro, sobre todo en las regiones cacaoteras, se fortalece hasta el punto de interesar a grandes compañías peninsulares, una de las cuales, Guipuzcoana, logra el monopolio sobre esta provincia. El cacao y la caña sustentan la riqueza de los terratenientes, y es precisamente la reacción unitaria contra los monopolistas guipuzcoanos, reacción que llega a traducirse en movimiento armado, la señal anunciadora de que la conciencia nacional maduraba y comenzaba a despertarse en Venezuela.

Lucha de clases

Al contrario de lo que se afirmaba corrientemente, la vida colonial en nuestro país no fue apacible y monótona, sino que toda ella fue un constante proceso de luchas entre clases y grupos con intereses contrapuestos. Lucha de los indígenas que no se resignaban a aceptar la dominación; lucha del conquistador

asentado y de sus descendientes contra los funcionarios reales venidos después de la guerra de conquista, lucha que se extendía contra la Corte misma, que desde lejos y fuera de la realidad establecía impuestos y dictaba leyes. Y lucha, en fin, entre las clases dominantes formadas por blancos europeos y blancos criollos, y los grupos desposeídos integrados por indios, negros y pardos.

Los terratenientes, en cuyas manos estaban todos los medios y fuerzas de producción, dominaron los ayuntamientos y desde ellos hicieron baluartes fundamentales para oponer resistencia y luchar velada o abiertamente, según las circunstancias, contra el gobierno español y, al mismo tiempo, cuidar de mantener bajo su absoluta sumisión a las clases dominadas.

Esa lucha de diversas facetas no es en ningún momento quieta y sosegada; al contrario, se manifiesta en numerosas ocasiones irascible y violenta; la rebelión de los Pizarro en Perú; la vesánica trayectoria de Lope de Aguirre; la rebelión de Miguel de Buría; la acción de los Comuneros de El Socorro, en Mérida; el movimiento de Juan Francisco de León; el conato revolucionario de Gual y España y el insurgir de José Leonardo Chirino en Coro, son expresiones de esa lucha. Y la expresión ideológica de ella se manifiesta claramente en los años preindependentistas, unida a la insurgencia definitiva de la conciencia nacional. Parte de la obra poética de Bello, las preocupaciones educativas de Sanz y de Simón Rodríguez, expuestas en sus memoriales, la obra pictórica de Juan Lovera, las creaciones musicales de los Olivares Meserón, Caro de Boesi y Lamas, comprendían esa actitud y esos sentimientos.

La defensa de sus intereses, por una parte, y la cristalización de una conciencia nacional estimulada por las ideas enciclopedistas del siglo, impulsan y deciden a la clase terrateniente criolla a lanzarse definitivamente a la conquista de la independencia política.

La contradicción existente entre los grupos predominantes criollos y la población parda, hacen que esta no se una totalmente en los primeros momentos a la lucha, sino que, al contrario, se sume a la causa realista; pero una vez que se conciencia y advierte que hay una patria y, además, progresos económico-sociales por ganar, se suma a la lucha y tras duras vicisitudes decide la victoria.

Sin embargo, la hegemonía mantenida en el curso de la guerra patriótica por la oligarquía criolla hace que una vez lograda la independencia política se mantengan en el país las relaciones feudales de producción, lo cual deja en pie problemas tales para las masas desposeídas que provoca, para mediados del siglo XIX, la gran insurgencia campesina denominada Guerra Federal.

⁵ Este es el primer capítulo de la conferencia "La desconcertante realidad cultural venezolana".

Por otra parte, la lucha de poder entre la oligarquía dividida determinó la prolongación durante todo el siglo de las contiendas civiles. Dentro de esa conmoción permanente, y pese a lo precario de las condiciones existentes, proseguía el desarrollo de nuestro proceso cultural, menguado en muchos de sus aspectos por el feudalismo y por las expresiones exteriores que desde el mismo tiempo de la Independencia se venían produciendo sobre nuestro territorio.

Las potencias europeas y la dependencia de Latinoamérica

Las contradicciones y luchas entre las potencias europeas facilitaron condiciones, tanto para la independencia de Estados Unidos como posteriormente para la de los países hispanoamericanos. Francia, en contradicción con Inglaterra, ayuda a la independencia de la América del Norte. Posteriormente, Inglaterra, ansiosa de un imperio mundial y por lo tanto de debilitar el poderío español, y a la vez de hacerse de nuevos mercados y fuentes de materias primas, facilita colaboración para la independencia de los países de América del Sur. Por su parte, Estados Unidos, cauteloso, no se aprestaba a una ayuda definitiva a los pueblos dependientes de España y que ansiaban liberarse. Ya en el seno del gobierno estadounidense se manifestaba el criterio de que los mercados de estos países deberían abrirse solo para su comercio.

Henry Clay sueña desde 1811 con “la expansión de Estados Unidos sobre el continente americano. Desde el Ártico hasta la América del Sur”. Ya antes, en 1787, Jefferson, al admitir lo ineludible de la revolución hispanoamericana, considera que era necesario “posponerla hasta que Estados Unidos pueda beneficiarse con ella y no Inglaterra”.

Adams padre sostuvo por los mismos días: “Nosotros debemos ser muy prudentes en lo que hagamos sobre la independencia de los países latinoamericanos (...) La mayor ventaja en este negocio será para Inglaterra, pues ella proveerá a toda Sudamérica con sus manufacturas, cosa que le dará muy rápidamente riqueza y poder, cuestión muy peligrosa para nosotros”.

Estas y otras razones determinan que, al iniciarse el movimiento independentista hispanoamericano, el gobierno norteamericano se declarara neutral. Neutralidad relativa, pues ya sabemos cómo los norteamericanos se dieron a impedir en muchas oportunidades el acceso de oficiales, armas y otros elementos de guerra a nuestros territorios, mientras que facilitaban de ellos a las tropas realistas españolas. Las cartas cruzadas entre Bautista Irving, agente de Estados Unidos ante el gobierno de Venezuela, y Bolívar, a lo largo de 1818, son

demostrativas de este hecho. Conviene citar aquí una de las cartas de Bolívar firmada en Angostura el 29 de julio de 1818:

Tengo demasiada buena opinión del carácter muy elevado de V.S. para no referirme en todo del juicio que debe formar V.S. en su conciencia de nuestros procedimientos con los ciudadanos norteamericanos que, olvidando lo que se debe a la fraternidad, a la amistad y a los principios liberales que seguimos, han intentado y ejecutado burlar el bloqueo y el sitio de las plazas de Guayana y Angostura para dar armas a unos verdugos y para alimentar a unos tigres que por tres siglos han derramado la mayor parte de la sangre americana. ¡La sangre de sus propios hermanos! Yo siento con V.S. un sumo placer esperando que este sea el primero y el último punto que haya entre ambas repúblicas americanas; pero siento un profundo dolor de que el principio de nuestras transacciones, en lugar de ser congratulaciones, sea, por el contrario, de quejas.

Una vez lograda la independencia política de los países latinoamericanos, las potencias europeas inician la expansión de sus mercados hacia este continente y con la introducción de sus productos se inicia, igualmente, la penetración cultural, cuya influencia predominante, sobre todo por parte de Francia, se advierte a todo lo largo del siglo XIX en la mayoría de los países hispanoamericanos. Particularmente en lo artístico y educativo. Sin embargo, ninguno de estos países europeos, con intenso comercio hacia los nuestros, se interesa por ayudarnos en el desarrollo de industrias, y en proporcionarnos condiciones para avanzar en recursos técnicos; al contrario, se preocupan por bloquear todo desarrollo en estos renglones. Por su parte, Estados Unidos, que ha impedido ya la formación de la Gran Colombia y la integración continental, mediante diversas acciones que culminan con la posición asumida frente al Congreso de Panamá, sus recelos ante la liberación de los esclavos proclamada por Bolívar y su oposición a la independencia de Cuba y Puerto Rico, planificada también por Bolívar, inicia su expansión definitiva hacia el Sur como lo soñara Henry Clay, expansión no solamente en busca de mercados sino también de territorio (lo cual alcanza al mutilar México), maniobra contra Colombia para apoderarse del istmo de Panamá y, posteriormente, ocupar Puerto Rico e imponer la Enmienda Platt en Cuba, y de paso realizar la acción Walker en Nicaragua. Encubriendo todo esto tras la falsa bondad de la Doctrina Monroe.

Ya a finales del siglo XIX, EE.UU. había logrado desplazar a Inglaterra y a otros países europeos de su preponderancia con respecto a los mercados de nuestros países. Cuidanse también aquellos de no contribuir en nada al desarrollo industrial de nuestros países a fin de mantenerlos sujetos a la consumición de sus productos y como obligada fuente de materias primas.

Para finales del siglo XIX y comienzos del XX, ya están operando en territorio venezolano, en forma prepotente, compañías norteamericanas tales como la Bermúdez, las cuales le habían impuesto al país condiciones leoninas. Cuando adviene al poder Cipriano Castro, hombre de ideas nacionales, impone por decreto un cambio sustancial a las formas operativas de dichas compañías, lo cual provocó la ira de Theodore Roosevelt y la alarma en los círculos monopolistas norteamericanos, los cuales, desde ese momento, consideran a Cipriano Castro como un peligro para el futuro expansionismo de los capitales estadounidense hacia Venezuela. Los telegramas cruzados entre el presidente venezolano y Theodore Roosevelt señalan la posición que este va a asumir frente a la insurgencia nacionalista de Castro.

Primero organizan y lanzan contra este la llamada Revolución Libertadora, a cuyo frente está el banquero caraqueño Manuel Antonio Matos y quien opera con dinero facilitado por el Departamento de Estado. Posteriormente, prepararon, en conjunto con aliados de la oligarquía caraqueña, la caída de Cipriano Castro y su sustitución en la presidencia por Juan Vicente Gómez, con lo cual se inicia un ciclo dictatorial que va a facilitar la definitiva penetración de monopolios en Venezuela y la subordinación de su economía primero, y de su vida social y de su cultura a fuerzas exteriores.

Con el reventón petrolero de Zumaque, en 1914, se abre el camino a una nueva realidad venezolana: la del petróleo, que lentamente va a alterar primero y a trastornar después la vida del país a causa de estar su explotación y administración, desde el primer momento, en manos de monopolios extranjeros. Paulatina e imperativamente la economía aceitera monoprodutora va agostando, hasta eliminarla, nuestra economía, asentada hasta entonces sobre la agricultura y la cría. Esto fue facilitado por el mantenimiento de las relaciones feudales de producción y por la avidez de enriquecimiento y tendencia colaboracionista de la oligarquía vernácula.

La unidad de cultura, pues, se ha lesionado y con ella se ha lesionado, igualmente, nuestra psicología, nuestro carácter. Las cadenas de una sociedad de consumo se han enroscado en torno a nuestra comunidad y todos los venezolanos,

de una manera u otra, estamos sometidos a ellas. La desconcientización frente a lo venezolano, la sustitución de valores fundamentales por formas de existencia frívolas y superficiales y una postura arrogante y despectiva frente a lo nacional, han sustituido en el venezolano de hoy los valores consustanciados con la raíz nacional. Neurosis y violencia han hecho presa a la mayoría de nuestra población, como consecuencia del cambio de vida violento y de la sustitución de una cultura propia por una seudocultura de importación.

Mediante los instrumentos de comunicación de masas se somete diaria y meticulosamente a la población nacional a una alienación cada vez más acentuada.

Mientras que las empresas multinacionales, asentándose ya en el país, mantienen y amplían el subdesarrollo impidiendo el desarrollo educativo, técnico y tecnológico que el país requiere.

Por otra parte, y a nivel artístico, se cierra el paso a las expresiones consustanciales con lo nacional y sutilmente se impone el modismo cosmopolita bajo el supuesto de que no debe importarnos nada el desarrollo y difusión de un arte enraizado a lo venezolano, por cuanto lo que importa es adecuarnos a las expresiones estéticas que la sociedad de consumo y la tecnología tratan de imponer como expresiones de arte universal. De esa manera, toda la fuerza sensible que un arte enraizado a nuestro espíritu nacional podría desarrollar para una eficaz concienciación es anulado, y frente a él, apagado, silenciado de manera cuidadosa, se elevan, junto con las posiciones vergonzantes de los intelectuales ganados para el sistema, expresiones pseudoartísticas que, de una manera u otra, contienen los mismos elementos de descomposición del festival citado al principio de esta conversación.

Frente a todo esto surge una interrogante:

¿QUÉ HACER?

LA CUESTIÓN AGRARIA Y NUESTRO PROCESO CULTURAL

Toda cultura es consecuencia del esfuerzo creador del hombre en compenetración orgánica, permanente, con un medio geográfico y social determinado; es la vinculación material y sentimental con la tierra y con todo cuanto en ella se vaya creando mediante el trabajo, el sentimiento y el pensamiento. Esa fusión creadora entre hombre y geografía va determinando una sucesión de productos materiales y morales que constituyen los valores de la cultura, los cuales, a su vez, van influyendo en la transformación del hombre y del medio, hacia el perfeccionamiento del uno y el dominio y mejor productividad del otro.

Las características geográficas, históricas, sociales, económicas y humanas, determinan, en el proceso creador de hombres y ambiente terrenal, lo nacional. Todas en conjunto influyen para producir una cultura con caracteres típicos, nacionales. La vinculación –por afinidades– en un plano superior de las diversas culturas nacionales suma la cultura universal. Es esta una consecuencia de aquellas: superestructura de los principales valores que conforman las culturas nacionales, influye sobre ellas a su vez, provocando su expansión y enriquecimiento, pero también, en no pocos casos –sobre todo en aquellos pueblos cuyas libertades y fuentes de producción están intervenidas por otros más poderosos, coloniales– determina su agostamiento y extinción. La estandarización de la cultura universal, la conversión de ella en producto accesible a todo aquel que pueda pagarla directa o indirectamente, aun sin comprenderla, conforma la civilización. Es esta el esparcimiento generalizado mediante el impulso y dirección que le dé la clase en el poder, de la cultura universal, por ello carece de vinculaciones sentimentales y morales con no pocos hombres o grupos sociales a los cuales llega. En nuestro tiempo, mediante el mecanismo que mueve y proyecta la sociedad capitalista, la civilización es un factor de productividad para aquella y también un medio de penetración y dominio. De allí que la civilización pueda existir, verse, en sitios de retardo o menguado proceso cultural. Ella ha llegado allí gracias a la interesada voluntad de expansión y dominio de los grupos superiores que dirigen y administran los medios de producción, y no mediante un proceso de eslabonamiento y asimilaciones. Ese caso es corriente verlo en muchos lugares interioranos de nuestro país, donde, en ranchos destartados, junto al hombre famélico y analfabeto, chirría la radio, útil de cultura civilizada en manos capitalistas, una música donde lo popular de algún pueblo

ha sido mitificado para darle interés comercial. Entre hombre, rancho, radio, música y paisaje, no hay ninguna vinculación orgánica, solo existe la impuesta desde arriba como civilización, mediante el comercio y la penetración colonialista.

En Venezuela, como nación que fuera hasta hace poco sustentada por economía agrícola propia, y cuyos principales núcleos de población eran rurales o dependientes vitalmente del medio rural, el proceso cultural se vincula desde los albores mismos de la nacionalidad –amalgamiento hispano-indio bajo el signo colonial– a la cuestión agraria. Ella, en sus sucesivas etapas históricas, va determinando las características más acusadas del proceso cultural vernáculo.

Ya el medio geográfico imponente, al impresionar a los primeros navegantes –no escapados aún de los misterios y fantasías medievales– determina la sustancia sugestiva de sus relatos. Colón, frente a las costas orientales de Venezuela, las mira como el pórtico del Paraíso Terrenal: “... grandes indios son estos del paraíso terrenal, porque el sitio es conforme a la opinión de estos santos y sanos teólogos y, asimismo, las señales son muy conformes...”. Así escribe el almirante relatando su tercer viaje, suspendido en el sueño por un paisaje que lo sobrecoge y maravilla. Más tarde, en el alba misma de la conquista de esa geografía deslumbradora, al irse dando, el aventurero hispano la ata a sí misma y lo conmueve. Ya la vemos hecha poesía en la voz popular e ingenua de Juan de Castellanos.

*De la flava Ceres los contenta
con liberalidad de franca mano.*

Las posibilidades agrícolas habrán de ser ya un incentivo para el arraigo cuando, cruzada la violenta etapa de la Conquista, guardada la espada y la adarga –requeridas a veces para hazañas contra filibusteros y piratas– se conozca la realidad de no ser esta tierra de oro y platería. Y el agricultor castellano dejará caer la semilla en la nueva tierra bondadosa y feraz, y tras ella se irá sembrando su cariño, su sangre, sus huesos mismos. Y con el peón rural, con el hombre de campo y con el sencillo villano, se trasplantará la cultura romanesca, popularista; ella también realizará el mestizaje con las primitivas indígenas, esas culturas indígenas que sí estuvieron y que hasta ahora han negado muchos, soslayando así el investigarlas debidamente. Ambas culturas confluyen bajo el signo mismo de los encomenderos, e inician la conformación raizal de

la vernácula. Por arriba, desde la clase y castas dirigentes, fluirán también el escolasticismo y el culteranismo barroco. La base está echada. El medio geográfico, la realidad histórica donde despuntan ya las luchas y aspiraciones de los criollos en oposición a los privilegiados peninsulares, el sentido de formar parte de un nuevo mundo continental, unido todo esto al anhelo de independencia, de liberación, latente en las desposeídas masas indígenas cuyo paso de soberanía sobre estas tierras no estaba tan lejano, fue determinando el sentimiento nacional. Por ello, cuando las capas más pudientes de los criollos se ponen en contacto directo o indirecto con el pensamiento de vanguardia europeo, orientado ya por los enciclopedistas hacia la liquidación definitiva del absolutismo real y de los restos del feudalismo, acogen con entusiasmos las nuevas ideas y las van haciendo suyas, y como que ven en ellas estímulos para su naciente nacionalismo y medio para alcanzar la liberación de la península y poder administrar para sí únicamente las vastas tierras y su población de indios, negros y pardos. La cultura universal, pues, orientada por el racionalismo, entra a influir, enriqueciéndolo, en el proceso gestatorio de la cultura venezolana.

Ya en Oviedo y Baños adviértese el despunte de ese sentimiento nacional fuertemente arraigado a la tierra, al paisaje, a las costumbres sociales. Es ese sentimiento el que lo lleva a historiar. El amor a la patria que ha adoptado, que en sí es uno de los valores morales de la cultura, lo lleva a hacer historia, la que también es otro valor de la cultura. Ésta, con su matiz nacional, está en marcha.

Y es con Bello, por su voz poética primero, que fluye buscando ya hacerse expresión perenne y propia, el espíritu nacional uniforme, y donde ya se han fundido el popularismo hispano, el primitivismo indígena, el barroquismo cultista y el humanismo enciclopédico. José Ángel Lamas ha mostrado ya el fondo místico y musicalmente lírico de un pueblo que está mirándose ya a sí mismo, y buscando su alto destino. El pensamiento mirandino es el puente que, en lo político, lo ha ligado al proceso de lucha universal.

Y es Bello, precisamente, quien nos muestra la identificación del proceso político y cultural con la tierra, con el agro: “Salve oh fecunda zona...”. El cacao, el café, el añil, el tabaco, sustentan la economía de Venezuela, aun Capitanía General. No es por casualidad, pues, que son exaltados por la poesía, idealizados. Representan –para las clases dirigentes– la realidad dorada y el futuro promisor. A la sombra de la agricultura y la cría, viven también su proceso de desarrollo las grandes masas, y con ellas el folclore y el arte popular. Son ellas las que van construyendo el cancionero vernáculo. Y son ellas también las que

decidirán la suerte del país en los campos de batalla, conducida por el señorío criollo.

Cuando ese proceso de integración cultural llegaba a su maduración, sobrevino, precipitado casi por los acontecimientos mundiales, como eclosión luminosa, el movimiento independentista. Once años de cruenta guerra, al principio de los cuales un terremoto abrió una brecha dolorosa de ruinas y desolación en importantes ciudades, provocaron un colapso en el movimiento cultural; sobre todo menguó considerablemente el aporte que a él daban las masas populares. El cambio de mano de muchas, si no de casi todas las propiedades rurales, de manos de peninsulares o criollos realistas a las de los más connotados criollos republicanos, sin que mediara transformación económica alguna, en relación al problema feudal de la tierra y su explotación, señaló el comienzo de la depauperación del agro. El campo, ya bastante abandonado a causa de los años de guerra, vio menguar más y más su demografía a medida que las luchas de partidos, iniciada la era republicana, ensangrentaban al país sin beneficio alguno para las masas rurales y el incipiente proletariado urbano. El éxodo comenzó a hacerse crónico. Con ese desplazamiento humano comenzaron a dispersarse también no pocos valores culturales innatos a esos grupos de población. Cogidos ellos en pleno desarrollo, su mengua y extinción fue fácil. Ya el aporte popular y telúrico al ritmo cultural venezolano se agostaba, también se producía la desvinculación entre los grupos cultos y las masas. Aquellos, y muy particularmente sus sectores jóvenes, sufrieron igualmente una como disolución al no ver alcanzados sus sueños, y derivaron hacia el romanticismo, tomando entonces a Europa como abrevadero. La economía nacional, que hubiera podido ser ampliamente desarrollada a raíz de la independencia, de transformarse a fondo su estructura agraria, inició su descenso. Nada se hizo, por otra parte, para incrementar el desarrollo industrial en las ciudades. El renglón de importación comenzó a crecer. Unísonamente se comenzó a nutrir el espíritu nacional con civilización también importada. Los poetas no cantaron ya a la fecundidad de la zona tórrida con la esperanza de Bello sino con la melancólica musicalidad del pájaro que ve venir la tormenta y siente nostalgia por los buenos tiempos. Y sobreviene entonces la Guerra Federal, las masas campesinas se ponen de pie tras de indefinidos ideales reivindicativos, mas sin conductores verdaderamente ligados a ellas, sin lazos con el proletario urbano, conducidas más bien –con excepción de Zamora– por elementos ligados a las oligarquías criollas, cumplen solo la dramática jornada para hacerles el juego a un grupo de caudillos y feudatarios,

los que, cuando les conviene, arreglan las cosas a su modo, dejando afuera las aspiraciones de las grandes mayorías rurales e, incluso, la estructura jurídica que garantiza el latifundio. Éste sigue creciendo y estrangulando más y más la economía venezolana. La despoblación del campo crece, también aumenta el malestar social y este –sin verdaderos partidos populares que unifiquen y orienten a las masas– desemboca en cruentas asonadas de montoneras y guerras intestinas entre caudillos por llegar a Miraflores. Salen de ellas Castro y Gómez. El camino para la penetración imperialista está bien preparado.

Muchos, durante los últimos años, y a medida que la penetración imperialista avanza en nuestro país, luego de haber terminado la estrangulación de nuestra economía agrícola y limitarla a lo que nos proporcione el petróleo en manos de los *trust*, limitan el mal solo al plano económico, sin advertir toda la desintegración que en el plano moral y cultural está provocando. Junto al latifundio, la explotación exhaustiva de nuestro petróleo por parte de las compañías interesadas únicamente en sus dividendos, ha ido provocando el alejamiento del campo de grandes núcleos de población o de los restos de ellos. El primero ha creado tales condiciones de vida en el medio rural, que el campesino ha tenido que emigrar ante la alternativa de morir junto con los suyos en la mayor miseria y desamparo. La extracción petrolera, por su parte, al llevar un ficticio esplendor a las zonas de explotación, hace como punto de fijación que atrae a los campesinos con el señuelo de mejores sueldos, aunque en condiciones de trabajo terribles. Es decir, que el peón o conuquero, ante el dilema de morir de hambre entre los grandes latifundios o morir ganando el pan en duras condiciones en los campos petroleros, opta por lo segundo. Ello determina luego que las compañías puedan darse el lujo de imponer condiciones de trabajo, pues los brazos les abundan. Esas constantes migraciones, que son otras tantas sangrías para la demografía rural venezolana, se reflejan directamente en el proceso cultural. Dificulta, principalmente, el trabajo estadístico, base de toda realización social técnicamente planificada. Así vemos cómo, en gran parte, la labor asistencial médica se ve trabada por la carencia de datos precisos, historial a fondo de determinadas zonas. En el aspecto educativo es lo mismo. Difícilmente se puede determinar con precisión cuántos niños en edad escolar tiene la República, cuántos desnutridos, cuántos sin hogar, cuántos delincuentes. Para el proceso de alfabetización eso es básico, pues aun contando con que se conoce el número de adultos analfabetos en términos precisos, cosa que dudo mucho, existirá siempre en el correr del tiempo el círculo vicioso, pues los niños

carentes ahora de escuela –y en la misma capital de la República los hay– serán pronto adultos analfabetos a los que habrá que alfabetizar.

En lo que respeta a las artes populares, folclóricas o de tipicidad vernácula, al romperse las relaciones de los grupos humanos asentados por años y años en determinados lugares, con su ambiente terreno y social, se desarticulará la tradición, el afecto profundo y con ello se agostarán las vivencias para la fuerza expresiva. Junto a eso concurre la penetración por diferentes vehículos de expresiones pseudoartísticas muy bien dirigidas, y que buscan confundir, desorientar o socavar las profundas fuentes creadoras de nuestro espíritu nacional. Por una parte, tenemos el cine, muy bien dirigido desde Hollywood, industria de penetración y adormecimiento para los países coloniales. Él se encarga de alejar a las grandes masas de preocupaciones verdaderas no solo por el arte genuino sino de todo ideal reivindicativo. Luego vienen las diversas publicaciones, desde el libro bellamente empastado, pero que guarda –para el cerebro intelectual joven o viejo– páginas de podredumbre, o que mueven al egoísmo y a la evasión. También está el deporte, muy bien comercializado, por medio del cual se anestesia e infatua a millares y millares de seres, ya que le han restado a aquel su primordial función social. También están los muñequitos y tiras cómicas con los cuales no solo se destruyen el folclore y las leyendas o consejas vernáculas, sino que se introduce la propaganda venenosa que sirve a los intereses de quien nos colonializa. Y por último, tenemos la música dizque afroantillana, y el americanismo de salón y cabaret.

Todo ese complejo de causas está contribuyendo a desintegrar, día a día, y en mayor proporción cada vez, el proceso cultural venezolano. En educación, se tantea por aquí y por allá sin realizar un estudio a fondo de nuestra realidad para sacar conclusiones acerca de lo que ella exige en materia educativa. Eso se refleja directamente en el plano moral. De experimentaciones en experimentaciones se va de tumbo en tumbo descuidando la orientación moral y de conceptos civiles que toma la juventud, desviados todos por la descomposición ambiental. En plástica, ya vemos cómo, casi a finales del siglo pasado y comienzos del actual, nuestros pintores se desvinculan del medio venezolano y se dan a europeizarse corriendo sumisamente tras los *ismos*. Impresionismo primero, fauvismo después, cubismo más tarde y ahora abstraccionismo. En ellos la evasión del medio social y geográfico ha sido casi definitiva, y digo casi porque alguno que otro sí tiene los pies en Venezuela.

En música, no ha podido avanzar con muchos estragos la desintegración, y ello porque su raíz tradicional es profunda y está ligada igualmente a los medios populares urbanos. Desde los Olivares al maestro Sojo, y Esteves, es sangre del pueblo la que la nutre; allí su fuerza. Sin embargo, no faltan quienes rindan vasallaje al formalismo antipopular y fuera del espíritu nacional. En literatura, ya vemos lo que ocurre. Huxley, Lawrence, Kafka, Hesse son los abrevaderos obligados de nuestros más jóvenes intelectuales; ya algunos otean a Sartre: sobre los patrones de ellos, buscan escribir sin atender a una vinculación con su pueblo, con su ambiente, no en balde toda nuestra vida existe a base de importaciones.

Con Gallegos y Uslar Pietri se detuvo la ascensión novelística venezolana; los jugos que la nutrían se han agostado bajo el signo colonial ya en definitivo avasallamiento. La poesía en el llano y los Andes alza aún acentos telúricos sin encontrar eco retumbante en las ciudades. En cuanto a la escultura —con pocas excepciones—, ha quedado limitada a las chucherías y pacotillas de cementerios. Junto al aparente auge cultural muy oropelesco, se precisa descubrir cuánto se mengua y derrumba, cuánto de falso hay en él, y cómo lo irrisorio de nuestra economía intervenida ha ido determinando su desintegración. Por ello, cuando se habla de fortalecer e intensificar ese proceso y ese desarrollo de la cultura venezolana con el espíritu mismo de la nacionalidad, es preciso mirar hacia las raíces del problema. Para que haya una cultura propia, nacional, se precisa que quienes la forjen tengan una conciencia nacional, y ella se forma solo a base de orgánica compenetración con todo cuanto conforma la patria. Pero el éxodo campesino, las migraciones internas al azar de las circunstancias y una vida urbana cada vez más extranjerizante en el plano “civilizado”, no son condiciones favorables para la conquista de esa conciencia.

Tenemos, pues, como suma, que sin transformar nuestras fuentes de producción económica mediante la suspensión radical del latifundio, que sin modificar a fondo el régimen de la tierra que condiciona nuestra actual producción agrícola, todo cuanto se haga será por las ramas. Y lo será porque allí, en nuestro feudalismo agrario, radica la clave de nuestra presente situación. Suprimiendo el latifundio, poniendo esas vastas extensiones, ahora inactivas, a producir racionalmente, mediante planificaciones técnicas, asentando en ellas con derechos propios a sus núcleos campesinos, no solo se revivificará la producción agropecuaria y con ella toda la economía nacional, permitiendo que baje el renglón de importaciones, por cuanto produciremos para satisfacer nuestro consumo y a

la larga para exportar, sino que con ellos se remozarán las viviendas populares en las zonas rurales, se facilitará la labor social, educativa, médica y moral. Se facilitará la labor para la asimilación de inmigrantes y volverá la vinculación a la tierra, al paisaje, al medio humano-social, y con ella se removerán los jugos más profundos de la nacionalidad para la mejor expresión artística, nutrida ya de sustancia venezolana verdadera. La integración de una justa conciencia nacional estará entonces en marcha nuevamente. La industrialización urbana se hará entonces más fácil, por cuanto no dependerá ya —en cuanto a materias primas— de mercados exteriores. El costo de la vida descenderá y las masas de empleados y obreros tendrán más acceso a los medios de adquirir y producir cultura. Por eso, al luchar ahora con preocupación sincera por el progreso de la vida moral e intelectual de nuestra Venezuela, debemos mirar hacia la tierra y demandar decididamente la legislación radical que transforme su actual estructura latifundista feudal.

LOS CARIBES⁶

Cuando los conquistadores españoles inician sus acciones en el territorio de lo que hoy es Venezuela, la última región por conquistar y dominar allí es la norte-central, donde la resistencia indígena presentó características de guerra dilatada, extremadamente violenta, y en la cual muchas de las tribus dirigidas por guerreros indomables pusieron en práctica frente a un invasor superior en armamentos, la táctica de tierra arrasada. Esta región norte-central estaba poblada principalmente por caribes, porción cultural y lingüística que llegó a producir temor, primero, y odio, posteriormente, al conquistador hispánico. Desde los primeros encuentros de los europeos con los caribes encontraron en estos a los más decididos opositores y tenaces defensores de su territorio.

Puso en práctica inmediatamente el conquistador, contra este oponente fiero a sus avances y depredaciones, algunas tácticas que habrían de darle óptimos frutos. Por una parte instrumentó acciones bélicas de exterminio implacable, donde junto a las armas de superioridad manifiesta y su práctica bélica venida de varios siglos de experiencia de la lucha contra los moros en España, usó con gran eficacia, igualmente, la acción y la impresionante imagen del caballo y la ferocidad bien amaestrada de perros poderosos y agresivos.

Igualmente, los conquistadores, mediante todos los medios comunicativos de entonces, se dieron a deformar hábilmente la imagen del pueblo caribe, creando en torno a él toda una mitología de barbarie y ferocidad que lo mostraba con facetas casi monstruosas. Cuidadosamente, el invasor, mediante esa imagen, logró hacer una simbiosis entre caribe y caníbal suscitando odiosidades y repulsión hacia aquel pueblo. De esa manera se iba creando una justificación para combatir, esclavizar y hasta exterminar a la población caribe, y arrebatarle sus territorios y los principales productos económicos de su cultura. Esa propaganda sutil trascendió de tal manera en tierras de América como Europa, que el término caribe señalaba ya a un individuo feroz y más cercano a la bestia que al ser humano.

Esa labor deformadora de la verdadera imagen del pueblo caribe se inicia casi desde el primer momento del Descubrimiento.

Pedro Mártir de Anglería, en sus *Décadas del Nuevo Mundo*, al describir el primer viaje de Colón se refiere ya a los caribes, indicando:

En esta primera navegación descubrió solamente seis islas y entre ellas dos de inaudita magnitud, de las cuales a la una la llamó la Española y a la otra Juana.

(...)

Adquirieron noticias allí de que no lejos de aquellas islas, había otras de ciertos hombres feroces que se comen la carne humana, y contaron después los naturales que esa era la causa de que tan temerosos estuvieran de los nuestros cuando se acercaron a sus tierras, pensando que serían caníbales; así llaman a aquellos feroces o caribes.

Conocida es la Real Cédula emitida por la reina Isabel la Católica el 30 de octubre de 1503, permitiendo la persecución y esclavización de los caribes. Ordenaba así la reina:

Doy licencia y facultad a todos é cualquier personas que con mi mandato fueren así a las islas é tierra firme del dicho mar Océano, que fasta agora están descubiertos como á los que fuesen á descubrir otras cualesquier isla é tierra firma, para que si todavía los dichos caníbales resistieren é non quisieren recibir é acoger en sus tierras á los capitánes é gentes que por mis mandatos fuesen á facer los dichos viajes é oírlos para ser doctrinados en las cosas de nuestra Santa Fe Católica, é estar á mi servicio é so mi obediencia los puedan cautivar é cautiven para los llevar é Islas donde fuesen é para que los puedan traer á traigan á estos a mis reinos é Señoríos é á otras cualesquier partes é logares do quisieren, é por bien ovieren pagándonos la parte que destos nos pertenezca, é para que los puedan vender é aprovecharse dellos, sin que por ello cayan nin incurran en pena alguna.

Cuando a causa de la despoblación de las islas de Cuba, La Española, Puerto Rico y otras, por causa de los genocidios practicados por los invasores, y ante la necesidad de importar a ellas fuerza de trabajo indígena esclavizada, la Corte le señala a fray Nicolás Dorante, y a petición de este, el 15 de noviembre de 1505:

⁶ Ponencia presentada en el simposio sobre la Identidad Cultural Caribeña, realizado en La Habana como parte del Festival Carifesta-1979.

Escrivys que allí es menester saber quales Yndios son los que pueden captivar para que se puedan traer á esa Isla por esclavos para se servir dellos, los que se pueden captivar syno quisieren obedecer son los que se dizen canyuales.

El licenciado R. Figueroa, justicia mayor de la isla La Española, el 5 de noviembre de 1510 mediante un auto señala ya a los caribes como caníbales, estableciendo que “pueden ir é entrar é les tomar y prender é captivar é hacer guerra é tener a traer é poseer é vender por ser esclavos los indios que las dichas tierras (...) así por Caribes declarados”. Otra Real Cédula de 1511 permitía a los vecinos de las islas hacer la guerra y esclavizar a los caribes, señalando como opositores a los cristianos y comedores de gentes. Por esta misma fecha, una disposición real autoriza que a todos los indios que en condición de esclavos llevasen a La Española, se le pusiese una señal en la pierna a fin de señalárseles como esclavos. La señal era tatuada con hierro candente y se tomó la letra C por ser la inicial de las palabras caribe y caníbal.

En su obra la *Esclavitud de los indígenas*, el padre Las Casas anota:

La menos y fea causa que los españoles tuvieron para hacer a los indios esclavos, fue moviendo contra ellos injusta guerra, según fueron las otras llenas de mayor nequicia. Porque todas las más han sido espantables y nunca vistas, ni oídas novedades de maldad, para poner en admiración a todos los hombres. Referiré aquí, de muchas algunas pocas. Atraían por engaño a los indios, o les infundían miedo hasta hacerles confesar ante la justicia que eran esclavos, sin saber los inocentes qué quería decir esclavos y en virtud de semejante confesión, las inicuas justicias y gobernadores mandábanle imprimir el hierro del Rey en la cara, siendo sabedores ellos mimos de la maldad. Otros provocaban a algunos indios malos, por medio de una arroba de vino, o por una camisa u otra cosa que les daban, a que hurtasen algunos muchachos huérfanos, o los trajesen con engaños, para covidarlos, y con una manada de ellos veníanse a los españoles, y haciéndolos por tierra y vendíalos como esclavos, y luego sin más averiguar los herraban. Algunas veces los han herrado con hierro del Rey en la cara y otras en los muslos.

Otras ocasiones a muchos pusieron nombres naborías por fuerza, habiendo vergüenza de llamarlos esclavos, aunque como cosa segura y bien ganada, de unas manos a otras, los vendían y de esa manera sin orden y buena justicia, trajeron a las islas Española y Cuba, San Juan de la Costa de la Perla, de Honduras y de Yucatán, en inmensa cantidad, y con detestables y tiránicas abominaciones, del infeliz reino de

Venezuela y de la Goathemala y Nicaragua, muchos indios para llevar a venderlos a Panamá y al Perú. Ninguna vez traían en navío trescientas o cuatrocientas personas, que no echasen en la mar cien o ciento cincuenta muertas, por no darles de comer y de beber; porque tantos cargaban, que las vasijas que metían para agua, ni los bastimentos que llevaban, bastaban sino, para muy poco más que para sustentar los plagiarios que los salteaban, o de los otros salteadores que los compraban.

Fue implacable la persecución desatada contra el pueblo caribe, sin embargo, sus detractores no pudieron comprobar con certeza que fuesen caníbales. El conquistador y poeta Juan de Castellanos en una cuarteta de su obra, al referirse a los caribes, desmiente la falacia de su canibalismo, al señalar:

*Mas al fin fueron á provincia llana
que llamaron caribes, tierra rasa
no porque allí comiesen carne humana,
mas porque defendían bien su casa.*

El conquistador tuvo bien claro que el pueblo caribe era su principal opositor y por ello había que destruirlo, no solamente mediante la guerra sino también con la propaganda, ya que de esta manera creaba opiniones favorables que justificasen la usurpación de las tierras habitadas por los caribes y el esclavizamiento de estos. Por supuesto que se cuidaba muy bien de que no se conociesen los crímenes, depredaciones y genocidios que ellos como conquistadores llevaban a cabo tenaz e implacablemente. La despoblación a causa de las inmensas matanzas que llevaron a cabo en Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico, no tiene paralelo en la historia de la humanidad.

Se encargó igualmente el conquistador de ocultar y destruir todo lo referente a los productos culturales de los caribes. A tal punto llegó esta labor que hoy en día les cuesta arduo trabajo a los arqueólogos y etnólogos establecer la identidad de los productos culturales artísticos caribes en los vestigios cerámicos, de cesterías, textiles, etc. En un reciente trabajo, el distinguido historiador y etnólogo venezolano Miguel Acosta Saignes se refiere a este hecho y a la dificultades que los investigadores encuentran en tal campo. Su lengua, sus productos culturales, su psicología, sus hábitos de vida, fueron negados o falseados por sus enemigos de tal manera que aun ahora en muchas ciudades y pueblos de

Venezuela decir: “Ese es un caribe”, indica un elemento perjudicial a la colectividad por ser agresivo y pendenciero.

Paga así el caribe aun en nuestros tiempos el haber asumido con absoluta conciencia y gallardía la defensa de su pueblo de sus naturales territorios. Por esa actitud reciamente mantenida, no vaciló en sufrir las mayores penalidades y tormentos, y en afrontar la muerte, cuando ella, como producto de la lucha, le llegaba.

Sin embargo, numerosos productos culturales de origen caribe son utilizados beneficiosamente por la población que ahora vive en lo que fuera su principal hábitat, Venezuela. Producto caribe es el casabe, alimento producido mediante la elaboración de la yuca amarga, e igualmente caribes son todos los instrumentos requeridos para esa elaboración, tales como budare, el sebucán y el manare. También lo son el frijol negro o caraota, el tapiramo, el quinchoncho, y posiblemente como elaboración del maíz, la arepa. Aún por hacerse la investigación exhaustiva que ponga de manifiesto toda la creación cultural caribe. Si nos atenemos al mito de Amalivaca, de procedencia caribe, podemos deducir que un pueblo capaz de producir en el campo de la mitología una interpretación tan hermosa de su génesis y del origen de sus productos culturales, tenía que poseer en la danza, en el teatro, en la cerámica y en la plástica, y en la leyenda oral y en la poesía un alto desarrollo. Hagamos aquí una breve descripción del mito de Amalivaca recogido por el misionero jesuita Salvador Gilij, quien habitó en las regiones del Orinoco desde 1749 hasta 1777. El padre Gilij indica que los indios tamanacos al hablar de sus orígenes referían que

Al tiempo de las grandes aguas (el Diluvio), cuando toda la tierra de los tamanacos desapareció bajo la inundación, del otro lado de las aguas llegó una curiara que atracó en la roca Tepumereme, el único sitio terrestre que no había sido cubierto por las aguas. De la curiara bajaron Amalivaca y su hermano Vochy. El primero, a quienes los tamanacos llaman el Gran Padre Amalivaca, conjuró las aguas y logró que se retiraran.

De inmediato procedieron a ordenar nuevamente la tierra de los tamanacos, a la cual quisieron dotar de una vía de agua que permitiera salir hacia el mar. Amalivaca y Vochy deseaban que esta vía permitiera subir y bajar al mismo tiempo, pero luego de largas discusiones y ante la dificultad de resolver ese problema hidráulico tal como lo querían, crearon el Orinoco, haciendo que el río bajase de la montaña al mar y que el viento subiese sobre él del mar a la montaña. De esa manera y ayudado

por velas se podría navegar a favor de la corriente y subir la embarcación, impulsada por el viento. Seguidamente Amalivaca grabó en las rocas del monte numerosos petroglifos indicando al Sol, la Serpiente y otros símbolos que recordaran lo acontecido; luego indicaron a un hombre y a una mujer tamanaco, únicos salvados del Diluvio, y refugiados en el elevado lugar, que arrojaran tras de sí y por encima de sus cabezas el fruto de la palma moriche (*Mauritia Flexuosa*) para que de estos frutos nacieran hombres y mujeres que poblaran nuevamente la tierra tamanaca.

Refiere la leyenda que en vista de que las mujeres nacidas de las semillas del moriche se inclinaban a irse, Amalivaca y Vochy procedieron a quebrarles las piernas para que no abandonasen el lugar y pudiesen contribuir a repoblar densamente la tierra tamanaca. Procedió posteriormente Amalivaca a enseñarles a los tamanacos diversos oficios, tanto en lo agrícola como en lo artesanal. Una vez hecho esto regresó con su hermano Vochy en la curiara donde habían venido hacia región desconocida. Según Walter Dupouy, para los tamanacos del Orinoco, Amalivaca fue la divinidad creadora capaz de dominar los elementos de la naturaleza en un momento tan crítico como el de la inundación que lo arrasó todo y capaz también de dar origen, gracias a su fuerza superior, al nuevo linaje de los tamanacos que había de repoblar el país. A su calidad de divinidad creadora, se une su condición de héroe cultural y de transformador, personaje mítico que con diferentes nombres es muy típico en los mitos de creación americanos.

Según Lino Duarte Level, Amalivaca es el mismo Arimaca, en tanto que el monte Aseveri es el Cuchivero actual, similar al Ararat de los pueblos semíticos, al Tlaloc de los mexicanos, al Nizir de los asirios. Tepumeremos es palabra tamanaca: Tepú (roca), meremo (pintada).

Es la explicación legendaria de los petroglifos orinoquenses:

Los jeroglifos indios —señala Duarte Level— se hallan en el puerto de Cedeño en Caicara, en el Cerro del Tirano, en San Rafael de Capuchinos frente a Cabruta, en la sabana que se extiende desde el cerro de Caricura hasta las orillas del Caura, que era habitado por los tamanacos. En Guayana hay jeroglifos en el camino de Sonora a Avechica en San Luis Ayma y en La Paragua. También los hay al sur de la Encaramada, entre el 2° y 4° norte, entre los ríos Orinoco, Casiquiare, Negro y Atabapo y en las soledades de La Parima. Schönburg encontró rocas protoncas en una zona continuada desde orillas del Rupunurí, del Esequibo y la Cadena de Pacaraima hasta Orinoco y el Yupurá, en una extensión de más de 8 grados.

De este mito se desprenden algunas consideraciones que lo muestran como sumamente importante para el conocimiento de la cultura caribe y de su desarrollo histórico. Se trata indudablemente de un mito posterior al Neolítico, por cuanto, tales como la canoa, la vela y el uso del viento para la navegación, el cultivo de frutos y el uso de semillas. La referencia a la rotura que de las piernas de las mujeres hace Amalivaca, señala indudablemente el tránsito de la sociedad nómada a la sociedad sedentaria. Igualmente, la referencia a la ordenación de la tierra, creación de la vía fluvial, de la necesidad de poblar, así como de la enseñanza que imparte Amalivaca sobre el cultivo y artesanía, subrayan la procedencia neolítica el mito. Por otra parte, cabe destacar que en él no se presenta a Amalivaca como un dios, como un ser extraterreno, sino como un hombre procedente de otro lugar y que llega a la tierra de los tamanacos como creador y divulgador cultural.

Por este mito, como anotáramos arriba, se infiere que los caribes, lejos de ser como los conquistadores y sus propagandistas lo muestran, poseían una cultura en proceso de desarrollo y expansión, que se trunca con el descubrimiento y penetración extranjera de su territorio. Indicador importante del avance cultural técnico logrado por los caribes es que, mediante la navegación, habían logrado extenderse por todos los territorios insulares que ahora se denominan Antillas Mayores y Menores: Cuba, Jamaica, Santo Domingo, Puerto Rico, Dominica, Martinica, María Galante, Granada, Barbados, Curaçao, Bonaire, Aruba, Trinidad y Antigua. Que sus naves surcaban corrientemente las aguas del mar que ahora lleva su nombre y que podían trasladarse en él gracias a sólidos conocimientos náuticos, geográficos y astronómicos, y a las posibilidades de un equipo logístico eficaz. Es indudable que dentro de ese equipo tenían gran importancia como alimentos el casabe y el tasajo. Como es sabido, el casabe, que sirve de pan aún a considerables núcleos de la población venezolana, es un alimento que no se corrompe y que posee innumerables propiedades nutritivas.

Cuando el imperialismo español, primero, y posteriormente el holandés, el inglés y el francés, en veloz competencia se van apoderando de ese mar y de sus islas, prosiguen conjuntamente el exterminio de sus poblaciones naturales y su sustitución por africanos, hindúes, malayos, chinos, japoneses, etc. De esa manera conforman ellos poblaciones separadas por lenguas, religiones, hábitos, psicología; así impedían la unificación y las posibilidades de rebeliones compactas. Por otra parte, esa pluralidad creaba numerosas contradicciones y

enfrentamientos que hacían más fácil al conquistador y colonizador dominar y manipular a los diversos grupos.

Esa acción no impidió, sin embargo, que en algunas regiones insulares, donde la población predominante tenía unidad lingüística y de origen, y cierta comunidad de cultura, se produjeran luchas y enfrentamientos con los opresores.

Pusieron sumo cuidado los imperios predominantes durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX en mantener separados totalmente del continente y también entre sí a los pobladores insulares del Caribe, impidiendo de manera casi absoluta que aquellos de habla inglesa, francesa u holandesa tuviesen contacto con los insulares de habla hispana y con los pobladores de los países de tierra firme. Solamente a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, cuando las colonias hispanoamericanas se conmueven con propósitos independentistas, y la guerra contra España promueve inmigraciones y éxodos, el contacto entre las regiones caribeñas se establece con cierta regularidad, y ese contacto ha de dar frutos extraordinarios para la liberación de América Latina. Dentro de estas relaciones tienen un elevado contenido histórico las que establece Bolívar con Petión, que abren las posibilidades para las dos expediciones de Los Cayos, abriéndose con la segunda amplias perspectivas que son aprovechadas genialmente por el Libertador y que culminan con la toma de la Guayana; el Congreso de Angostura; la Constitución de la República de Colombia, mediante la unión de Venezuela y la Nueva Granada; la campaña de 1819 que culmina con la Batalla de Boyacá, y posteriormente con la jornada de Carabobo; y las triunfales jornadas hacia la liberación del Sur, cuyos hitos son Bomboná, Junín y Ayacucho.

Ese hecho trascendental del acercamiento de los países hispanoparlantes hacia las islas caribeñas con predominio de población africana durante el siglo XIX, no pasó desapercibido para los imperialistas y por eso es que toda la política que ellos van a desarrollar en esa región durante la mitad y fines de ese siglo, se orienta a desinformar, separar y aislar a esas islas de Cuba, de Puerto Rico, de Venezuela, de Panamá, de Colombia, de México. Pero no solamente aíslan y separan, sino que se dan a promover contradicciones entre unos y otros pueblos. En Venezuela, por ejemplo, se hacía correr la especie de que muchos de los habitantes de Trinidad, Jamaica, Martinica, y especialmente sus mujeres, eran practicantes de brujerías y maleficios, suscitándose hacia la gente de esa procedencia desconfianza y animadversión. Cuando se inicia en el Zulia la explotación petrolera y la intensificación de la cañicultura, las compañías aceiteras y los terratenientes, aprovechando las posibilidades de mano de obra barata, trajeron a

numerosos individuos procedentes de las Antillas Menores, los cuales ubicaron en poblaciones como Bobures, Lagunillas y otras zonas petroleras. El zuliano comenzó a verse desplazado por esta mano de obra especializada en oficios que él no conocía, creándose en él sentimientos de rencor que provocaron brotes de racismo, manifestados estos en el copleo popular y en numerosas gaitas. Sabido es que Venezuela, a partir de la Independencia y reafirmado después de la Guerra Federal, desterró todo prejuicio racial y de diferenciación de prerrogativas y castas. Por eso este brote episódico en la región zuliana tiene que registrarse como producto de la colonización y dependencia del país, impuesta por los amos imperiales del petróleo.

Es bueno recordar que para entonces, años 1914, 1915 y 1916, y ante cierta resistencia que cautelosos grupos predominantes en Venezuela ofrecían a la penetración de las compañías aceiteras extranjeras, Estados Unidos dejó entrever la posibilidad de repetir en la tierra de Bolívar lo que hicieron con Colombia y Panamá; vale decir, promoviendo un separatismo regional. Se habló entonces mucho de la posibilidad de que los yanquis crearan con los estados Zulia, Trujillo, Táchira y Mérida y parte del Norte de Santander, lo que se daba a denominar República del Zulia; sobre esto se hizo alguna propaganda y hasta circularon símbolos de escudos y banderas. La entrega total del dictador Gómez al imperialismo y la posterior sumisión definitiva de las clases dominantes venezolanas al neocolonizador, echaron para atrás el proyecto separatista. Sin embargo, a pesar de que la industria petrolera prosiguió introduciendo personal, en condición de peones, a los campos de petróleo, las informaciones sobre los países caribeños no hispanoparlantes se cerró absolutamente; y aún hoy en día son muy pocas las personas que tienen referencias y conocimientos de lo que ocurre en esas islas. Nada se sabe de los orígenes de sus poblaciones, de su situación y necesidades, de sus luchas y mucho menos de su cultura. Y cuando se habla de ellos en Venezuela u otros países del continente, cuidadosamente se deforman las informaciones. Por ejemplo, de Haití solo se propagan informaciones sobre vudú y sus extrañas ceremonias, pero se calla cuidadosamente la situación miserable y de opresión en que viven sus habitantes, y por supuesto se oculta cuidadosamente la compra de sangre que traficantes de Estados Unidos hacen con sus pobladores, lo cual se ha transformado en un inicuo comercio que está provocando la disminución del tiempo de vida a numerosísimos habitantes el país. Como vemos, la manipulación de la noticia, la deformación de las imágenes de los pueblos, persiste en numerosas regiones del Caribe, y tras ellas se

enmascaran la explotación y los genocidios. Pero, en la medida en que América toma conciencia de la urgencia de su unidad, de la necesidad de intensificar su mutuo conocimiento y se constata que también la región insular del Caribe que habla otros idiomas forma parte de nuestros orígenes, de nuestra etnia, de nuestra cultura, de nuestras luchas por la justicia y por la libertad, se produce el natural y requerido acercamiento. Este se ha visto fortalecido a raíz de la Revolución Cubana y de la acción que ella impulsa a través de la Casa de las Américas.

Nuestro continente robustece la conciencia acerca de la importancia de unificar todo el Caribe a América, de la cual constituye parte especialísima; por eso el conocimiento mutuo debe ser constante y progresivo, y es indudable que actos como el que se cumple ahora en la Cuba socialista representan un aporte de extraordinaria trascendencia para ese conocimiento y esa unidad.

Es tradición en la región norte central de Venezuela, particularmente en la zona guaireña, que los caribes solían partir para sus expediciones a las islas el mar que ahora lleva su nombre, desde un sitio de la costa que aún lleva el nombre de Puerto Viejo, denominación que le dieron los españoles, quienes aprovechando las instalaciones que allí tenían los caribes lo utilizaron cierta vez durante la Conquista como desembarcadero y estación para sus naves; los caribes les montaron una celada, quemaron las embarcaciones y exterminaron a los tripulantes que habían bajado a tierra. Cerca de allí quedan ahora el aeropuerto e imponentes balnearios. Pocos de los hombres y mujeres de la Venezuela del petróleo recuerdan o saben que allí existió el puerto, punto de partida y llegada de las naos caribes. De allí, de muy cerca, viajó a este país, territorio libre de América, la delegación que ahora trae a este festival mucho del espíritu popular de Venezuela, espíritu popular donde se halla presente la alegría, la voluntad, la tenacidad y el amor a la libertad del pueblo caribe. Reciban ustedes las aportaciones de esta delegación, en cuya sangre de muchos de sus componentes se halla presente la del Caribe, y sean estas palabras un homenaje al recuerdo, a los sacrificios y al patriotismo de ese pueblo heroico, calumniado y de imagen deformada por los conquistadores de ayer, a quienes se asemejan a los conquistadores de hoy, y contra los cuales combaten descendientes, en abnegación y sacrificios, del pueblo caribe.

LA CARICATURA, SU FUNCIÓN SOCIAL

Más debe la moral al temor de la sátira que el amor a la virtud.

Toda manifestación de la conciencia humana, por pequeña y anónima que sea, lleva siempre un aliento constructivo y renovador, porque al reflejar el mundo objetivo crea igualmente un futuro, creciendo más su fuerza de perfección cuando ella va guiada y motorizada por un anhelo colectivo. Es entonces que, obedeciendo a un mismo ritmo de marcha, todos los medios expresivos se ponen al servicio del ideal común y marcan rutas a seguir, señalando con belleza recreativa y crítica sincera las perfecciones o imperfecciones del estado social en que actúan. Es por ello que, siendo el arte el medio expresivo más potente de que dispone el hombre, sea siempre del que mejor se valga para señalarse un camino a lo perfecto, dejando unísonamente plasmado en él todo el sentir de una época y su visión de futuro.

El arte, por su riqueza, es un ímpetu hacia el porvenir; desde sus aspectos combate con sublimidad por una humanidad armónica y más perfecta. Y, contra los abusos de poder que impiden el logro de justas aspiraciones humanas, contra los tiranos de pueblos y sus crímenes e injusticias, contra la innovación de costumbres amorales o el conservatismo de clases prostituidas, contra la superstición o el fanatismo o todo aquello que tienda a detener la marcha hacia la equidad y la justicia, el arte posee dos terribles medios de lucha y oposición: en la literatura, la sátira y sus diversos aspectos, y, en las artes gráficas, la caricatura.

A quien se diga de pronto que la caricatura es un arte tan valioso como la música o la poesía, quizás dude antes de reconocerlo; mas luego, ante un justo análisis de ella, llegará a comprender su valor artístico y amplio cometido social, pues verá con claridad que ella difiere de las otras expresiones artísticas solo en un aspecto: que si ellas al mostrarnos algo lo embellecen; esta, en cambio, opina sobre lo que muestra y, al opinar, critica. Por ello, es un error de comprensión no darle a la caricatura el alto valor que merece, ya que, por su tendencia moralizadora y constructiva, es el medio más enérgico y poderoso, la censura más humilde y certera que han empleado siempre los oprimidos contra sus opresores, los pueblos contra sus tiranos, la rectitud contra la maldad y lo injusto.

Sociedades corrompidas en parte y llenas de un gran respeto por su “moral económica”, han mirado siempre a la caricatura con un desprecio afectado, porque aunque ellas quieran despreciarla, les resulta imposible, ya que a cada momento esa expresión sincera y terrible les señala con crítica burlona todos sus defectos y podredumbre. Es por eso que, resguardándose tras su “moral”, fingen hacia ella un despectivismo que no sienten, y en su rencor impotente lanzan a la enemiga risueña injuriosos calificativos, pero ella burla ese fingido desprecio y sigue riendo la ruta del porvenir.

Ya en las civilizaciones más antiguas nos encontramos al dibujo burlón cumpliendo su función social, tomando en cada pueblo y en cada época un carácter determinado. En Egipto y Asiria la encontramos criticando la gula y perversidad de sus faraones y reyes. Conocidos son los grabados tebanos donde la mano de un oscuro artista grabó a aristocráticas damas en actitud de arrojar lo que comieron por vicio y por necesidad, mientras las esclavas que sostienen los platos, vuelven los rostros asqueados.

De Grecia y Roma, poco es lo que en este aspecto del arte ha llegado hasta nosotros. Sin embargo, Plinio, en su obra *El arte de modelar*, apunta que existían artistas dedicados a asuntos cómicos, y refiere algunas anécdotas sobre obras de Zeuxis y Galatón. También en Pompeya se han encontrado algunos frescos donde con precisión justa se criticaba la decadencia del arte. Pero, es por medio de la cerámica que se ha podido investigar con mayor amplitud el proceso de la caricatura en esas edades y pueblos: vasos, ánforas y urnas mortuorias nos muestran a veces dibujos grotescos, que son críticas a la política, la religión y costumbres de la época. De la decadencia del Imperio romano y nacimiento del cristianismo, son célebres los dibujos que los arqueólogos denominan con el nombre de “graffiti”, dedicados en su mayoría a criticar las tendencias religiosas nacientes; el más conocido de ellos, es uno donde se representa a Jesús con cabeza de burro y tiene una leyenda que dice: “El dios burro de los cristianos”, obedeciendo en esta forma al sistema ideológico que los producía.

Durante la Edad Media, la mayoría de las manifestaciones artísticas estaban supeditadas a la economía feudal, siendo el artesanado quien producía la verdadera obra artística, pues la que provenía de los conventos o comunidades religiosas adolecía en su anonimato de un tradicionalismo convencional y hierático. Sin embargo, debido al poderío económico de la Iglesia, tuvo el arte de esta era expresión más elevada en la arquitectura religiosa, y allí, en esa arquitectura, encontramos la sátira plasmada en uno de sus elementos complementarios: el

ornamento. Así, esos artesanos, hijos del pueblo, dejaron toda su burla despreciativa esculpida en capiteles y frisos de catedrales y claustros, burla tan recia y perenne como la piedra en que fue tallada. Hoy, en la Catedral de Estrasburgo, aún puede verse a cerdos con hábitos de frailes, procesiones de lobos con capuchas de agustinos, o alusiones al célebre poema del “Zorro”, la obra satírica más popular de aquella época. También fue gran motivo para la caricatura de la Edad Media la figura del diablo, no salvándose por esto las vidas santificadas de verse también burladas por el ágil cincel medieval.

En esa era aparece el bufón, caricatura animada en seres deformes y esclavizados a señores feudales y reyes. La mayoría de estos hombres grotescos estaban envilecidos por su oficio y posición; sin embargo, ellos, venidos del pueblo casi siempre, llegaron a alcanzar celebridad en la corte en que actuaban debido a su fácil histrionismo irónico. Estos payasos puestos de moda en esa era solo vinieron a desaparecer casi definitivamente en el siglo XVII; mas aún hoy ellos existen bajo otro aspecto, y siempre acariciando con su servilismo asqueante a los dueños del poder.

La pugna entre la economía feudal y la economía urbana, a más del desarrollo mercantil burgués, inician una nueva etapa en la sociedad, etapa conocida con el nombre de Renacimiento, y que comenzó a florecer en diferentes países a la vez pero que por el sentimiento tradicional que imperaba en Italia más que en cualquier otro país, y por sus condiciones sociales, hicieron que fuese allí donde esta cultura que surgía tuviese su mayor florecimiento.

Rompe entonces la obra artística medieval su forma simple y regular para exteriorizar una expresión más amplia de la conciencia humana.

En los albores de esta época comienza a realizarse la reforma luterana, uno de los hechos más trascendentales de ella, y es entonces que la caricatura encuentra su verdadera orientación, pues en poder de hombres geniales se individualiza y se afilia a ideologías combativas. De esta manera juega un papel importante en las luchas entre católicos y reformistas.

Ya para el Alto Renacimiento había alcanzado la caricatura tan elevado prestigio, que era cultivada por artistas célebres como: Aníbal Carraccio, Baccio de Bianco, Pedro Belloti y Gerónimo Bosch.

A partir del siglo XVII toma la caricatura en cada pueblo caracteres diversos y así la encontramos en Inglaterra, esencialmente política, siendo el más importante de sus cultivadores William Hogart, cuya obra llamada *Las elecciones* alcanzó notable celeridad, por ser ella un comentario burlón a las corrupciones

electorales. También son muy conocidos sus dibujos contra el clero y el fanatismo.

Se diferenciaba entonces la caricatura inglesa de la francesa en que era puramente política en la primera, en tanto que en Francia abarcaba todos los aspectos sociales: las costumbres, las modas, las aberraciones sexuales, todo era allí ridiculizado con una gracia exclusiva del pueblo francés. Y con Rabelais, Boileau, Beaumarchais, Scarron y Molière, adquiere la sátira una firme fuerza constructiva, pudiendo decir Voltaire que “El ridículo ha adquirido tal fuerza en Francia que es hoy el arma más terrible que pueda esgrimirse”. Quizás por ello, durante el reinado de Luis XV es suprimida con todas las otras libertades del pensamiento popular. Sin embargo, desde el anonimato sigue combatiendo a la corrompida clase dominante, intensificando más su combatividad en los comienzos de la revolución, bien en libelos o por medio de dibujos. El envilecimiento de la nobleza por su lujo y ociosidad fue motivo para ello, y el pueblo francés, por medio de sus artistas satíricos, desnuda toda su corrompida intimidad.

Triunfante la Revolución y esparcidas sus ideas por toda Europa, la caricatura se divide en dos bandos, y así vemos a los ingleses conservadores empleándola para atacar las nuevas ideologías, mientras que las masas populares se siguen valiendo de ella para hacer más extensiva su crítica al viejo estado social. Años después, cuando ya Francia, cansada de luchas internas y extraviada en un confusiónismo total, se entregó a la dictadura, la caricatura fue lentamente decayendo, y es de notar que durante todo el período napoleónico casi no toma parte activa en la vida política, y aún más, parece que esta luchadora incansable y jovial hubiese sentido respeto por el genio de Napoleón, pues esa figura que llenó al mundo en su época no fue nunca directamente atacada por ella.

A medida que la clase media hacedora de la revolución se va convirtiendo en clase privilegiada, la sátira vuelve hacia ella su certera punta y comienza a criticar con afán correctivo a esa clase que se daba con igual facilidad a la democracia y al imperio, a Luis XVIII que a Carlos X o a Napoleón III, y contra esa corrupción del espíritu ideológico la emprende esta manifestación del sentir popular, no habiendo punto necesitado de reconstrucción que no fuese atacado por ella.

El año 1830 aparece el periódico *La Caricatura*, ilustrado con grabados de Monnier, Daumier y Gavarni, obteniendo un gran éxito por su posición combativa ante la monarquía de Luis Felipe. Así, la caricatura francesa, obedeciendo a

consignas de partidos o al sentir popular, siempre ha luchado por la libertad y pureza de las costumbres, por crear fuerza de convicción y elevación moral en el pueblo, a la vez que enriquecer ideologías nacientes.

Si la caricatura en Inglaterra fue política y en Francia ampliamente social, en España se manifestó exaltadamente patriótica, a pesar de que la tiranía de sus reyes y cortes impedía por todos los medios su amplia difusión, pues era tal el temor que a ella le tenían los poderosos que se castigaba cruelmente a cualquier dibujante atrevido que mostrase en sus dibujos algún aspecto de aquellas cortes depravadas. Esas sociedades, llenas de vicios e infamias no podían permitir que sus lacras fuesen, por obra y gracia de un lápiz, motivo de risa y burla entre el populacho. Esta fue la causa de que durante los reinados de Fernando V, Felipe III y Felipe IV, casi no aparecieran dibujos satíricos y los pocos que de esa época se conocen (anónimos) son un justo exponente de toda la corrupción en que vivían aquellos cortesanos depravados, mezcla de frailes, prostitutas y aventureros.

A pesar de que el Estado social de entonces ofrecía campo amplio a la caricatura, ella tuvo que estar sumida en el anonimato, y era por medio de pasquines que hacía su aparición jocosa e hiriente. En esta forma continuó luchando duramente, logrando más adelante, bajo el reinado de Carlos IV, adquirir una potencialidad grandiosa, debido al técnico y terrible buril de don Francisco de Goya. Esa sociedad española, próxima ya al caos, tiene en este genio del arte su más firme y crítico moralizador. Goya, con clara conciencia de su época, fijó para el futuro páginas que son un anatema para aquella aristocracia prostituida, como también reflejan todo el dolor que gravitaba sobre el pueblo español. Su obra fue, y aún es, un correctivo poderoso para esas clases que, en todas las épocas y en todos los pueblos, aplastan con su lodo la moral humana. Muchos han considerado a Goya como filósofo, cuya obra obedecía a una línea interior trazada, pero si al analizarlo lo hacemos en conjunto con su momento histórico, veremos que su obra obedeció más a la emoción de un artista dolorido ante el malestar económico y social de su pueblo, y que sintiendo horror por los vicios y amoralidades que pesaban sobre él, tendía a castigarlos con su gráfico sarcasmo.

En las páginas de sus grabados palpita el dolor y la miseria, la corrompida banalidad y los asqueantes vicios; no hubo un solo detalle ridículo o inmoral que escapara de verse herido por el lápiz genial de don Francisco. Y contra los crímenes de la Inquisición, los frailes corrompidos y cínicos, la prostitución que

imperaba en las clases dominantes, contra el fanatismo y las supercherías, luchó siempre con denuedo este poderoso y humano artista.

Cuando hoy miramos sus grabados que se denominan *Desastres de la guerra*, sentimos cómo estaban arraigados en este artista sus principios justos y humanos. Y allí, en esos desnudos grotescos y horribos rostros, se muestra la tragedia de España, esa tragedia de ayer y de hoy; porque si este grande hombre mostró con su buril lo que le costó a España, al pueblo español, la ambición napoleónica, también se hace presente en su obra, y desde su época y posición de humano genial, que aún dentro del horror y la tragedia el pueblo español siempre fue heroico. Por eso hoy palpita de nuevo en el alma de España, la España grande que produjo a don Francisco de Goya.

La obra de este artista es visionaria y fantástica, a veces parece extraña e incomprensible; sobre ella dijo Teófilo Gautier que

Los dibujos de Goya están ejecutados al *acua tinta*, tocados y realizados por el agua fuerte, nada hay más franco, más libre, más fácil, un rasgo indica toda una fisonomía, una masa de sombra hace de fondo o deja adivinar sombríos paisajes medio abocetados, las quiebras de una sierra son teatros ya preparados para un homicidio, para un aquelarre: pero esto es raro, el fondo no existe generalmente en Goya. Como Miguel Ángel, desdeña la naturaleza exterior y no toma de ella sino lo estrictamente necesario para colocar sus figuras y todavía sitúa muchas de ellas en las nubes. De vez en cuando un lienzo de muro cortado por ángulo de sombra, el arco negro de una cárcel, una empalizada apenas indicada, he ahí todo. He dicho que Goya era un caricaturista a falta de palabra más adecuada: es la caricatura del género de Hoffmann, donde la fantasía va siempre unida a la crítica llegando con frecuencia hasta lo terrible y lúgubre; diríase que todas aquellas cabezas grotescamente amenazadoras han sido dibujadas por la garra de Smarra sobre la pared de una alcoba de medroso aspecto, y a la luz de los intermitentes resplandores de una lamparilla agonizante. Se siente uno transportado a un mundo imposible y sin embargo real.

He aquí a Goya, fantástico y humano pintor e historiador. Pues nadie relató tan fielmente su época como él, y su obra es un legado gráficamente fiel de aquella sociedad que iba a desaparecer para siempre.

En el siglo XIX, con el surgimiento poderoso del capital, se delinea con precisión una división de clases, apareciendo entonces, tras variado proceso, una expresión formal del arte que llega a alcanzar mayor potencialidad en siglo XX, sobre todo en la posguerra, al intensificarse estas luchas clasistas.

Extendidas y definidas todas las manifestaciones humanas, el arte cobra más firme relieve ya que, puesto con justa comprensión al servicio de ideologías determinadas, cobra, entonces, un carácter sólido y constructivo.

A fines del siglo XIX aparece el cinematógrafo como nueva expresión artística. Durante su primera etapa carece de orientación definida, pero más adelante, debido a su difusión, cobra mayor técnica y dentro de él aparece el género humorístico, banal al principio, que adquiere descomunales proporciones con la figura genial de Charlie Chaplin, el crítico burlón más representativo de este arte, y que en sus películas risibles hace crítica mordaz y juguetona a esta época llena de vicios y paradojas.

Con el fascismo, la caricatura se contrae a un aspecto político-social, y así encontramos en todos los pueblos que la democracia se ve atacada por un regresionismo invasor. Ella, como todas las épocas, combate por un equilibrio armónico en las sociedades. Y allí donde las tiranías impiden su difusión, lucha tras la sonrisa popular y el juicio anónimo por la justicia y el bienestar social.

Como hemos visto, la caricatura siempre, en todas las épocas y en todos los pueblos, ha sido la expresión más simple y sincera del sentir popular. Ella, llena de un gran contenido moralizador, lleva a todas las conciencias un sentido de rectitud y clara orientación hacia la pureza social. Y por más que los intereses dominantes la atacan con todos los medios de que disponen, siempre esta manifestación gráfica será el juicio más terrible que las clases secularmente oprimidas esgrimirán contra ellos. Por esto, al comprender el gran contenido de la caricatura, debemos respetarla y llenar de alientos a quienes la producen, pues en estas líneas ágiles va siempre un girón del sentimiento y dolor de los pueblos oprimidos.

1938

EL FASCISMO NUEVAMENTE AMENAZA AL MUNDO. LA CAUSA DEL PUEBLO URUGUAYO ES NUESTRA CAUSA

Cuando finalizó la Segunda Guerra Mundial, todos los hombres y mujeres del mundo, que de una manera u otra habíamos vivido y sufrido esa terrible hecatombe, abrigamos en nuestros pensamientos y corazones la esperanza de que, con los últimos disparos, se había enterrado para siempre el monstruo fascista. Que ese inmenso holocausto pagado por la humanidad para detenerlo y destruirlo bastaría, y que nunca más las naciones y los pueblos volverían a verlo erguido, sangriento y armado de nuevo para destruir. Pero a escasos treinta y dos años de aquel mayo de victorias, cuando fue tomada Berlín y Hitler perecía por su propia mano, el fascismo con todo su vesánico terror, con toda su bestialidad, con toda su espantosa deshumanización, se alza de nuevo contra el hombre y sus más caros valores y desde multitud de lugares, ya asegurados por él en el mundo, se nutre y cobra impulso para extenderse y alcanzar, si se le deja, lo que no pudieron hacer Hitler y Mussolini: tomar y dominar con sangre, fuego y odio el mundo. En Asia, África, Europa y América se eleva nuevamente la cruz gamada, oculta o descubierta detrás de juntas gubernamentales, y organizaciones pardas reinician su tránsito de muerte y desolación por el orbe. Y es entre nosotros, en América Latina, donde ya ha clavado sus más agresivas garras. Chile, Uruguay, Bolivia, Paraguay, Brasil, Nicaragua y El Salvador son víctimas de él. Día a día se filtran hacia el resto de la tierra los innumerables y hórridos crímenes de que han sido y son víctimas los pueblos de esos países hermanos. Corazones y conciencias se estremecen por doquier y, por pavorosas analogías, regresa el recuerdo de los campos de concentración nazis con sus cámaras de gas, sus hornos, sus lámparas confeccionadas con piel humana, las mujeres sometidas a ser conejillas de experimentos para los ensayos de esterilización masiva, los millones de judíos sacrificados, escarnecidos, humillados, las prédicas racistas alzadas como bandera de exterminio para todos aquellos no considerados como de "raza pura". Las alambradas electrificadas, cercando las prisiones y campos, cuidadas además por perros amaestrados en cazar fugitivos, sobre cuyas aristas se quebraba el pálido brillo de los lejanos luceros junto con los quejidos de los sacrificados, en esas noches de nieblas y fríos interminables. Ahora esos mismos sitios demoníacos y los mismos hechos que son la total negación del hombre y su cultura se suceden en Chile, que una vez

alumbrara el genio luminoso de Andrés Bello; en Uruguay, llamado una vez la Atenas de América, por la dedicación de su pueblo al saber y al enseñar, y donde aún se yergue audaz y rebelde la imagen del grande Artigas; se multiplican en los campos y minas de Bolivia, tierra donde se aúnan los esfuerzos y los nombres del Libertador y de Sucre; se hacen pesadilla en Brasil y Paraguay, y es desborde vesánico en Nicaragua y El Salvador. Redobra ya incesantemente sobre nuestro continente el fúnebre *gong* del fascismo, y necesario es escucharlo y tomar conciencia plena de lo que esa presencia significa.

¿Qué ha ocurrido? ¿Por qué en tan poco tiempo renace y se fortalece el fascismo y otra vez amenaza al mundo y a la existencia misma del hombre? ¿Qué mecanismos sutiles se han movido para nutrirlo y fortalecerlo? ¿Por qué su mortal agresividad violenta situaciones y se hace desafiante? Por la sencilla razón de que permanecieron intactas las causas que una vez lo generaron: los *trust*, los monopolios, las fuerzas imperiales que ahora se mueven detrás de las llamadas multinacionales. Necesitan estas empresas del crimen para impulsar su inmensa maquinaria productiva y mantener sus mercados consumistas, apoderarse de las materias primas de todos los países subdesarrollados o en vías de desarrollo, estrangular a la vez sus economías, asegurándolos así como mercados obligados y, para el logro absoluto de esto, imponerles, en lo político, regímenes fascistas de exterminio y terror. Tal como lo han hecho en los países latinoamericanos del sur, en el Brasil y en naciones de Centroamérica.

A nadie escapa que nuestra América Latina es hoy el último baluarte de mercados y materias primas que le queda al imperialismo, sumido ya en una profunda crisis irreversible y en hondas contradicciones internas. Factor medular de esas contradicciones lo constituyen las empresas multinacionales. Su urgencia expansiva para acaparar mercados y zonas ricas en materias primas, su inmenso poder que rebasa a gobiernos e imperialismos nacionales, representan una expresión nueva de las fuerzas imperialistas, expresión que choca con el imperialismo tradicional, que lucha contra él para arrebatarle posiciones y privilegios. Y esa lucha enconada y a muerte entre estos dos monstruos, que se libra a nivel mundial, ha encontrado expresión siniestra en América Latina. Una parte de ella yace ocupada por la hidra fascista hija de las multinacionales y, desde esa posición, conspira y amenaza con absorber a todo el continente. Son estas empresas, pues, las que se hallan detrás de las acciones dictatoriales de Pinochet, detrás de los crímenes de la Junta Militar que oprime y sangra a Uruguay. Detrás de Banzer y demás títeres opresores de sus pueblos en Sur y

Centroamérica. Las multinacionales creen que para alcanzar el dominio absoluto sobre nuestro continente no bastan las formas tradicionales de dictadura, sino que es necesario imponer el terror fascista y en eso se encuentran empeñadas. Ya sea en la sombra o abiertamente conspiran para tomar otros países: las tácticas de los sabotajes, de la obstrucción, de la desestabilización son meticulosamente aplicadas para la conquista y ocupación de otras naciones. Alerta debemos estar, entonces, los venezolanos, pues nuestro país por sus ingentes riquezas minerales, su posición geográfica, su capacidad como mercado y su sistema actual no conveniente a los planes de esas empresas, es presa codiciada por ellas y está en la mira de sus propósitos estratégicos. Por ello es imperativo actual no solamente asumir una actitud vigilante frente a ese peligro que nos acecha, sino combatirlo. Y para combatirlo debidamente es necesario tener una conciencia lúcida acerca de su significado, acerca de lo que es y representa el fascismo como instrumento de terror, indignidad, humillación y muerte; muerte del hombre y de su cultura, muerte de sus más altos y significativos valores morales. Por eso volver la mirada a su pasado, a lo que fue en la Alemania nazi y en los países por ella sojuzgados, y ampararnos, aunque se nos amargue el alma, de cuanto ocurre en Uruguay, Chile, Brasil y Paraguay es tarea ineludible. Las torturas con refinamientos increíbles, la sevicia, los genocidios, la degradación hasta los límites de lo diabólico del ser humano, llevados a cabo en Uruguay y Chile, pueden extenderse hasta nuestro país. Por eso, luchar junto a los pueblos del sur por su liberación del monstruo no es únicamente una tarea de solidaridad, sino que es igualmente una lucha por nuestra salvaguarda. Nuestro destino está íntimamente ligado al destino de esos pueblos que ahora sufren bajo el látigo ignominioso del fascismo. Porque su actual realidad bien puede ser la nuestra si nos dejamos absorber por la indiferencia o la apatía. O si nos dejamos ganar por la prédica de que los problemas de los países del Cono Sur, Brasil y Centroamérica son problemas que solo atañen a sus pueblos y nada tenemos que hacer con ellos. El fascismo es un peligro para todos y todos debemos encararlo con decisión y energía.

Este acto de solidaridad para con el pueblo uruguayo ha de ser un acto de voluntad para sistematizar nuestra lucha contra sus opresores, acto de fraternidad en un mismo dolor, acto de unión en un mismo combate. Hagámosles saber a los uruguayos, como lo saben los chilenos, los brasileños, los nicaragüenses, los bolivianos, los paraguayos, que consideramos su lucha como una lucha nuestra, y que desde esta tierra, tierra que ha sido y es tierra de combate

por las libertades, se les tiende, junto con las manos y el corazón, la seguridad de estar junto a ellos en el tiempo de la amargura, en el tiempo del sudor y la pelea, y en el glorioso tiempo del triunfo que ha de venir inexorablemente para la tierra de Artigas. Atrás quedará entonces, como una pesadilla de cuervos y de nieblas, la siniestra huella del fascismo con sus calabozos y ergástulos plenos de gritos, de sangre y carne machacada, los cadáveres rotos de los sacrificados, la absoluta humillación de la mujer violada, las penas y las lágrimas del exilio, los rostros familiares que se borraron tras la noche terrible, el silencio temeroso y helado en las ciudades nocturnas, cruzadas por las botas de las patrullas asesinas. Y borradas quedarán para siempre las siniestras imágenes de quienes han pretendido destruir con el hombre a la misma tierra uruguaya. Empero, para que podamos tomar en nuestras manos eso que ahora es una esperanza, es menester marchar codo a codo junto al pueblo de Rodó, hacerle sentir que no está solo ni allá en su república ni en el exilio, y que en todos los momentos, aun en los más dolorosos o decisivos, hallará junto a la suya la mano del pueblo venezolano fraterna y combativa, mano que es la misma mano de Bolívar y Sucre y la de todos aquellos que soñaron y combatieron por una América Latina libre, soberana, pacífica y dichosa, por una América.

1976

UNA PELÍCULA ANTISOVIÉTICA

Desde el estallido de la bomba atómica en Hiroshima y los posteriores experimentos de la misma –perfeccionada– en Bakinin, las especulaciones en torno a ella, con fines de chantaje político o de intimidación bélica, no han cesado. Gran parte de las acciones agresivas o de los *affaires* aparentemente defensivos de los guerreristas han sido apoyados sobre la posesión del destructivo artefacto atómico y de sus secretos de fabricación. Intelectuales, grandes estrategias de masacres en masa, poderosísimos industriales, conjuntamente con los políticos a cuyos intereses no conviene la paz, han tomado para su dramático juego, como una valiosísima carta más, la energía atómica. Y día a día el mundo ha mirado con miedo y asombro cómo esa conquista que ya debería estarse aplicando para beneficio de toda la humanidad, está alzada sobre ella como el mal definitivo y capaz de exterminarla en horas, gracias a los desmesurados apetitos de dominio de unos pocos negociantes y políticos, y cómo está siendo utilizada con fines de escándalo y provocación en la llamada Guerra Fría. Uno de esos escándalos al cual le dieron estrepitosa difusión, y cuya *mise en scène* tuvo lugar en Ottawa el año pasado, bajo el signo de la presunta conspiración para hurtar “secretos atómicos”, fue aprovechado por la compañía cinematográfica Siglo XX-Fox para tener un filme lleno de provocaciones contra la URSS y los hombres soviéticos. El caso en sí no tendría nada de particular, viniendo de donde viene; ya sabemos, además, cómo todos los medios de propaganda y difusión son aplicados para fomentar la psicosis bélica y acrecentar los odios; empero, el caso de dicha película tiene otros matices, que ponen de manifiesto hasta dónde llega el descaro de sus productores y propiciadores, y más que descaro su inescrupulosidad. Cuando imaginaron dicho filme, muy a conciencia buscaron que el fondo musical se produjera a base de música rusa; era necesario para darle más “ambiente”. Al efecto, sin más ni más no vacilaron en echar mano de trozos musicales de las más altas figuras soviéticas en el arte de los sonidos. Obras de Shostakóvich, Prokófiev, Jachaturián y Miaskovski fueron mutiladas y adaptadas a la acción de *El talón de hierro*⁷, añadiendo al insulto a un heroico pueblo, un acto de piratería artística. ¿Qué saldría de todo eso? Los productores y sus dirigentes han debido

7 Película producida por el cineasta soviético Vladimir Gardín en 1919, basada en la novela *El talón de hierro*, de Jack London, de 1907. Se la considera una de las primeras novelas que preconiza el fascismo. (N. de la E.).

frotarse las manos entusiasmados ante las perspectivas que les suponía el filme. Por una parte agrandarían el ya típico “caso” de los rusos metiendo las manos en todas partes y tejiendo siempre “terroríficas” conspiraciones, y por la otra, crearían confusión en torno a prestigiosos músicos soviéticos, ya que los harían aparecer como “cómplices” sonoros de la cinta, burlándose de paso de los héroes caídos en Stalingrado, buscando así restarle importancia a aquella trascendental jornada que decidió la suerte de la humanidad a favor de esta y contra el fascismo. Pero la treta no dio los resultados apetecidos. Y fueron cinco hombres soviéticos quienes desde el primer momento salieron al encuentro del filme. Ilyá Ehrenburg, con su pluma hecha vengativo látigo, descarnó el fondo de las intenciones de los cineastas provocadores con un vibrante artículo publicado en febrero de este año en la revista soviética *Cultura y Vida Pública*. En su extenso artículo, entre otras cosas, dice Ehrenburg:

En el escenario de la película *El talón de hierro*, apresuradamente preparado por los norteamericanos, hay una escena que no puede menos de conmover a todo hombre, cualquiera que sea su pensamiento y el sitio donde viva. Uno de los borrachos, Kulin, dice: “Defendíamos Stalingrado, la nieve estaba teñida de sangre. Pedí un voluntario para una misión peligrosa. No salió ninguno, entonces ametrallé a boca de jarro a 51 rusos. El 52 se hizo voluntario. No tuve ya dificultades y salieron más voluntarios de los que hacían falta, ja, ja...”. Todo el universo sabe que si Europa se libró de la tiranía nazi, si salieron los prisioneros de los campos de exterminio, si no hay más kommandatur [sic]⁸ en París, si sobre Londres no se esparcen más bombas, si las madres norteamericanas recibieron a sus hijos felizmente después del paseo militar por Europa, se lo deben ante todo a que en esa franja de tierra, en los días más terribles, en otoño del año 42, hombres soviéticos resistieron hasta la muerte, perecieron pero no retrocedieron. Y de las tumbas de esos héroes se burlan hoy los canallas de la Fox. Yo no sé lo que hizo durante la guerra el sujeto llamado Milton Grim [sic]. Yo no sé si fueron llamados al servicio militar los actores que interpretan los papeles de *El talón de hierro*. Yo sé lo que fue Stalingrado. De hinojos deben ponerse ante nuestras madres, ante nuestras viudas, deben recordar humildemente el gran nombre...

Junto a la palabra de Ehrenburg, los grandes músicos alzaron también su protesta indignada. Shostakóvich, Prokófiev, Jachaturián y Miaskovski, al

denunciar la piratería de que habían sido objeto sus obras, pusieron de relieve toda la inescrupulosidad de quienes no vacilan en utilizar los más bajos medios para el chantaje político:

En los periódicos norteamericanos se ha publicado la noticia del rodaje de la película *El talón de hierro* –escriben dichos músicos–. Como es sabido, esta película tiene por objeto difamar nuestra patria, atizar la hostilidad y el odio hacia el pueblo soviético, en provecho de los enemigos de la paz y la seguridad mundiales. Con un sentimiento de indignación nos hemos enterado por las informaciones del periódico *New York Times* de que para este filme se utilizan fragmentos de nuestras obras musicales. De más está recordar que ninguno de nosotros ha podido, ni podía dar su consentimiento para que nuestra música fuera utilizada de modo alguno en la película *El talón de hierro*. Sabiendo de antemano que los compositores soviéticos rechazarían airadamente cualquier puesta de ese tipo, los negociadores del cine de la compañía Siglo XX no vacilaron en recurrir al fraude robando nuestra música para su vil película....

El regocijo de los cineastas, pues, ha debido enfriarse mucho ante esos resultados, y mucho más ante el repudio general que ha sufrido la película citada por parte de los grandes públicos de Europa y de su mismo país, los cuales se han dado cuenta de que ella significa un atentado contra los ideales de paz y confraternidad universales y una burla y provocación contra el pueblo a quien toda la humanidad debe el más grande de los sacrificios por la liberación del monstruo nazi, para la consecución de un mundo mejor. El telón de hierro se ha bajado, en verdad, pero para la cinematografía yanqui apresada angustiosamente en el puño de los belicistas.

S/f.

8 *Kommandatur*: del alemán, comandancia. (N. de la E.).

ES INDESTRUCTIBLE LA AMISTAD DEL PUEBLO DE VENEZUELA CON EL PUEBLO Y LA REVOLUCIÓN CUBANOS

1. Todos cuantos nos encontramos en este acto amamos a Cuba, amamos su revolución y tenemos el convencimiento de que ella devolvió libertad, justicia y dignidad plena al pueblo cubano, hermano por origen, por historia y por cultura de todos los pueblos de América. Creemos en esa Cuba que es parte entrañable de nuestro continente y cuyo corazón es el mismo corazón que calienta a toda Latinoamérica.

Creemos en esa Cuba que Bolívar soñó liberar, la Cuba que dio a Martí, hijo por adopción propia y por apasionado amor de nuestra Venezuela.

2. Por eso nos duele y preocupa que oscuras maniobras urdidas y puestas en marcha por los enemigos de nuestros pueblos puedan conducir a un enfrentamiento de relaciones y hasta a un rompimiento de relaciones entre nuestro Gobierno y el de la heroica Cuba.

3. Desde el mismo instante del triunfo de la Revolución cubana y de la apertura hacia el socialismo, los amos del imperio movieron todas sus armas para impedir su desarrollo y afianzamiento. Descrédito internacional manejado a nivel de todos los instrumentos de comunicación social; atentados terroristas exactamente planificados; cerco para que no llegaran a la isla productos para su manutención y mantenimiento de servicios básicos; aislamiento de sus hermanos continentales y, por último, invasión armada y sabotaje interior mediante mercenarios, fueron otros tantos medios empleados para doblegar a Cuba. Pero Cuba no se doblegó y sigue y seguirá siendo territorio libre de América.

4. Pero esos esfuerzos de los desesperados señores del imperio por destruir la patria de Martí no han cesado. Han tenido solo flujos y reflujos según sus conveniencias.

5. Por eso en los últimos meses, ante el agravamiento de su crisis interna, plural y compleja, ante el visible deterioro de su poderío y la pérdida de posiciones en el mundo, han vuelto sus garras hacia Latinoamérica, último reducto para ellos de mercados y materias primas, con ansias agónicas de aferrarse

a su presa con dientes y uñas para una mayor y definitiva explotación. Pero, para lograr eso (lo saben, lo entienden así), deben comenzar por aislar nuevamente a Cuba, por separarla de sus otros pueblos hermanos de América, y volver contra ella amenazas y acusaciones calumniosas para envolverla en situaciones y conflictos que pueden arribar a ruptura de relaciones con gobiernos amigos. Porque Cuba, para ellos, es un mal ejemplo de libertad y dignidad.

6. Se vuelven a urdir y orquestar incidentes sospechosos por su misma persistencia; se tergiversan noticias e informaciones a la medida y aspiraciones del amo imperial. Se mueven todos los medios de comunicación masiva a fin de confundir la opinión, aun de muchísimos amigos de Cuba, con objeto de crear un clima favorable para el logro de sus siniestros fines.

7. La situación internacional cada vez más desfavorable a los planes del imperio, la que confrontan internamente, y la situación creada en el Caribe y Centroamérica, donde sus pueblos se han puesto de pie en demanda de soberanía, libertad y justicia, ha aumentado el temor de los imperialistas del Norte y, por ello, aceleran sus planes contra la isla y doblegan sus esfuerzos, usando al mismo tiempo a gobiernos, partidos y personas en el interior para frustrar el heroico esfuerzo de los pueblos insulares del Caribe y de Centroamérica por su libertad y mejor vida.

8. Todas estas causas conforman los ingredientes de todas las maniobras presentes para separar a Venezuela y otros países de Cuba, para deteriorar las relaciones amistosas y de respeto mutuo, confundir opiniones y crear dudas.

9. Ellos, los señores del imperio, han sabido manipular incidentes y tratar de reducirlos o transformarlos en cortinas de humo en el asunto del asilo. Pero no se trata simplemente del derecho de asilo como se pretende hacer creer, incidentes análogos o parecidos han ocurrido en otras ocasiones y han encontrado adecuada solución diplomática. ¿Por qué no hallarla ahora? Si ese es el deseo que alienta a todos los cubanos y a todos los venezolanos, ¿podemos dejarnos arrastrar en esa decretada Guerra Fría puesta ya en marcha por decreto cartesiano?

Dentro de los pasos tácticos de esa llamada nueva Guerra Fría uno importante es aislar a Cuba, separarla de las naciones amigas, y particularmente de nuestro país.

¿Por qué esto? Porque Venezuela tiene petróleo –que puede ir a Cuba–. Porque Venezuela tiene dinero; porque la posición económica, geográfica e histórica de Venezuela la hace influyente en el Caribe y Centroamérica, regiones ahora contra sus oligarquías y el imperio.

10. Por eso es necesario separar a Venezuela de Cuba y usar a gente de la primera como apagafuegos en Centroamérica. Ese plan está en marcha y en su cumplimiento –que no se cumplirá, y de eso no cabe duda– quieren sus urdidores comprometer a mucha gente. Por eso, frente a ellos debe alzarse la actitud clara, lúcida y resuelta capaz de detenerlos y hacerlos retroceder. Reafirmando sobre el amor y la decisión una palabra que es verdad y ha de serlo eternamente: la amistad del pueblo venezolano por el pueblo y la Revolución cubana es indestructible y eterna, y no podrá el enemigo externo, de quien Bolívar dijera que estaba destinado a sembrar de injusticias y miserias a nuestra América en nombre de la libertad, lesionarla ni destruirla.

¡Viva esa amistad cimentada en el sueño de Bolívar de una Latinoamérica unida, grande y poseedora, desde el Río Grande hasta la Patagonia, de su exacta, propia y firme dignidad!

NUESTROS PAÍSES Y LA PRENSA NORTEAMERICANA

En numerosas ocasiones se ha hablado acerca del desconocimiento que se tiene en Estados Unidos de la casi totalidad de los países latinoamericanos. Desconocimiento que se pone de manifiesto en cada oportunidad que los periódicos yanquis tratan algo sobre las tierras que se extienden al sur del Río Grande. Entonces aparece en todo su relieve la forma como nos perciben y como nos interpretan; forma que dista mucho de ajustarse a las realidades políticas, sociales, económicas y culturales que viven, sufren y crean nuestros pueblos. En muchas personas ese desconocimiento, expresado tan burdamente en órganos de publicidad extranjeros, provoca asombro, no llegando a explicarse por qué ocurre o puede ocurrir tal cosa, y más en Estados Unidos, en relación con nuestras repúblicas, sobre todo ahora, en un tiempo cuando las relaciones y comunicaciones entre todos los países del orbe han cobrado progreso y auge inusitados. En verdad, la cuestión a primera vista parece inexplicable. ¿Cómo pueden desconocernos tan completamente en el país norteno? ¿Y las relaciones culturales y comerciales? ¿Y toda esa propaganda oficialista que se hace desde las cancillerías sobre la unidad, compenetración y conocimiento de nuestros pueblos, qué es entonces? ¿Y las oficinas de la Unión Panamericana qué hace sobre el particular, ya que debe conocer ese problema? Todas estas y otras preguntas se las formulan miles y miles de ciudadanos en nuestras repúblicas cada vez que tienen noticias sobre los infundios y grotescas mentiras que en torno a nosotros los latinoamericanos expresan los periodistas, escritores y hasta destacados políticos yanquis.

S/f.

Es indudable que gran parte de ese desconocimiento que se sufre en el norte con respecto a estas naciones, tiene causas enraizadas en los innumerables defectos de que han adolecido y adolecen muchos de nuestros regímenes y gobiernos, para los que, entre otras cosas, las relaciones y acercamientos de países se circunscriben o deben circunscribirse, en la práctica, solo a las oficiosas fórmulas diplomáticas y protocolares, sin que los pueblos y las expresiones más vivas de estos trasciendan y vayan de unos a otros con mensajes de clara y efectiva correspondencia. Pero, junto a esas causas que atañen exclusivamente a realidades políticas latinoamericanas, existen otras de trascendente importancia y que corresponden directamente al régimen capitalista de Estados Unidos y a sus dirigentes de ideas más reaccionarias. Para

numerosos líderes y magnates del gran país del norte, muchas de nuestras repúblicas no son sino colonias económicas que solo interesan en razón de los dividendos que produzcan a través de una bien planificada y exhaustiva explotación. Fuera de ello, nada importan sus otras expresiones vivas. Por eso de Venezuela se propaga únicamente que produce mucho petróleo. Tierra rica, ¡petrolífera!, se dice, despreciando y subestimando todo lo más creador y generoso que constituye nuestra nacionalidad. De Bolivia se sabe que es rica en metales y que en ella nació y vivió un hombre llamado Patiño, inmensamente poderoso, a quien se calificó muy apropiadamente como el Rey del Estaño. De Chile se propagandiza su cobre, ignorándose la fuerza cultural y democrática que el país de Mistral y de Neruda significa en el desarrollo del pensamiento universal. De Centroamérica se destaca su producción cafetera y de bananos, de Panamá su Canal; y así más o menos.

Fuera de eso, son las compañías turísticas y de navegación las que se encargan de propagandizarnos y también de ridiculizarnos un poco a la manera americana, pues, ajustándose a la ignorancia y subestimación en que se nos tiene, mientras más salvajes nos presenten ante los millones de Babbits, mientras más “típicos” aparezcamos en los carteles, afiches y anuncios publicitarios, más atractivo turístico tendremos y mejores negocios harán ellas.

Cierta vez, a bordo de un poderoso trasatlántico yanqui, repleto de pecosos turistas de espejuelos oscuros y sombreros de corcho, me preguntaba uno de estos, además de su consabido “Where is Venezuela?”, si en Caracas era fácil ver bailar a los indios de noche... El turista del cuento había estudiado, según me informó, en una notable universidad de su país. ¡Los comentarios huelgan!

Entra, pues, dentro del interés del coloniaje económico de los magnates estadounidenses mantener en todos sus conciudadanos una idea equivocada con respecto a sus vecinos del sur del continente, para así poder justificar mejor ante aquellos sus “métodos” de explotación “sobre el mestizaje inculto de estos países semisalvajes”. Por ello, no deben tomarse como cosa de casualidad esos truculentos reportajes que periódicamente pergeñan, al parecer a vuelo de máquina, numerosos periodistas del norte, como el publicado en la revista *Cosmopolitan*, firmado por James L. Tuk; ni mucho menos las equivocadas informaciones que acerca de nuestras realidades cubren páginas y páginas de novelas y prensa diversa. Ellas llevan un interés de consumo interno, y no debe caber duda de que también una concienzuda intención y dirección. Esto se ha puesto bien a las claras últimamente cuando, con la proximidad del primero de mayo, diversas publicaciones en Estados Unidos se dieron a

la tarea de informar a sus lectores respectivos sobre la inminencia de trastornos y golpes políticos de fuerzas “comunistas” por ocurrir en muchas de nuestras naciones. Matando así, como se dice, dos pájaros de un tiro: por una parte, se remueve el coco comunista, y por la otra, se presenta a estos países como próximos a ser víctimas de él y de su “terrorismo”, justificándose de esa manera la protección y el celo del Tío Sam hacia ellos. A tal punto llegaron las prédicas alarmistas sobre golpes armados en estos países que el Gobierno de Perú, una de las naciones más amenazadas según la prensa yanqui, tuvo que desmentir oficialmente las mentiras y pedir, a la vez, una investigación para localizar el origen de ellas. Nuestro embajador en Washington, por su parte, se vio en la necesidad de enviar una nota aclaratoria a otro diario, de tendencia reaccionaria, con referencia a una información donde se daba cuenta de que Venezuela estaba amenazada también por un golpe “comunista” el primero de mayo. De las especulaciones hechas en torno a los recientes sucesos de Colombia ni qué hablar. Tenemos, pues, un fenómeno de interesado desconocimiento de estos pueblos y sus realidades por parte del gran conglomerado estadounidense, y que solo podrá ser superado totalmente cuando se modifique la producción económica de nuestros países y dejemos de depender, como colonias de explotación y productoras de dividendos, de los magnates de Wall Street. Pero, mientras superamos esa dependencia económica, mucho tenemos por hacer los ciudadanos de todas las naciones latinoamericanas para contrarrestar esas limitaciones impuestas para nuestro verdadero conocimiento ante la población de EE. UU. y las de otros países. Parte considerable de esa tarea corresponde a los gobiernos, pero mucho también toca cumplir a los intelectuales, escritores, pintores, músicos, periodistas, etcétera. Y, sobre todo, a aquellos que cumplen funciones diplomáticas y cuyo sentimiento nacional debe resentirse más directamente al contemplar muy de cerca cómo se nos ridiculiza y presenta en el exterior.

Esa tarea es impostergable si se toma en cuenta que solo el verdadero acercamiento y comprensión por parte de todos los pueblos, entiéndase bien, de los pueblos, podrá cerrar el paso a los guerreristas y a quienes pretenden continuar manteniendo al mundo, al hombre, dividido, para explotarlo mejor y conducirlo a la negativa inacción. Pues no otra cosa que agriar, menoscabar y dividir el sentimiento de respeto y cariño de unos y otros pueblos es la intención al presentarlos bajo la hiriente capa del ridículo y la mentira.

EL PENSAMIENTO Y LA ACCIÓN ANTIIMPERIALISTA DE BOLÍVAR Y MARTÍ Y EL PORVENIR DE AMÉRICA LATINA

Se refiere que cuando José Martí vino por primera vez a Venezuela, en 1881, al llegar a Caracas, impulsado por lo que consideraba un imperioso deber, y casi sin quitarse el polvo del camino, dirigióse a la Plaza Principal, donde con fervorosa emoción rindió su tributo a Bolívar, al gran padre de la libertad americana, cuyos pasos, obra y pensamiento él se disponía a continuar con firme voluntad y total desprendimiento.

Nacido a mitad del siglo XIX, exactamente el 18 de enero de 1853, y guiados sus primeros pasos por un maestro de primaria que supo infundir en él un profundo amor por su patria, por los desposeídos y por la libertad —llamábase el maestro y patriota Rafael María de Mendive—, pudo Martí en su niñez lúcida y alerta tener mucha información acerca de las guerras que por la independencia continental librara Bolívar. Los dolores y glorias de esas luchas, el eco de los triunfos, los alientos que de ella llegaban para animar a la juventud cubana, necesariamente obligaban al niño Martí a comparar la situación colonial que aún pesaba sobre su patria, Cuba, y sobre la hermana Puerto Rico, y a acercarse para nutrirse de cuanto hermoso, grande y heroico emanaba de aquellas gestas y de su conductor genial, Simón Bolívar, quien comenzó a ser para Martí ejemplo, cantera y manantial ideológico revolucionario.

Confluyen en Martí la América que viene de librar grandes combates no concluidos y la América que ha de continuarlos. Por eso ha de proclamar él alguna vez: “Lo que Bolívar no hizo está por hacer en América”. Y él se entregó a ese hacer, iniciando un nuevo ciclo de luchas políticas, sociales y culturales en América Latina, algunas de cuyas etapas se han cumplido y otras continúan avanzando por el camino de la historia bajo el signo luminoso que Bolívar y él, genios de la Revolución de nuestros pueblos, señalaran.

Pero busquemos en la historia para tocar con nuestros propios pensamientos esa identidad que vincula en tiempo, espacio y acción revolucionaria a Bolívar y Martí.

Desarrollados los acontecimientos y transformada la lucha política en contienda armada, el carácter de esta con sus victorias y derrotas, avances y

retrocesos, fue exigiendo cada vez más la unidad de acción y que los líderes civiles y militares del movimiento vieran sus luchas locales como parte de la lucha continental. Es por ello que Bolívar no vacila, caída la primera República de Venezuela, en marchar a la Nueva Granada y ofrecer sus servicios a los patriotas de aquel territorio y pedirles a la vez ayuda para redimir a Venezuela.

Bolívar hace ver que la seguridad de la Nueva Granada dependía, en gran medida, de la Independencia de Venezuela y que este país, tomado por las armas españolas, constituía un peligro para la seguridad neogranadina. Por otra parte, al combatir en territorio neogranadino, Bolívar se consideraba como un americano que cumplía con su deber y que estaba ligado a la causa de su país, como lo estaba a todo el territorio de América. Su victoriosa campaña en los valles del Magdalena y Cúcuta constituyeron una valiosa ayuda para la seguridad de Cundinamarca, afirmando el prestigio del caraqueño y facilitando el éxito de su pedimento para marchar sobre territorio venezolano acompañado de oficiales de uno y otro país. Se concretaba así mucho de lo expuesto por el futuro Libertador en el *Manifiesto de Cartagena*, donde Bolívar se dirige a los neogranadinos como uno de sus conciudadanos. En efecto, les dice en el célebre escrito:

Yo soy granadino, un hijo de la infeliz Caracas, escapado prodigiosamente en medio de sus ruinas físicas y políticas, que siempre fiel al sistema liberal y justo que proclamó mi patria, he venido a seguir aquí los estandartes de la independencia, que tan gloriosamente tremolan en estos estados.

Bolívar reafirmaba así, al iniciar su exposición, su condición de hombre americano que consideraba a todo el continente como su Patria y para quien era un deber luchar por la libertad de este en cualquiera de sus territorios. Para él los neogranadinos eran, por eso, sus conciudadanos.

Este sentimiento va a ser expresado con mayor amplitud mediante un análisis de sus causas históricas, en la *Carta de Jamaica*, fechada en Kingston el 6 septiembre de 1815; en ella el Libertador anotaba:

Nosotros somos un pequeño género humano, poseemos un mundo aparte cercado por dilatados mares (...) Yo deseo más que otro alguno ver formar en América la más grande nación del mundo, menos por su extensión y riquezas que por su libertad y gloria (...) Es una idea grandiosa pretender formar de todo el mundo nuevo una sola

nación con un solo vínculo que ligue sus partes entre sí y con el todo... ¡Qué bello sería que el istmo de Panamá fuese para nosotros lo que el de Corinto para los griegos! ¡Ojalá que algún día tengamos la fortuna de instalar allí un augusto congreso de los representantes de las repúblicas, reinos e imperios a tratar y discutir sobre los altos intereses de la paz y de la guerra con las naciones de las otras tres partes del mundo!

Era la anunciación del papel que en la política universal le tocaría jugar a este continente.

Cambiando el curso de la lucha por la Independencia –favorable hasta entonces a los realistas–, con la toma de Angostura por los ejércitos patriotas y debido a la incorporación de las masas populares al lado de los independentistas, Bolívar acentúa su preocupación en el desarrollo de la política internacional, pues comprende cómo el curso de ella puede afectar al logro definitivo de la independencia del continente latinoamericano, o bien favorecerlo. Igualmente comienza a mirar cuidadosamente hacia el Norte y a sacar conclusiones ante la dubitativa política de los gobernantes de Estados Unidos hacia la lucha que libraban los pueblos de nuestros países por alcanzar su libertad. No se escondía al Libertador la posibilidad de que el vecino del Norte en creciente poderío, quisiese, como en efecto lo quería, transformarse en el heredero de España en estos territorios, cuyo destino político hasta esos momentos era incierto. Numerosos indicios permitían a Bolívar suponer las ambiciones que en el Norte y en Europa se estaban moviendo hacia este nuevo mundo que aún libraba su guerra de liberación, lo cual iba a ponerse cada vez más de manifiesto en la medida en que los triunfos patriotas acercaban un desenlace.

Las reservas y retardos para reconocer al Gobierno de Colombia; las maniobras encaminadas a obstaculizar la llegada de tropas y pertrechos que, procedentes de Europa y dirigidos a los ejércitos patriotas, ejecutaban barcos de guerra y mercantes estadounidenses, así como la entrega por las mismas naves de auxilios a los bloqueados ejércitos de España, eran hechos que indicaban sin eufemismos cuál iba a ser la política futura de los grupos predominantes en Estados Unidos respecto a América Latina. Los incidentes significativos ocurridos en territorio venezolano, concretamente en Angostura el año 18, provocados por barcos estadounidenses, determinan el cruce de varias cartas entre Bolívar y el agente norteamericano B. Irvine, obligando al Libertador a formular airados párrafos como los que transcribimos:

Angostura, agosto 6 de 1818

Al señor B. Irvine,

Agente de los Estados Unidos de América cerca de la República de Venezuela.

Señor Agente:

Tengo el honor de responder a la nota de V.S. del 25 julio próximo pasado relativa a las indemnizaciones pedidas por las condenas hechas de las goletas americanas Tigre y Libertad, apresadas por las fuerzas marítimas de Venezuela... Desde los primeros días de enero de 1817 las plazas de Guayana y Angostura (en poder de los españoles) fueron sitiadas hasta el mes de agosto del mismo año. En ese tiempo las goletas Tigre y Libertad han venido a traer armas y pertrechos a los sitiados y por eso cesan de ser neutrales, se convierten en beligerantes y nosotros hemos adquirido el derecho de apresarlas por cualquier medio.

Más adelante Bolívar, en otra fechada en Angostura el 20 de agosto, le dice al mismo Irvine:

Hablo de la conducta de los Estados Unidos del Norte con respecto a los independientes del Sur, y de las leyes promulgadas con el objeto de impedir toda especie de auxilios que pudiéramos procurarnos allí. Contra la lenidad de las leyes americanas se ha visto imponer una pena de diez años de prisión y diez mil pesos de multa que equivale a la muerte, contra los virtuosos ciudadanos que quisieron proteger nuestra causa, la causa de la justicia y de la libertad, la causa de la América.

Si el libre comercio de los neutros para suministrar a ambas partes los medios de hacer la guerra, ¿por qué se prohíbe en el Norte? ¿Por qué a la prohibición se añade la severidad de la pena sin ejemplo en los anales de la República del Norte? ¿No es declararse contra los independientes negarles lo que el derecho de neutralidad les permite exigir? La prohibición no debe entenderse sino directamente contra nosotros que éramos los únicos que necesitábamos protección. Los españoles tenían cuanto necesitaban o podían proveerse en otras partes, nosotros solo estamos obligados a recurrir al Norte, así por ser nuestros vecinos y hermanos, como porque nos faltaban los medios y relaciones para dirigirnos a otras potencias (...) Negar a una parte los elementos que no tiene y sin los cuales no pueden sostener su pretensión cuando la contraria abunda en ellos, es lo mismo que condenarla a que se someta, y en nuestra guerra con España es destinarlos al suplicio, mandarnos a exterminar. El resultado de la prohibición de extraer armas y municiones califica claramente esta

parcialidad. Los españoles que no las necesitaban las han adquirido fácilmente, al paso que las que venían para Venezuela se han detenido.

Y en otra, fechada también en Angostura el 7 de octubre de 1818, dirigida al mismo Irvine, Bolívar, irritado, le dice:

Quisiera terminar esta nota desentendiéndome del penúltimo párrafo de la de V.S. porque siendo en extremo chocante e injuriosa al Gobierno de Venezuela, sería preciso para contestarlo usar del mismo lenguaje de V.S. tan contrario a la modestia y decoro con que por mi parte he conducido la cuestión. El pertinaz empeño y acaloramiento de V.S. en sostener lo que no es defendible sino atacando nuestros derechos, me hace extender la vista más allá del objeto a la que sería nuestra conferencia. Parece que el intento de V.S. es forzar a que recíproque los insultos: No lo haré; pero sí protesto a V.S. que no permitiré que se ultraje ni desprecie al Gobierno y los derechos de Venezuela. Defendiéndolos contra España ha desaparecido una gran parte de nuestra población y el resto que queda ansía por merecer igual suerte, lo mismo es para Venezuela combatir contra España que contra el mundo entero si todo el mundo la ofende.

Mientras esto ocurría, la política de los Estados Unidos se iba orientando hacia el aprovechamiento de condiciones internacionales que le permitieran adelantar la política de expansión hacia Latinoamérica.

Es por eso que la posición asumida por Bolívar, sus planes y anhelos de unidad continental y la incorporación, como pueblos libres de Hispanoamérica, de Cuba y Puerto Rico, encontraron oposición cerrada por parte de los gobernantes del Norte y de aquellas oligarquías locales que en estos países aspiraban ya a la toma del poder, parcelando territorios, creando divisiones y procurando desde entonces aliarse y servir al gran vecino. Del enfrentamiento de Bolívar con semejantes fuerzas este iba a salir vencido, pero el continente y sus pobladores, en particular los desposeídos, los pata en el suelo, iban a ser las víctimas. Frente a los poderosos Estados Unidos, orgánicamente cohesionados, la América Latina se iba mostrar desunida, balcanizada y propicia para su desmantelamiento y explotación. Ese proceso en marcha lo halló Martí cuando inicia su vida política y su lucha. Y por eso comprendía, y así lo anotó, que “Cuba debe ser libre de España y de los Estados Unidos”. A esa tarea va a entregar su acción, su talento,

su vida: ese amor a la patria cubana intensamente sentido, va a extenderse hacia toda América, hacia la humanidad, hacia los humildes.

En su poema dramático “Abdala”, en el cual apunta ya su genial precocidad, proclama:

*El amor, madre, a la patria,
No es el amor ridículo a la tierra,
Ni a la yerba que pisan nuestras plantas;
es el odio invencible a quien la oprime
es el rencor eterno a quien la ataca;
Y tal amor despierta en nuestro pecho
el mundo de recuerdos que nos llama
a la vida otra vez.*

Prodigiosamente se conjugan en Martí un conjunto de capacidades que han de conformarlo como una de las personalidades más extraordinarias de su tiempo: poeta, prosista, estadista, periodista de pluma encendida y vigorosa, revolucionario cabal; todo en él se manifestaba con excelsa elevación.

En sus *Versos sencillos* hállase todo un cuadro de su sentir y de su existir. Su tránsito de revolucionario, político y poeta desterrado por América, intensificará en él su concepto de ciudadano continental y su profundo amor por todos aquellos a quienes consideraba sus hermanos y por la deslumbrante geografía de este mundo nuevo.

Como Bolívar y otros libertadores, sabía Martí la importancia de ligar la lucha por la independencia de Cuba y Puerto Rico al ideal de la unidad latinoamericana. Sabía también que a la independencia de esas islas y a sus vinculaciones posteriores al resto del continente se opondrían, como ya lo hicieran en los países continentales, las oligarquías locales y la voracidad de los grupos predominantes en Estados Unidos, cuya política expansionista era conocida de Martí. Por eso insistía –avanzada y concretada su lucha– en señalar a sus compatriotas la actitud que se debía adoptar en el proceso revolucionario de liberación frente a los Estados Unidos. De allí que, con motivo de la celebración de la Primera Conferencia Panamericana que tanto lo inquietara, dirigida y controlada por Washington, lanzará a Cuba y a América su alerta:

En ese congreso de naciones americanas –dice–, donde por grande e increíble desventura, son tal vez más los que se disponen a ayudar al gobierno de los Estados Unidos a apoderarse de Cuba que los que comprenden que les va su tranquilidad y acaso lo real de su independencia en consentir que le quede la llave de la otra América en estas manos extrañas. Llegó ciertamente para este país (EE. UU.) apurado por el proteccionismo la hora de sacar a plaza su agresión latente, y como ni sobre México ni sobre Canadá se atreve a poner los ojos, los pone sobre las islas del Pacífico y sobre las Antillas, sobre nosotros.

No escapaban a Martí tampoco las maniobras del vecino norteamericano desarrolladas entre ciertos grupos cubanos para alentar la idea del anexionismo; en tal sentido eleva su palabra:

En Cuba ha habido siempre un grupo importante de hombres cautelosos, bastante soberbios para abominar la dominación española, pero bastante tímidos para no exponer su bienestar personal en combatirla. Esa clase de hombres, ayudados por los que quisieran gozar de los beneficios de la libertad sin pagarlos en su sangriento precio, favorecen vehementemente la anexión de Cuba a los Estados Unidos. Todos tímidos, todos irresolutos, todos los observadores ligeros, todos los apegados a la riqueza, tienen tentaciones marcadas de apoyar esta solución, que creen poco costosa y fácil. Así halagan su conciencia de patriotas, y su miedo de serlo verdaderamente. Pero como esa es la naturaleza humana, no hemos de ver con desdén estoico sus tentaciones, sino de atajarlas.

Y al soñar con la integración de nuestra América proclama la necesidad de que esta encuentre sus propias raíces y sobre ellas construya su genuina fisonomía:

La historia de América, desde los incas a acá ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria. Los políticos nacionales han de reemplazar a los políticos exóticos. Injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas. Y calle el pedante vencido; que no hay patria en que pueda tener el hombre más orgullo que en nuestras dolorosas repúblicas americanas.

Habitaban en Martí el aliento y los sueños de Bolívar, como para aquel levantar a América hacia la conciencia de su propia dignidad, hacerla volver los ojos a sí misma tarea fundamental, y era necesario dentro de esa tarea enseñarle a mirar a Bolívar en su justa estatura de héroe muy nuestro. Martí lo hacía con la comprensión de que era necesario apoyarnos en su ejemplo grandioso para continuar en América lo que quedaba por hacer:

Pensar en él –dijo–, asomarse en su vida, leerle una arenga, verlo deshecho y jadeante en una carta de amores, es como sentirse orlado de oro el pensamiento. Su ardor fue el de nuestra redención, su lenguaje fue el de nuestra naturaleza, su cúspide fue la de nuestro continente: su caída para el corazón. Dícese Bolívar, y ya se ve delante del monte al que, más que la nieve, sirve el encapotado jinete de corona, ya el pantano en que revuelven con tres repúblicas en el morral, los libertadores que van a rematar la redención de un mundo. ¡Oh no! en calma no se puede hablar de aquel que no vivió jamás en ella: ¡De Bolívar se puede hablar con una montaña por tribuna, o entre relámpagos y rayos, o con un manojo de pueblos libres en el puño y la tiranía descabezada a los pies...! Ni a la justa admiración ha de tenerse miedo, porque esté de moda continua en ciertas especies de hombres el desamor a lo extraordinario; ni el deseo bajo del aplauso ha de ahogar con la palabra hinchada los decretos del juicio; ni hay palabra que diga el misterio y fulgor de aquella frente cuando en el desastre de Casacoima, en la fiebre de su cuerpo y la soledad de sus ejércitos huidos, vio claro, allá en la cresta de los Andes, los caminos por donde derramaría la libertad sobre las cuencas del Perú y Bolivia. Pero cuanto dijéramos y aun lo excesivo, estaría bien en nuestros labios esta noche, porque cuantos nos reunimos hoy aquí somos los hijos de su espada.

Y hasta el fin de su existencia habría de acompañar a Martí el ideario que lo identificaba a Bolívar y a los mejores hombres de la liberación de América. Por eso, iniciada la guerra decisiva por la liberación de su patria y ya en los campos donde se libraban batallas, escribe para el mundo:

Plenamente conocedor de sus obligaciones, con América y con el Mundo, el pueblo de Cuba sangra hoy a la bala española, por la empresa de abrir a los tres continentes en una tierra de hombres, la República independiente que ha de ofrecer casa amiga y comercio libre al género humano.

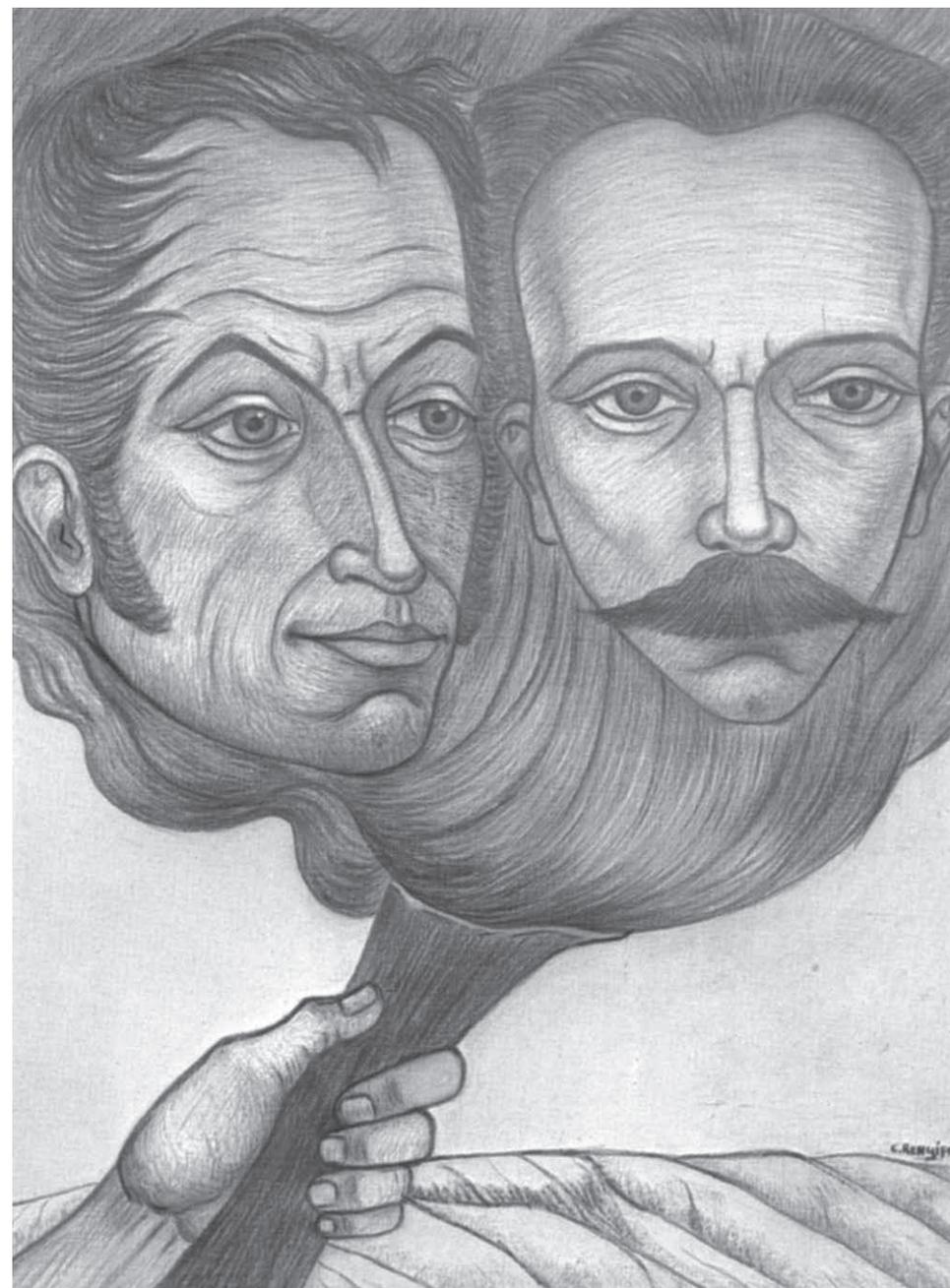
Y el día antes de su muerte, 18 de mayo de 1895, en Dos Ríos, escribe a Manuel Mercado:

Ya estoy todos los días en peligro de dar mi vida por mi país y por mi deber –puesto que lo entiendo y tengo ánimos con que realizarlos– de impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América.

Carta que fue testamento y una premonición... Pero así como Martí comprendió la necesidad de ir adelante con la obra de Bolívar, otros comprendieron igualmente el deber de proseguir con esfuerzos y sacrificios a la obra martiana revolucionaria en América Latina.

Y ese es el sentido de la respuesta de Fidel Castro, cuando, apresado luego del asalto al Moncada e interrogado acerca de quién lo había instigado a tal acción, respondió: “José Martí... Tras Martí alumbra la mirada firme, serena y decidida de Simón Bolívar”.

JULIO DE 1975



Fuegos de América, 1975
Dibujo sobre tela
150x120cm

TEATRO

ESA ESPIGA SEMBRADA EN CARABOBO

(FUNERAL A UN SOLDADO DEL PUEBLO)

CANTATA

*Al recuerdo de Ascensión
y Mariano Robaina*

*Un día prendió el pueblo su fósforo cautivo,
oró de cólera*

CÉSAR VALLEJO

Intervienen:

Mujer I
Mujer II
Viejo I
Viejo II
Soldado I
Soldado II
Oficial I
Oficial II
Oficial III
Otros soldados
Campesinos (Viejos y Mujeres)
Voces masculinas
Voces femeninas
Coro (Integrado por voces de Soldados y Campesinos)

Acción

La acción transcurre en un campo cercano a la sabana de Carabobo, la noche del 25 de junio de 1981.

Escenografía

Queda a la voluntad del director escénico hacer corpóreos los personajes sugeridos por luces y sonidos. En caso de hacerlo así, tales personajes deben aparecer bajo una penumbra casi total.

Un camino rural, situado a una jornada, a pie de la sabana de Carabobo. Es de noche, un pequeño grupo de soldados avanza llevando sobre una camilla rústica a un compañero muerto, cubierto con una cobija azul y roja. Los soldados visten pantalones y blusa de lienzo, calzan alpargatas muy usadas; algunos van heridos en las piernas, otros en la cabeza. Adelante del grupo, uno de ellos lleva un farol encendido. Atrás, otro marcha llevando una corneta en banderola y la lanza del compañero caído. Todos los soldados cargan sobre los hombros chopos y cobijas. Frente a ellos, de pronto, se ilumina un árbol grande desprovisto de hojas. Los soldados se detienen, y los que la llevan, dejan en la tierra la camilla. Al encuentro de ellos sale un grupo silencioso de campesinos. El grupo es reducido y lo forman hombres viejos y mujeres. Una de las mujeres lleva, también, un farol grande y encendido. Todas cubren sus cabezas y hombros con paños oscuros.

MUJER I: *(Habla a los soldados)*
¿A quién traen allí?

SOLDADO I:
Al cuerpo de un soldado.

VIEJO I:
¿Muerto?

SOLDADO I:
¡Sí!

SOLDADO II:
Como todos,
andaba con Bolívar.
Murió ayer en la batalla
librada en aquel sitio que Carabobo llaman.

VIEJO I:
Oímos el cañón y escuchamos la furia,
de un suelo de metal que se agitaba.

MUJER II:
¡Fue junio veinticuatro!

SOLDADO I:
Quiso que lo enterraran en este campo abierto,
bajo los surcos limpios que una vez él labrara.

(Los SOLDADOS se colocan en fila, firmes atrás del cuerpo yacente. Se oye un clarín a la sordina tocando silencio. Al concluir el toque, LOS SOLDADOS quedan a discreción)

MUJER II:
¿Lo traen solo ustedes?

VIEJO I:
¿Y quiénes los mandaban?

SOLDADO: *(A coro)*
¡Cayeron!

(Óyese una marcha militar fúnebre. Luego vuelve a sonar, a la sordina, el clarín. A la derecha se iluminan tres figuras musicales. Llevan capas oscuras que cubren parte de sus caras y cuerpos. Calzan botas altas de charol, con espuelas. Cubren sus cabezas con el bicornio usado por los oficiales del ejército independentista)

OFICIALES: *(Graves)*
¡Aquí estamos!
¡Fuimos sus oficiales!

OFICIAL I:
¡Farriar!

OFICIAL II:
¡Cedeño!

OFICIAL III:
¡Plaza!

(Los SOLDADOS hacen posición de firmes y recobran luego su anterior postura)

OFICIAL III:
¡Muertos fuimos ayer cuando emergió la Patria!
¡También es de nosotros el funeral que ahora este lugar contempla!
¡Sus huesos son los nuestros!

(Señala el cuerpo yacente)

¡Como nuestro fue el canto que en sus labios llevaba!
Al enterrar su carne, a tierra va la nuestra.

¡era su grito un suelto clarín que arrebatada!
¡Y tras su grito, el grito de todos avanzaba!

MUJER I:

Pero ahora, ya ven, está su cuerpo muerto...

SOLDADO I:

Bien lo dices, mujer, ¡solo un cuerpo muerto!

SOLDADO II:

¡Su puño de guerrero sigue en la lucha siempre y en nuestras filas marchan sus pasos de valiente!

SOLDADO I:

¡Y no olvides tampoco que cayó en Carabobo,
y nadie allí caído nombrando a Venezuela
lo amortaja el olvido, ni para siempre es muerto!

MUJER I: *(Se comienza a oír una marcha fúnebre a la sordina)*

Debemos sepultarlo...

VIEJO III:

¡Abriremos la fosa!

(Sale hacia el fondo seguido de otro CAMPESINO. Los CAMPESINOS restantes se alinean a la derecha de la camilla. A la izquierda se sitúan los OFICIALES, dejando un espacio abierto para los objetos que han de iluminarse. Se oye el rasgar, grave, monótono, de un cuatro)

MUJER I: *(Al OFICIAL III)*

¡Dinos!, ¿cómo llegaron a Carabobo ustedes para morir allí con la voz elevada?

OFICIAL I:

Seguidos por un aire de lirios y mastrantos, de San Carlos partimos al fin una mañana.

OFICIAL III:

¡Planeado había allí Bolívar la batalla
en noches deslumbradas por lunas y vigiliadas!

(Óyense fanfarrias lanzar toque de partida, luego cajas de guerras y clarines. Seguidamente resuena una banda militar tocando una marcha, potros al galope. Rumor de multitud avanzando. Música y rumores se van esfumando lentamente)

OFICIAL I:

El veintitrés de junio desfilamos,
en Taguanes llanura ya gloriosa,
frente a Bolívar hecho estatua dura,
entre sables de azules resonancias,
y un mar hirviente de encendidos pasos.

OFICIAL III:

¡Crepitaban hogueras en los gritos
y estallaban espejos sobre lanzas!

OFICIAL I:

¡Los corceles el polvo removían
y los breves penachos fulguraban!

OFICIAL II:

¡Sobre la vastedad y el estampido
grave, la Patria toda nos miraba!

(Lejos una Voz grita)

Voz:

¡Recuerda la otra fuerza desplegada!

(Fanfarrias)

OFICIAL I:
Otro ejército allí miró Bolívar...
Cruzar por la llanura iluminada...

MUJER I:
¿Otro?

MUJER II:
¿Cuál?

VIEJO I:
¿Acaso hubo otro ejército?

CORO:
¡Sí!

OFICIAL II:
¡Los grandes héroes muertos que venían
a combatir también en Carabobo!

(Óyese un rumor de viento fuerte que pasa, luego un himno)

OFICIAL I:
¡De todo el continente estremecido
llegaron sombras fuertes a ese campo!
¡Fotutos, atabales y guaruras,
lanzas, machetes, corazón y cantos!
¡Espuelas de esplendores removidos
y oscuras flechas de perfil violento!

OFICIAL III:
Bolívar los miró desfilar, graves...
entre un rumor de sangres y tormentos...
Y escuchó desgajarse una tormenta
cuando alguien lo dijo recio:

CORO:
¡Carabobo!

SOLDADOS:
Y, ¡presente!

CORO:
¡Las sombras respondieron!

MUJER I:
¿Quiénes eran?

MUJER II:
¡Queremos conocerlos!

(El OFICIAL I señala un lugar donde se ilumina en rojo un tambor indígena; comienza a sonar triste, una quena; luego de lejos, nítida, se oye una Voz)

VOZ: *(LEJOS)*
¡Presente estoy aquí, Bolívar,
Libertador del fuego
que hoy a América incendia!

José Gabriel Condorcanqui
Tapacamaru me han llamado
me llaman,
me llamarán mañana,
los indios de ojos tristes,
los niños de hambre cierta.

¡Los que ansían pelear!
¡Los que pelean!
¡Tú nacías Bolívar el año de mi muerte!
En mis duros tormentos yo vi tus resplandores.
Presentí tu perfil, escuché la violencia
de tu voz de guerrero.

¡Supe que surgirías de las piedras, del polen,
del cactus, de la arcilla, del maíz, de las aguas,
de todo cuanto guardan las entrañas de América!
¡Y que mi ruda sangre vertida bajo sombras
llevaría a la tuya el sol de sus crisoles!

¡Por eso estoy aquí, presente en Carabobo!
¡Y he de decirte hoy que nunca has de dormir,
Bolívar, ni descansar, Bolívar!
¡Tu imagen, tu palabra, tu corazón,
han de estar sobre América despiertos
para siempre!

¡Mientras en ella quede un blanco con cadenas,
un indio con espinas, un negro maniatado,
un pobre de hambres yerto,
tu espada ha de seguir,
Bolívar,
sobre el fuego!

(Obscuro. Suenan varias quenás y golpean recios dos maderos. Una luz viva cae sobre un tronco. De lejos llega otra Voz)

Voz:
¡Despierto has de estar siempre, Bolívar,
sí, despierto!

MUJER I:
Tú, ¿quién eres?

(Resuenan de nuevo los maderos)

Voz:
¡Caupolicán he sido, soy,
seguiré siendo!

¡Llego del sur de Chile,
del Arauco!
¡Me acompañan dos bravos
que alumbran con sus frentes!

(Otra Voz lejana grita)

Voz: *(Lejana)*
¡Lautaaaaaro!

Voz: *(Otra Voz lejana grita)*
¡Colocolooooo!

(Callan las voces)

VOZ: *(Anterior: CAUPOLICÁN)*
Conmigo está mi pueblo
multiplicando para guerrear
las manos que una vez
por esa libertad,
que en tu mirada afirmas,
me cortaron.

¡En el fuerte madero que sostuve en mis hombros desde el alba hasta el alba,
te presenté Bolívar, sentí tu corazón, tu fuerza, tu quimera!

¡Anduve los caminos
que tus pasos ya buscan!
¡Supe que moverías las más altas montañas
y los inmensos ríos!

¡Los pantanos, los aires,
las lluvias, los samanes,
para sembrar el grito
que mi garganta dijo
en el Arauco frío!

¡Está por eso aquí
mi sombra de guerrero
que no pudo ceder,
que jamás ha cedido!

¡Yo soñé tu victoria
cuando la muerte en hierros
y garfios me cercaba!

¡Ahora estoy contigo
de pie para mirarla
nacer como un copihue
de luz en Carabobo!

¡Gran Toqui, yo te digo:
muy cerca de tu espada
irá el madero rudo!

(Obscuro. Óyese una flauta dulce y el galopar de una sola mano sobre el parche de un tambor indígena. Se ilumina de rojo un cardón. Lejos elévase una Voz serena)

Voz:

¡También estoy aquí, yo soy Cuauhtémoc,
el de los pies quemados!
Vengo de Anáhuac en llamas rebelado.
¡Que no estaba en un lecho de rosas, dije un día!
Triturada en un guante de hierro martillado,
lejos, entre su lago de apretujados fríos...
¡Tenochtitlán callaba y un águila caía!
En la sombra gemían nopales apagados,
y todo el Iztaxihualt con su nieve
al llanto de mi pueblo acompañaba.
(Óyese trepidar de alas y flautas de carrizos)

Voz: (CUAUHTÉMOC)

¡Pero mis pies de llamas y tormentos,

y el águila de nuevo renacida,
y la obsidiana en su puñal armada,
y el nopal con bermeja flor floreado,
bajo este cielo puro, para el triunfo
que has de lograr nos hemos convocado!

(Obscuro. Vuelve la mano a tocar el parche de un tambor lejano. La quena de nuevo se deja oír suave: silencio. De pronto resuenan guaruras, maracas y trepidan tambores pequeños. Pasa un ruido fuerte de viento tumultuoso. Una luz roja cae sobre un haz de flechas. Óyese otra Voz lejana vibrante)

Voz:

¡Ese ejército bravo que marcha en la sabana,
conoce mi semblante, va armado con mis flechas
que enterré entre la piedras
cuando en llamas ardía!

CORO:

¡Te conocemos, sí! ¡Y llevamos tus flechas!
¡Guaicaipuro indomado!

(La flauta suena recio)

Voz: (GUAICAIPURO)

¡Bolívar! ¡Con tu sangre
soñaste mis batallas allá junto al Anauco!
¡Pensaste en mis heridas!
¡En mis pies, en mis brazos!
¡Y me invocaste cuando tus rumbos escogías!

¡Te he acompañado ya por ardidos senderos!
¡Y he ido entre tus pasos de guerrero del brío!
Por eso: ¡escucha bien: tenían que acudir
a esta cita del tiempo: mi pecho, mi macana...
mi hoguera, mi tormento!

¡Mírame bien, Bolívar!
 ¡Y mira junto a mí el batallón sonoro
 de comandantes bravos que junto a tus guerreros
 con bramidos terrestres, combatirán mañana!

(Resuenan las maracas y flautas de carrizo, guaruras y tambores)

VOZ: (GUAICAIPURO)
 ¡Urquía y Apacuana! ¡Chicuramay! ¡Baruta!
 ¡Curicurián! ¡Yoraco! ¡Tiuna! ¡Sorocaima!
 ¡Tapiaracai, ardiente! ¡Yaracuy, el osado!
 Tras ellos van sus huestes que convocan ahora,
 sus dolores, sus huesos, para decirte, hermano:

Que en tu mirada quede, junto con la victoria,
 el eco de un mandato: ¡no han de retornar
 a esta tierra, Bolívar, otros conquistadores...!
 ¡Y si lo hicieran alza junto con las macanas
 y tu inmensa llamada.
 Relámpagos de pueblos y un huracán de espadas!

CORO:
 ¡Y un huracán de espadas!

(Óyense gritos confusos que se van esfumando, luego irrumpe un violento golpe de tambor redondo. Una luz verde cae sobre el tronco. Se oye lejana, otra Voz)

Voz:
 ¡Yo vengo de Buría! ¡Del socavón minero!
 Apenas soy Miguel, ¡Un negro de piel dura
 y corazón tatuado! ¡Las curbetas oyeron
 templar mis arrebatos y una lanza empuñé
 para romper cadenas y sacudir la noche
 total que me cercaba! ¡Mirando el resplandor
 de mis propias hogueras caí sobre raíces
 y suelos flagelados! Mas tu voz me ha llamado...

(Suenan tambores)

¡Renazco en esta hora de fiebre y rebeliones!
 ¡Y está con sus legiones en tu ejército armado
 Miguel, el de Buría, un negro siempre alzado!

CORO:
 ¡Presente estás, Miguel, sin hierros y sin penas!
 ¡Presente estás, Miguel, muertas tus cadenas!

(Golpean de nuevo las minas y curbetas. Se oye otra Voz lejos)

Voz:
 ¡Patria!

(Suenan rápido un redoblante)

OFICIAL I: *(Hacia el fondo)*
 ¡Juan Francisco de León, ¿qué dice tu estatura a este campo incendiado?

(El redoblante vuelve a sonar: una luz brillante cae sobre el tambor. Casi de él brota la Voz)

Voz:
 En Panaquire dije
 una palabra: ¡Patria! Y desde entonces ella,
 entre ortigas y vidrios, su aurora ha procurado.
 ¡Hoy miro cómo baja la cólera del pueblo
 sobre rojos fragores de llamas desatadas,
 para darle laureles a este campo sagrado!
 ¡En el pueblo estoy yo: un hombre que ha soñado!
(Redobla ahora un timbal. Contra él gritan Voces lejanas)

VOCES:
 ¡Airóoo! ¡Chirino! ¡Airóoo!

¡Airóoo! ¡Chirino! ¡Airóoo!

(Silencio. Una luz morada cae sobre el tambor y el cardón)

Voz: *(Óyese la voz de CHIRINO)*

¡Una vez con mis puñados de enardecidas brasas
encendí los cardones de las tierras de Coro
y nacieron, rebeldes, machetes y banderas!

¡Y el negro río en su noche de tabla y sepultura!
¡Y gritó libertad para que el mundo oyera!
¡Y avanzó como un duro metal que se fraguaba
para forjar con él, ya libre, a Venezuela!

¡Y por esa pasión que me llegaba todo,
desgarraron mi cuerpo de sonora campana!
¡Esparcieron mis huesos por plazas y caminos
y tendida dejaron mi sangre entre las piedras!

¡Pero el tiempo siguió con mi voz retumbando!
¡Y el pueblo la escuchaba!
¡Y tú estabas en él
oyéndola, Bolívar!

¡La hora ha recogido
esos huesos dispersos, la sangre derramada,
el llanto de mis hijos, la cabeza callada!

¡Y aquí estoy renacido en esa ardiente llama
que tu brazo, Bolívar, por la tierra ha lanzado!
¡Entre tus batallones, Chirino es un soldado!

(Sobre un tambor mina arrebatado vibra un clarín)

(Obscuro. Óyense gritos, tumultos, caballos al galope, truenos, lluvia)

MUJER I: *(Con asombro)*

¿Qué montaña arrojan sus peñascos mordientes?
¿Qué plomos y ciclones se estremecen ahora?

OFICIAL I:

¡Pasan los Comuneros, los héroes del Socorro,
La Grita, San Faustino, Mérida, San Cristóbal,
Táriba, San Antonio, Chiguará, Bailadores!

(Se iluminan luces rojas titilantes. Óyense lejos, al unísono, dos VOCES)

VOCES:

¡Bolívar! ¡Aquí estamos! ¡En el polvo, regados,
oímos tus ansiosos clarines de llamada!
¡Gritando: libertad!
¡Volvemos a la lucha que señala tu espada!
¡Para ver sus destellos marchan a Carabobo
los recios comuneros!

UNA SOLA VOZ:

¡Manuela Beltrán! ¡Salvador Chacón!
¡Francisco Berbeo! ¡Bernardina Alarcón!

(Redoblan tambores. Silencio)

OFICIAL I:

¡Frente a ellos saludan altivos los pendones
y estremecen sus crines los frenados corceles!

(Silencio. Lejos un CORO canta la canción americana. La canción se esfuma lentamente)

OFICIAL II:

¡Oigan esas voces! ¡Muchos las escucharon!

(Sobre el tambor caen y se mueven luces amarillas, azules y rojas. Lejos habla una VOZ MASCULINA)

VOZ MASCULINA:

¡Al hombro las banderas, hacia ese campo marchan, Joaquina, nuestros hijos!

VOZ FEMENINA:

¡Yo los miro, José,
con tu brasa encendida!
¡Con ellos van, lo saben, el bravo Manuel Gual,
José María España!

VOZ MASCULINA:

¡Y tú, Joaquina Sánchez! ¡En tu fuerza te llevan!
¡En su pasión te llevan! ¡En su laurel te llevan!

VOZ FEMENINA:

¡La Patria ha de nacer tal como la sufrimos!
¡Del tormento del pueblo, de la esencia del hijo!
¡Del calor de las manos! ¡De la risa, del llanto!

VOZ MASCULINA:

¡Y ya nace, Joaquina, mis huesos la presienten!

VOZ FEMENINA:

¡En Carabobo nace, José, como un gran río,
y nace con nosotros nutriendo sus vertientes!

(Obscuro: Vuelve a oírse el CORO entonando la canción americana. Se esfuma. Vuelve a oírse un redoblante marcando el paso. Una luz amarilla cruza por doquier acompasadamente)

MUJER I:

¿Y ese ensimismamiento? ¡¿Qué dice?!

¡¿Quién lo nombra?!

¿En qué cuerpo pelea? ¿Qué batallón acoge?

(Se oye lejana una Voz)

Voz:

Yo soy el héroe obscuro cuyo nombre se ignora...
¡Otra piedra del pueblo para construir montañas!
¡Tuve sangre, la di, como el mar da sus sales!
Soy el que dice siempre: ¡qué importa!
Y su camino prosigue arriba, arriba,
hasta tocar las estrellas,
¡Con la tuya, Bolívar, voy a pelear callado!

(Vuelve a marcar el paso el redoblante)

(Obscuro. Violento, suena un clarín y se estremecen muchos timbales. Varias luces cenitales van invadiendo el escenario)

OFICIAL I:

¡De pronto hubo un fragor de rayos conmovidos!

(Timbales)

OFICIAL II:

Alguien gritó: ¡Firmes!

CORO:

Todos dijeron: ¡Firmes!

OFICIAL I:

Y serena pasó la sombra del gran viejo...

OFICIAL III:

Las gargantas, las piedras, las zarzas, los caminos, las bayonetas grises, la fogata, el espino, contra el viento rugieron: ¡Miranda, General, en tu bandera estamos!

OFICIAL I:

¡Y junto a esa bandera
montó guardia, la sombra, la sombra del gran viejo!

(Tremolan los timbales. Suenan trompas)

OFICIAL III:

¡Al desfilar las sombras y todo nuestro ejército, se oyó de nuevo el bronce de aquella inmensa! *(Lejana, dura, enérgica)*

VOZ:

¡Soldados, se impacienta la gloria por nosotros!
¡A Carabobo vamos cada uno el primero!

(Fanfarrias. Marcha militar)

OFICIAL I:

¡Luego avanzamos todos, al norte, a la Batalla!
¡En los ardidos puños: la Victoria cantaba!

CORO:

¿Cómo fue la batalla?

OFICIAL II:

¡Dura fue la batalla!

OFICIAL I:

¡Los ojos de Bolívar, ansiosos, la buscaron!

(Clarín de combate)

OFICIAL III:

¡Nadie frena la luz que sobre el alba llega!
¡Ni apaga el bermellón de soles arrancado!
¡Ni pone valla a un mar de furoros alzados!

(Clarín llama a combate)

OFICIAL II:

¡Eran tres divisiones de acero acrisolado
sobre aquella sabana de esperanzas sembrada!

SOLDADO I:

¡Páez, Cedeño y Plaza: centella y pedernales de cuarzo, las mandaban!

MUJER I: *(Al SOLDADO I)*

¡¿Tú peleabas?!

SOLDADO I:

¡Peleaba!

OFICIAL II:

¡Sobre la greda roja que los cascos rasgaban
estallaron las cajas y bandas militares!

OFICIAL I:

¡Bolívar ordenó con orden de volcanes!

VOZ:

¡A ganar libertades! ¡Venezuela lo aguarda!

(Resuenan tambores, timbales, cajas de guerra. Gritos)

OFICIAL I: *(Grave)*

¡El combate soltó sus estallidos
de pólvoras y plomos derramados!

¡La rabia con el humo se prendía
en colores de clarines sofocados!
¡Al cielo se trepaban las banderas
sobre un cerco de lanzas desbocadas!

¡Y entre aceros y llamas
y bramidos y cañones y fusiles zigzagueaban!

¡Desde los trepidantes estampidos
de potros y timbales azuzados,
la púrpura en las telas anunciaba
el lúgubre temor de las mortajas!

(Clarín)

SOLDADO I:
Primero fue el Apure y luego la Legión...
Tiradores, lanceros, rifles, granaderos,
y con ellos Rondón, Mellado, Carbajal...
José Laurencio Silva, Vásquez y Arráiz...
Ángel Bravo y Muñoz, y el primero: ¡Camejo!

(Himno victorioso. Clarín avanzando)

OFICIAL III:
¡No pudo el enemigo contenerlos!
¡Iba allí la venganza desatada!
¡La energía de un odio acumulado
en tres siglos de voz encarcelada!

¡Rencores de los indios humillados!
¡La imprecación del zambo y del esclavo
en horcas y picotas desgarrados!

¡La carne del humilde atormentada!
¡La extraña voz de la mujer violada!
¡El llanto de los niños abatidos,
sin padres, sin juguetes. Sin moradas!

¡Los cepos, el tortol, los maniatados!
¡El que tuvo que enfrentar desnudo
las fauces rojas del mastín obscuro!

¡El marcado en la frente, el empalado!
¡El que no quiso doblegar sus voces,
y mirando la luz, murió colgado!

¡Los que tuvieron algo o no tuvieron...!

¡El quieto, el apacible, el descuidado!

(Fanfarrías y música de combate)

OFICIAL I:
¡Y como abiertas manos las heridas,
entre puños, trompetas y dolores
mostraron para el mundo la victoria!

OFICIAL II:
¡Se ganaba la paz y la justicia
y un suelo con maíces sosegados!

(Resuena un himno)

OFICIAL II: *(Grave)*
¡Yo pongo la mirada sobre el humo
y sobre el humo alumbra Carabobo!
¡Yo pongo la mirada sobre el fuego,
y sobre el fuego estalla Carabobo!
¡En tu nombre de signo iluminado
tremola ya la patria sus banderas!

MUJER I:
¡Palpar quiero esa Patria con las manos!

SOLDADO I:

¡Toca un trozo de tierra en Carabobo!

MUJER II:

¡Quiero besar al héroe allí caído!

SOLDADO II:

¡Besa la flor nacida en Carabobo!

MUJER I:

¡Oír quiero a Bolívar cuando alzaba
su formidable voz en la batalla!

SOLDADO I:

¡Oye una tempestad en Carabobo!

SOLDADO II:

¡Óyela en agosto o en septiembre!

OFICIAL I:

¡Y sabrás qué metales resonaban
desde su corazón a su garganta!

SOLDADO II:

¡Y entenderá también desde su acento
por qué Páez, terrible, al escucharla,
encendió sus llaneros con un grito,
y un celaje de lanzas avanzaba!

¡Y por qué: ¡firmes! Farriar gritó a los suyos
entre un cerco de aceros y de bañas
sin que el penacho altivo le temblara!

SOLDADO I:

¡Por qué Pedro Camejo dijo antes

de iniciarse el combate a otros soldados:
Aquí nos sembraremos compañeros,
y que nazca una Patria igual a un sueño!

¡Una Patria con niños sin cadenas,
sin ojos tristes, sin estrellas ciegas!
¡Aquí nos sembraremos compañeros!

MUJER I:

¡Y todos por la Patria se sembraron!
¡Y nació de verdad un árbol nuevo
con ramajes nutridos por el pueblo!

VIEJO I:

¡Quiero saber qué luz resplandecía
al mirar a su ejército en combate!

OFICIALES:

¡Contempla al fuego en socavón violento
o el crisol de algún bosque ardiendo en rojo,
y aún no verás el resplandor siquiera
de aquellos ojos donde ya fraguaba
una nueva América sus destellos!

(Unas trompetas anuncian triunfo)

VIEJO II:

¿Quién venció en Carabobo?

OFICIAL III:

¡Venció el pueblo!

VIEJO III:

¿El pueblo?

OFICIAL III:
¡Sí!

OFICIAL II:
¡Porque Bolívar dijo!

CORO:
“El ejército es el pueblo en armas...
El pueblo que quiere,
el pueblo que obra,
el pueblo que puede...”.

SOLDADO I: *(Con las manos de bocina y gritando hacia el fondo)*
¿Venciste tú, Pedro Martínez,
zapatero de Caracas?

Voz: *(Lejana)*
¡Vencí!

SOLDADO II:
¿Y tú, Carlos María, carpintero de San Carlos?

Voz: *(Lejana)*
¡Vencí!

SOLDADO I:
¿Y tú, Juan Domingo, de Capaya, en El Tuy...?

Voz: *(Lejana)*
¡Vencí!

SOLDADO II:
¿Y tú, Ramón Goyta, de Guayana?

Voz: *(Lejana)*
¡Vencí!

SOLDADO II:
¿Y tú, Asunción Gómez, marinero de Araya?

Voz: *(Lejana)*
¡Vencí!

CORO:
¡Y construimos la Patria!

SOLDADO I:
Pero la Patria,
Bolívar también lo dijo un día:
¡hay que construirla siempre!
¡Luchar por ella siempre,
y defenderla siempre!

CORO:
¡Siempre! ¡Siempre! ¡Siempre!

VIEJO I:
¿De dónde vino el pan que ahora tenemos?

OFICIAL I:
¡De Carabobo, amigo, el pan nos vino!

Viejo II:
¿De qué lugar, como un torrente claro,
bajó la libertad a los caminos?

Oficial II:
¡Bajó de Carabobo con Bolívar
y con Bolívar sigue junto a aquellos
que borran toda noche cuando avanzan!

VIEJO II:

¿De dónde el digno caminar sin miedo
y ese amor a la luz y a los caminos
y a esa libertad que procuramos
alzar como una rosa desde niños?

OFICIAL I:

¡De Carabobo, amigo, óyelo bien...!

CORO:

¡Todo eso vino!

SOLDADOS:

¡Sí! ¡Todo eso vino!

(Aparece un NIÑO de doce años)

NIÑO:

¿Carabobo? ¿Qué dice a mí ese nombre?

OFICIAL II:

¡Quiere decir, muchacho, que tendrás un pan tuyo!
Y un cielo siempre tuyo. ¡Propias serán tus manos
y tu voz y tu gesto! ¡Y propias tierras
ayer recién nacidas! ¡Tuya será la luz
de sus piedras remotas! ¡Tuya el agua violenta
de sus violentos mares! ¡El grito de su selva!

¡La voz de sus nevados! ¡El canto de sus aves!
¡El aire que en sus llanos empenacha las palmas
y anima de rumores las pieles de sus ríos!

¡Tuyo será el cacao de sus bosques sombríos,
tuyo la batata, el cazabe, la piña,
tuyo el diamante, el cobre, las salinas,

el asfalto, la nieve, el maíz, el petróleo!
¡Tuyo el alto cielo y el socavón dorado!

OFICIAL III:

¡Una Patria tendrás, muchacho!
¡Y será tuya...!
¡Si guardas en el pecho
la luz de Carabobo
y el rayo de Bolívar!

(Obscuro. Voz lejana)

Voz: (Lejana como un eco)

¡Si guardas en el pecho
la luz de Carabobo y el rayo de Bolívar!

*(Se inician los compases de una marcha fúnebre. Regresan quienes habían ido a
abrir la fosa. Silencio)*

VIEJO III:

¡Está la fosa abierta!

SOLDADO I:

¡Debemos sepultarlo!

*(Dos SOLDADOS y dos VIEJOS toman la camilla y con ella marchan lentamente al
fondo. Todos los siguen y hacen una fila de espaldas al público. Al avanzar unos
metros se detienen a contemplar el enterramiento que ocurre frente a ellos y sin ser
visto por el público. Un clarín toca, silencio. Se inicia el tema de Popule meus, a
la sordina. Al fondo estallan cañonazos. Los SOLDADOS hacen firmes y presentan
armas. Dos de las MUJERES, la I y la II, dan la frente al público. La atmósfera lumí-
nica llega al gris violeta)*

MUJER I: *(Grave)*

¡Que descanse tu paz en este suelo

y vuelva con sus flores sobre el tiempo!
(*Lejos doblan las campanas*)

MUJER I:

¡Nunca apetece el pueblo las batallas!
¡Ni persigue la sombra y las heridas!

¡Pero cuando los golpes y espinas
violentan la quietud de sus entrañas,
se sacude la paz de las pupilas,
aviva la fogata de sus penas,
esconde entre sus huesos los olivos
y su cólera grave y desatada
inflama de centella los caminos!

(*Vuelven a doblar las campanas lejanas*)

MUJER II:

¡Que descansa tu paz en este suelo
y regrese hecha panes hacia el pueblo!

(*Silencio. Suena un cañonazo lejos*)

OFICIAL III:

¡Sobre su tumba quieta y apagada
nadie ha de llorar, solo tambores
y el cielo de la Patria como un manto!

CORO:

¡¡Y el cielo de la Patria como un manto!!
(*Clarín solemne. Tambores. De pronto, lejos, irrumpen músicas militares, suenan trompetas jubilosas, óyense gritos confusos de multitud alegre. Redoblan timbales*)

MUJERES I Y II: (*Al unísono*)

¿Qué dicen esos gritos de multitud distante?

¿Por qué el viento resuelve campanas y fulgores?
¿Qué potros liberados sobre la luz galopan?
¿Qué voz de capitán de hombres ha llamado?
¿Quién tremola esa tea que alumbra al continente?

(*Vibra una corneta*)

CORO:

¡Firmes todos!

OFICIAL II:

¡Es Bolívar que marcha con su ejército al sur!

(*La corneta suena de nuevo*)

OFICIAL II:

¡Aún quedan territorios de América cautivos!
¡Hollados por tacones de extraños caporales,
con lodo, hollín, detritus y hierros coloniales!

¡Aún quedan territorios donde se yerguen fríos
el cepo y la cadena y ladran sin cesar
los lebreles del miedo!

OFICIAL I:

¡Tierra queda en América
herida por las uñas de chacales sombríos;
triturada entre yunques y puños imperiales,
sofocada por humos y ecos pedernales!

CORO:

¡¡Desde esos territorios!! ¡¡Bolívar, General,
sus pueblos te reclaman!!

(Por el fondo pasan, raudas, banderas desplegadas. Nadie las lleva. Óyese una marcha militar y trompas)

OFICIALES Y SOLDADOS: *(Al unísono)*

¡Tras él nosotros vamos!

¡El continente aguarda la espiga de los bravos!

(Los OFICIALES y los SOLDADOS forman y se disponen a partir. Lejos se oye un rumor sordo, confuso de ejército en marcha. Soldados y Oficiales desaparecen en lo obscuro. Quedan solos los VIEJOS y las MUJERES, quienes hacen semicírculo en torno a la lanza del SOLDADO enterrado.

Resuena fuerte un timbal. Al callarse una Voz lejana vibrante, de mujer, grita:)

Voz:

¡Oigan! ¡Los que se van! ¡Los que se quedan!

¡Los que han de morir! ¡Los que ya mueren!

¡Aquellos que ahora nacen! ¡Los que van a nacer!

(Óyense trompetas)

MUJER I: *(A los otros)*

¡Es la tierra que grita! ¡Venezuela me grita!

¡La Patria que ahora grita! ¡América quien grita!

(Trompeta)

VOZ FEMENINA:

¡Bolívar! ¡Dónde estás?

(Lejos se oye una VOZ MASCULINA vibrante)

VOZ MASCULINA:

¡Presente por la historia!

VOZ FEMENINA:

¡Dime tú, capitán, que al sur llevas el alba!

¡Brigadier de las rosas! ¡Guardián de sementeras!

¡Comandante del fuego! ¡De la chispa!

¡Del trueno!

¡General de los pueblos! ¡Soldado de los hombres!

¡Segador de las sombras! ¡Padre de las auroras!

¡Dime tú, conductor de sueños y de soles!

¡Si está viva, si brilla, si canta hacia la vida

la espiga que tu pueblo sembrara en Carabobo!

(Resuena una trompa, luego una Voz inmensa clama:)

Voz:

¡¡Viva está para siempre!!

¡¡Para siempre está viva!!

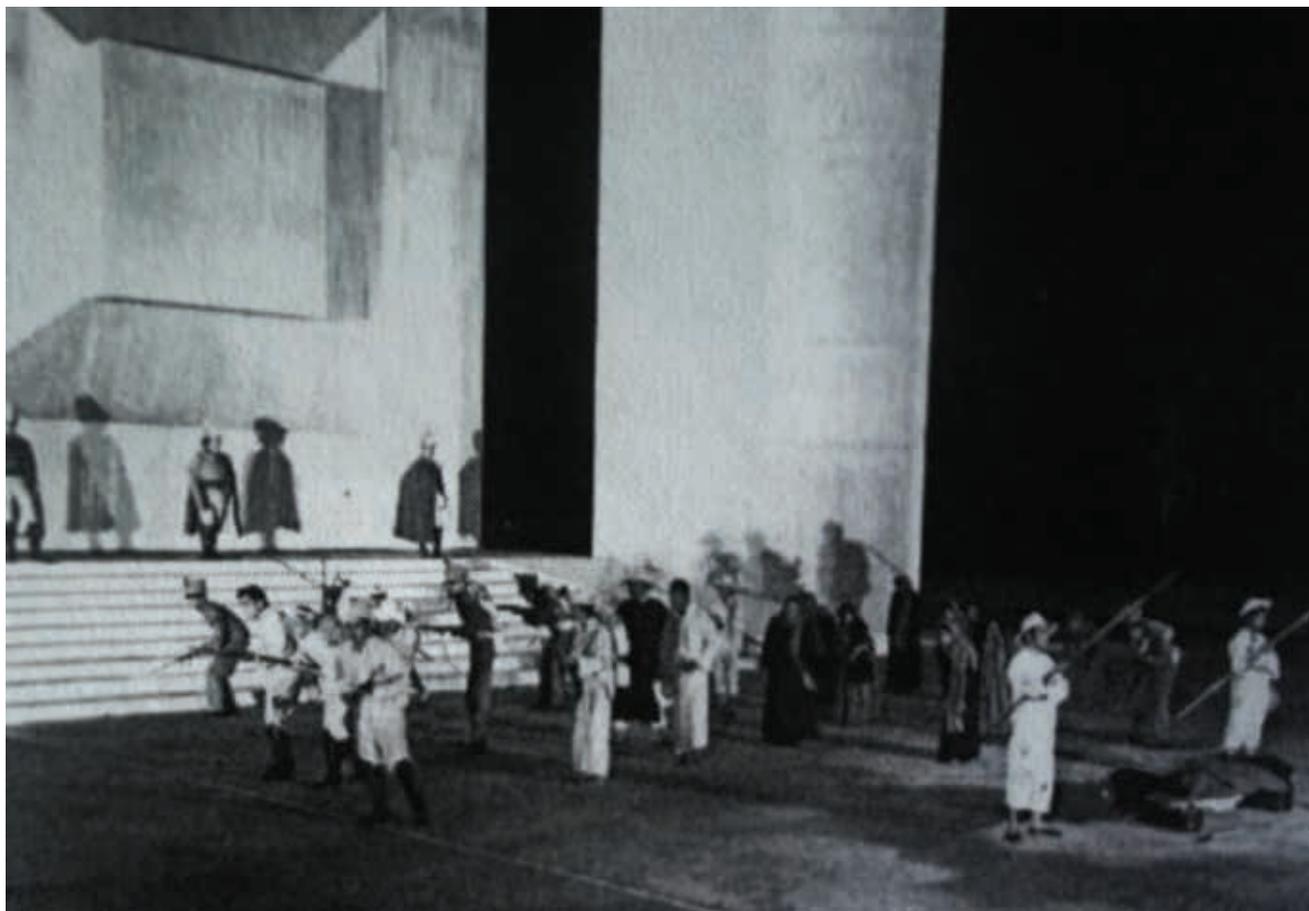
¡¡Y con ella en los puños debemos avanzar sembrando sus semillas!!

Eco:

¡¡Sembrando sus semillas!!

(Óyense fanfarrias. Luego un himno. Luces brillantes de diversos colores muévanse sobre el escenario. Las mujeres y los viejos alzan los brazos con violencia)

(Obscuro)



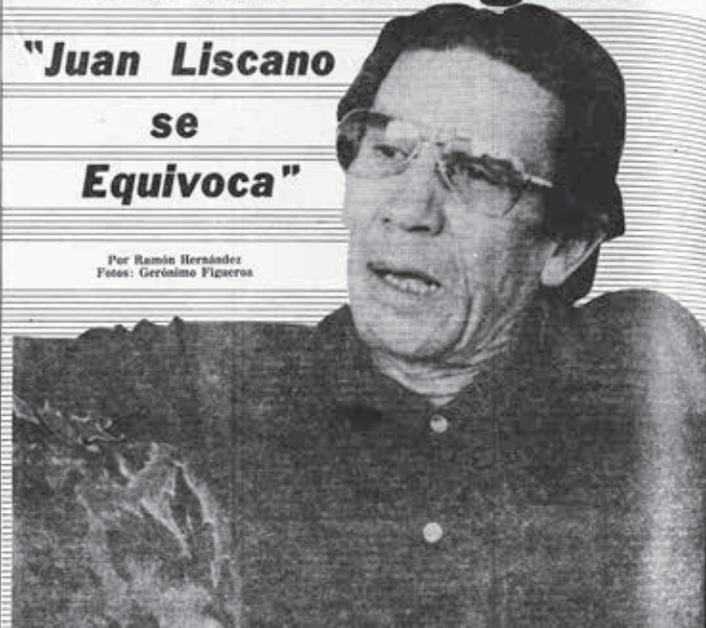
Primera puesta en escena de *Esa espiga sembrada en Carabobo*, 1971,
en el Sesquicentenario de la Batalla de Carabobo,
en el monumento Campo de Carabobo.
Por la Asociación carabobeña de Arte Teatral, dirigida por Eduardo Moreno.

ENTREVISTA

“CÉSAR RENGIFO: JUAN LISCANO SE EQUIVOCA”

César Rengifo:
“Juan Liscano se Equivoca”

Por Ramón Hernández
Fotos: Gerónimo Figueroa



Tiene aspecto de hombre pensativo. Su presencia es bruta, su figura muestra lo que el Quijote no se acuerda olvidar. Mide camisa cara y azul, pantalones grises, calza sandalias, pero con los modios puestos. La ropa le queda ancha y los lentes que usa están pasados de moda. Es por sobre todo poeta para lo que le conocen más como pensador y dramaturgo. César Rengifo es un hombre de muchos oficios.

—¿Y no me han acusado, atacado y molestado porque haga teatro, poesía, escultura, ensayo y poesía. Me dedicaba a hacer algo y me ha revuelto en el campo de la poesía. Aparte de diez o tres cosas publicadas me he ganado mi pan por una especie de poder y de atención dirigida al que dice.

Habla con soltura y sin esos rebuznamientos de palabras que comulgan en lugar de aclarar. Sus gestaciones son largas y siempre ininterrumpidas. No para justificarse, si para explicar. Ramón Hernández no le creyó capaz de más y se equivocó. No es la primera vez.

No le gusta perder el tiempo, siempre se sentó pido lo primero preguntado. El preguntador olvidado.

—¿Usted está retirado del ambiente cultural, ya no se le que nombre le dio como antes. ¿Cómo se encontró en una Torre de Marfil?

—No. Es que después que uno pasa cierta edad tiene que aprovechar mucho el tiempo y dedicarse con mayor firmeza a proseguir el obra en la cual está empeñado. Eso requiere el sacrificio de la replicación. Difícilmente se puede hacer una obra concientemente dilapidando el tiempo y sin dedicarse a ella con intensidad.

—¿De cómo vive?

—Nunca, me siento joven, absolutamente joven (se ríe). Mucha actividad que posee calderilla y le falta tiempo para dictar la ortografía de sus palabras. Pero la vida le devuelve la libertad. Ya no puede seguir leyendo.

—Si no se siente viejo, por qué dice que cuando se llega a cierta edad...

—Las realidades hoy que enfrentamos. Creo que eso significa que para dedicarse integralmente a la obra que se quiere hacer a la medida. No. Es que en la medida que siento. Encuentro hoy la agencia cada vez más urgente de llevar adelante lo que se ha emprendido.

—Quiero realismo que se refiera en parte a lo que se ha emprendido. No quiere realismo que se refiera a lo que se ha emprendido.

—Sigo trabajando en poesía, en teatro, en ensayo, en teatro. Practico como estudiante reflexivo a la hora de trabajar en Venezuela.

Aquel que se nombra, con una determinación clara de intención, le da paso al pacto. La vida que pasa a la medida como hombre de teatro no se le olvidó en el momento de la organización del Festival del Teatro de los Andes en 1976. No se dio por aludido para aproximarse para actuar en teatro con la misma diplomacia.

CARACAS, SABADO 22 DE ABRIL DE 1978

ÚLTIMAS NOTICIAS

Últimas Noticias, 22/04/1978.
Por Ramón Hernández.
Foto: Gerónimo Figueroa.

Tiene aspecto de hombre pesimista. Su presencia es triste, su figura menuda (y que el Quijote no se sienta aludido). Viste camisa cara y azul, pantalones grises, calza sandalias, pero con las medias puestas. La ropa le queda ancha y los lentes que usa están pasados de moda. Es por sobre todo poeta, pero se le conoce más como pintor y dramaturgo. César Rengifo es un hombre de muchos oficios.

—A mí me han acusado, atacado y molestado porque hago teatro, pintura, escultura, ensayos y poesías. He sido sensible a esos ataques y me he recogido en el campo de la poesía. Aparte de dos o tres cosas publicadas, me he guardado mi poesía por una especie de pudor y de atención absurda al qué dirán.

Habla con soltura y sin esos rebuscamientos de palabras que confunden en lugar de aclarar. Sus parrafadas son largas y siempre inconclusas. No para justificarse, sí para explicarse. Ramón Hernández no lo creyó capaz de reír y se equivocó. No es la primera vez.

No le gusta perder el tiempo, apenas se sentó, pidió la primera pregunta. El preguntador obedeció.

—Usted está retirado del ambiente cultural, ya no se le oye nombrar tanto como antes. ¿Acaso se encerró en una Torre de Marfil?

—No. Es que después que uno pasa cierta edad tiene que aprovechar mucho el tiempo y dedicarse con mayor esfuerzo a proseguir la obra en la cual está empeñado. Eso requiere el sacrificio de la reclusión. Difícilmente se puede hacer una obra consistente dilapidando el tiempo y sin dedicarse a ella con intengridad.

—¿Se siente viejo?

—Nunca, me siento joven, absolutamente joven [*se ríe*].

Había adoptado una pose catedrática y le faltó muy poco para dictar la ortografía de sus palabras. Pero la risa le descubrió la travesura. Ya no pudo seguir fingiendo.

—Si no se siente viejo, por qué dice que cuando se llega a cierta edad...

—Las realidades hay que enfrentarlas. Claro, no quiere significar que para dedicarse íntegramente a la obra hay que llegar a la madurez. No. Es que en la

medida en que el tiempo transcurre, hay la urgencia cada vez más apremiante de llevar adelante lo que se ha emprendido.

Quiere reafirmar que su retiro es para trabajar, no para empantufarse; no quiere malentendidos.

—Sigo trabajando en poesía, en teatro, en ensayo, en pintura. Preparo unos materiales referentes a la historia del teatro en Venezuela.

Aquel que se nombra, con una desusada carga de mala intención, le disparó al pecho. Le dijo que pese a su renombre como hombre de teatro no se le tomaba en cuenta para la organización del Festival del Teatro de las Naciones que pronto se realizará en Caracas. Él, muy diplomáticamente, no se dio por aludido, pero aprovechó para echar un tiro con la misma diplomacia.

—Considero ese evento muy importante para el país. Habrá la posibilidad de conocer muchas de las proposiciones teatrales que se están haciendo en el exterior. Los estudiosos del teatro se pondrán en contacto con talleres, con experiencias nuevas y con grandes figuras de la docencia dramática. Quizá lo difícil habrá de ser la escogencia de la representación venezolana. No ha habido coherencia en cuanto a lo que debe ser la representación a nivel de dramaturgos, directores y actores. Muchos estamos preocupados por este problema y esperamos que la representación venezolana tenga la dignidad y la calidad que nuestro movimiento teatral merece. Ojalá no ocurra como en eventos pasados donde nuestra representación la asumieron grupos extraños, con directores y actores extraños. Y lo que es peor, con una obra nórdica. Eso fue ofensivo para nuestro país y para nuestra cultura teatral. Esperamos que ahora no se incurra en semejante despropósito.

—Usted ha perdido agresividad.

—No, no he perdido agresividad. Al contrario, la he transformado en más directa. Quizá menos explosiva, pero de más sustancia.

Y como para dar fe de lo que acababa de decir, echó a un lado la pregunta que siguió y se disparó una larga intervención sobre el “cainismo” en los medios intelectuales.

—El mundo cultural venezolano es una tierra de Caín donde todos se entrecomen. Indudablemente que los enemigos de la cultura venezolana, tanto los internos como los externos, han hecho una labor muy eficaz para dividir a nuestras gentes que trabajan con el intelecto. Han transformado a los intelectuales en archipiélagos, nos han atomizado y nos han tirado a pelear unos contra otros. Unas veces valiéndose de posiciones estéticas, otras con el argumento político y, en ocasiones, por banalidades. Por ello, los intelectuales no han sido capaces de organizarse. Es ahora cuando la gente de teatro ha hecho tal tentativa. Además, todos los que cumplen una labor artística han sido inducidos, pienso yo, a no organizarse. Hay hasta quienes desdeñan la organización, la protestan y la desprecian.

Frena. Se da cuenta de que se está saliendo de su idea, del cainismo; sin malabarismos idiomáticos regresa al punto de partida:

—Se fomenta el cainismo entre los intelectuales en lugar de la fraternidad, la cordialidad y la toma de conciencia de que todos participamos en crear cultura para nuestro país y para la sociedad en general. Esto tiene una raíz colonialista. En la medida en que los intelectuales no se unan y se pierdan en peleas internas o en actividades hedónicas, no serán una fuerza primordial en la construcción del espíritu del país, ni podrán guiarlo desde el punto de vista intelectual.

Pero su afirmación no solo abarca el mundo abstracto del pensamiento, sino que se extiende a la propia obra del creador.

—Cuando los artistas pierden el tiempo peleando entre sí, o pierden el tiempo en cafés, en tertulias de botillería o en disquisiciones banales, sus propias obras se menguan.

Todo tiene una razón. César Rengifo explica cuál es la razón del cainismo:

—Se puede pensar que se produce espontáneamente; no es así. En los últimos cincuenta años hemos visto cómo en Venezuela se ha ido enajenando la conciencia nacional, cómo se ha destruido el ser venezolano. Eso no ha sido por generación espontánea. Todo ha sido muy bien planificado, muy bien organizado. Para

destruir la conciencia nacional ha sido necesario también destruir la conciencia de los intelectuales, pervertirla. Impedirles presentar en sus obras la realidad nacional y señalar sus defectos, lo que crearía condiciones en el ánimo público para solventar esas situaciones. Nuestros intelectuales han sido víctimas de esos planes divisorios, de esos planes para enajenarlos, alienarlos y para impedir que cumplan la tarea signada en todos los países a las fuerzas intelectuales. En nuestro país los intelectuales son una fuerza detenida, menguada y hasta destruida.

—Juan Liscano dice que nuestros escritores no escriben ni nuestros pintores pintan porque comen demasiado bien y viven demasiado bien ¿Eso es parte de un complot internacional?

—No. Juan Liscano se equivoca. Los hombres de vanguardia en el mundo luchamos porque toda la humanidad coma bien, viva bien, se vista bien y habite en una casa que le ofrezca a ellos y a sus familias todo el bienestar, toda la holgura necesaria para un ser humano. No creo que un intelectual, por el hecho de que coma bien y viva bien, vaya a menguar su capacidad creadora. Al contrario, en la medida en que un intelectual goce de mejores condiciones, su producción será mejor. Todas sus capacidades se concentran en la creación, sin ser desviadas hacia otros campos por angustias e inquietudes.

El preguntador estaba empeñado en llevar la contraria. Le dijo que la historia estaba repleta (¡qué exagerado!) de casos de creadores que produjeron excelentes obras bajo la más absoluta pobreza. Y no se quedó ahí, sino que casi le afirmó que cuando el creador no atraviesa problemas se dedica a cultivar el arte por el arte.

César Rengifo hizo gala de una gran paciencia hacia la ignorancia del hablador que se atreve a ejercer el periodismo.

—Eso tiene de lo uno y de lo otro. Se han dado casos en que grandes artistas, en condiciones precarias y difíciles, han logrado producir grandes obras, pero son casos aislados. Casos donde la tenacidad, la fuerza creadora se han impuesto por encima de todas las contingencias. Un simple vistazo a la historia nos señala que aquellos artistas que han tenido condiciones económicas propicias, han podido dejar para el mundo obras realmente trascendentales, y no solo desde el punto de vista cualitativo, sino también cuantitativo. No podemos esquematizar y decir que es en la miseria donde el artista puede producir. Eso negaría las posibilidades de futuro, un futuro que queremos sin las antihumanidades del

actual. Significaría también que un mundo donde el hombre logre la bonanza, donde la subsistencia material esté asegurada, sería negativo al arte. Creo que será todo lo contrario. Pienso que en la medida en que progrese la humanidad, que se arribe al socialismo, que se llegue al comunismo, a una sociedad justa, donde el hombre haga del trabajo una felicidad y tenga más tiempo libre, ese tiempo libre será dedicado a poner en marcha todas las potencias creadoras, y no se descarta la posibilidad de que en ese futuro maravilloso tengamos toda una humanidad de artistas.

Indudablemente que mientras decía todo lo anterior estaba visiblemente emocionado. Sus manos, sus gestos faciales, le ayudaban a reafirmar que lo sentía de todo corazón. No fue por mala intención que Ramón Hernández preguntó lo que viene, sino por curiosidad.

—Y mientras llega eso, ¿los artistas pintarán pajaritos?

—No. Los artistas son los arquitectos del espíritu de los pueblos, de la mente de los pueblos. Esa función la cumplen con mayor cabalidad y acercamiento a ese objetivo en la medida en que se vinculan a las realidades de sus colectividades; en la medida en que son capaces de expresarlas, de conducir las, de ir adelante como antorchas de esas sociedades. Eso sería lo ideal, pero no hay que olvidar que el mundo está dividido en clases, que el mundo occidental tiene un régimen capitalista, que hay una gran cantidad de presiones para que el artista haga todo lo contrario, que se dedique a pintar pajaritos, cosas de espaldas a la humanidad, que deshumanicen cada vez más el arte y lo transformen en algo insustancial, en algo no solamente negativo al hombre, sino contra el hombre. Pero la estética superior es aquella que va al servicio del hombre, y la estética inferior es la que está contra el hombre. La estética que triunfará será la del hombre: no puede haber una estética contra el hombre ni contra la sociedad.

—Todo eso suena muy dogmático, muy religioso.

—Quizá haya algo de dogmatismo, aunque no creo. Sería dogmático si se transforma en algo impuesto, obligatorio; pero cuando el artista realiza un arte para el hombre mediante una toma de conciencia profunda de la función del arte y de lo que él como hombre debe hacer, ya no hay dogmatismo, es una posición humanística profunda.

—Tampoco creo que toda la crisis que usted mencionaba se deba a la CIA.

—Venezuela es uno de los países más ricos del mundo y no podemos negar que, a partir de la aparición del petróleo, su economía pasó a ser poseída y administrada por compañías extranjeras. La independencia económica quedó intervenida y enajenada por esas fuerzas exteriores. Esa dependencia económica dio paso a la dependencia existencial y a la dependencia ideológica. La vida venezolana, bajo el aludido petróleo, se ha transformado completamente. Ni comemos ni nos vestimos como lo hacíamos antes. La psicología común del venezolano se ha transformado: nos hemos vuelto un país neurótico. Y lo que es peor, nuestra dependencia ideológica se acentúa cada día más.

Ni hace pausas ni acepta interrupciones. Desea ir al fondo, no importa que el café se le enfríe esperando que su boca desocupe las palabras que pareciera le quemaran las entrañas. Habla con vehemencia, pero sin alterar el tono de su voz. Acentúa con los gestos de sus manos.

—La enajenación de la conciencia del venezolano no se produce porque aquí brotó el petróleo y el petróleo es administrado por compañías extranjeras, sino porque esas compañías y el imperialismo tuvieron la necesidad, para apoderarse de esa riqueza, de tomar la conciencia del venezolano y evitar así que se diera cuenta del inmenso despojo de que era objeto. Esa enajenación fue bien planificada mediante el esfuerzo de psicólogos, de sociólogos, de estadísticos y de otros técnicos, quienes decidieron qué se iba a hacer con Venezuela. A nosotros no nos han robado únicamente el petróleo, nos han robado la conciencia.

Se cambia de tema, pero el optimismo de César Rengifo permanece inmutable. El teatro popular, el que se hace en las barriadas de Caracas y el interior del país, se cuele en la conversación.

—Ese movimiento teatral popular que no llega a los periódicos, lo considero como uno de los hechos más maravillosos de la acción cultural de nuestro pueblo en la actualidad. Rebase todas las ansiedades de quienes siempre hemos soñado y deseado un teatro popular. De continuar este movimiento va a producirse un fenómeno semejante al de la pintura y al de la música a comienzos del siglo XIX, cuando tuvimos la Escuela de Chacao. Si el pueblo se pone en movimiento para crear, todas sus vertientes se abren y la cultura nacional se nutre

intensa y extensamente. De este teatro popular van a surgir no solamente actores y directores de relevo, sino también dramaturgos de relevo.

La palabra relevo despertó el adormilado cerebro de Ramón Hernández. Le hizo recordar aquello de las generaciones de relevo que no han logrado relevar a los de la generación del 28 en cuanto a política ni en cuanto al quehacer cultural. Tartamudeó, ejemplificó como pudo, y al final de tan enorme esfuerzo de su materia gris obtuvo la explicación de César Rengifo.

—No hay generaciones de relevo por la falta de incorporación, total o firme, del pueblo. La participación popular ha sido menguada por las condiciones económicas de nuestro país. Ya sabemos cuánto le cuesta a un trabajador poner a su hijo en la universidad. Pero, por otro lado, resulta imposible que un país que necesita prepararse técnicamente no tenga aulas para darle cabida a la multitud de jóvenes que desean, necesitan, capacitarse. Eso ha posibilitado que no haya generación de relevo en muchos de los campos de la cultura.

—¿Usted le quita culpa a los que ya llegaron y no han creado escuelas?

—Ha habido una gran culpabilidad de las generaciones anteriores. Yo no me excluyo como integrante de esa generación de mayores que no se han preocupado por formar generaciones de relevo. El hecho palpable lo vemos en los partidos políticos. Uno toma los partidos políticos actuales y encuentra tres o cuatro figurones, o grandes figuras, o figuras respetables —porque las hay—, pero después de esos figurones no encuentra los relevos. No encuentra la personalidad que vaya a sustituir dentro de Copei a un Caldera; ni dentro de AD a un Rómulo Betancourt; ni dentro de URD a un Jovito Villalba; ni dentro del MEP a un Prieto Figueroa. Eso que se ve en los partidos lo vemos en otras facetas de la vida venezolana. De pronto es casi una verdad aquel dicho nefasto de López Contreras de que hay crisis de hombres.

No se queda en la frase, la explica, la somete a una rigurosa disección aplicándola al campo de la cultura.

—Nuestro país ha sido castrado en cuanto a grandes personalidades. En el arte, la novela, la cuentística y la poesía lo estamos viviendo palpablemente. En la novela, aparte de Salvador Garmendia y dos o tres grandes nombres más,

no tenemos autores de repercusión nacional ni internacional, como Teresa de la Parra, Mario Briceño Iragorry, José Rafael Pocaterra o como Rómulo Gallegos. Con los poetas sucede lo mismo. Todavía el juglar venezolano sigue siendo Andrés Eloy Blanco, muchos jóvenes lo conocen y eso a través de vías tortuosas. El otro juglar es Aquiles Nazoa, a quien se nombra mucho, pero se ignora su poesía seria, su poesía realmente cargada de valores estéticos y sensibles. En la cuentística lo mismo. Tenemos muchos cuentistas, pero ninguno de ellos ha rebajado la popularidad y la trascendencia que nacionalmente tuvo José Rafael Pocaterra con sus *Cuentos grotescos*, o Pedro Emilio Coll. Hoy nuestros cuentistas jóvenes no trascienden como aquellos, pese al esfuerzo que hacen y a la calidad que muchos poseen. Es que su promoción está controlada. Se promociona lo que conviene a los grandes intereses, que no son precisamente los más altos intereses estéticos.

—Estamos viviendo una carraplana cultural.

—No, la palabra carraplana me resulta muy, muy...

—¿Muy adeca?

—Sí, muy vulgar, muy desagradable. Creo que estamos viviendo una crisis cultural de dependencia cada vez más acentuada. A partir de allí se presentan todos los demás fenómenos. Si estamos claros en que somos un país dependiente, existencial y culturalmente, podremos entender las situaciones que acogotan la vida venezolana, encararlas y vencerlas.

—Eso se ha venido repitiendo durante muchos años y la situación no ha cambiado.

—No hemos avanzado porque hay intereses exteriores e interiores muy poderosos que medran sobre esa situación. Esos intereses son defendidos con todos los hierros, francos y sutiles, por los sectores que los disfrutan, pero dejan un margen para que se critique.

—¿Dejan hablar pero no hacen caso?

—¡Claro! Es como al loco que permiten que sea loco mientras no cause daños. Dentro del sistema hay mecanismos de aparente libertad, de aparente “poder decir”. Pero como decía nuestro pueblo antes: con palabras y papelitos no se tumban gobiernos.

—¿Es por eso que César Rengifo es representado solo por los grupos teatrales populares?

—Hay algo de eso.

—¿Se siente afectado?

—No, más bien me siento alegre porque mi teatro lo han tomado en sus manos los sectores populares, los sectores juveniles.

—Eso tiene algo de panfletista.

—No, mi teatro no es panfletista. Al contrario, trato de evitarlo. Yo no creo en el arte panfletario. El arte tiene que ser ante todo arte, obra estética, para que pueda llegar a la sensibilidad de la gente. Dentro de sus valores estéticos va inmerso lo que uno quiere decir y lo que uno quiere lograr con esa obra. El panfleto no es obra de arte. El panfleto es panfleto; y un panfleto no logra nada o lo logra muy superficialmente, muy transitoriamente. La obra de arte sí profundiza, sí trasciende en tiempo y espacio, *Romeo y Julieta* aparentemente es una obra de amor, pero en el fondo es toda una acusación a una realidad feudal y antihumana que negaba la autodeterminación de los jóvenes, una condenación a las luchas familiares y a la imposición de los intereses familiares por sobre los intereses humanos. *Romeo y Julieta* es una obra contestataria.

Si César Rengifo venía hablando con apasionamiento, al tocarle el punto de las telenovelas culturales perdió su habitual diplomacia; atacó de frente y sin cuartel:

—Yo condeno de plano la televisión que se está haciendo en nuestro país. La televisión es un instrumento creado por el hombre para el mejoramiento de las grandes masas, pero los grupos colonizantes la han tomado en sus manos para usarla en su beneficio y contra los pueblos. La televisión ha sido el medio más eficaz para la enajenación de las colectividades, para la destrucción de su sensibilidad. Nuestro pueblo está siendo atenazado por la televisión, por tanto se le está destruyendo y sumiendo en un desenfreno consumista.

De lo general va a lo particular. Le asesta un bofetón verbal a las telenovelas culturales. "No son material de cultura, son enlatados industriales".

—Enlatan unas elucubraciones de determinado señor o señora y nos las tiran para acá como cualquier otro objeto de consumo. Se le ha querido dar una vuelta extraña al término cultura. Las telenovelas que se transmiten en América Latina

no tienen nada de arte, no tienen nada de estructura novelística, son enlatados deformantes de la conciencia y la sensibilidad del público.

—No creo que ese sea el objetivo de Salvador Garmendia o de José Ignacio Cabrujas.

—Bueno... Ellos pueden tener muy buenos deseos, pueden tener una actitud política e ideológica correcta, pero tienen que hacer concesiones al *rating*, que yo no sé qué quiere decir eso. Esas concesiones los obligan a parecerse a las telenovelas que tienen gran *rating*.

—¿Nunca se ha planteado trabajar en la televisión?

—No. Requeriría una televisión muy libre, pues me molesta tener que someterme a concesiones en el campo del pensamiento y en el campo de lo creativo. Nuestra televisión exige esas concesiones y yo no estoy dispuesto a darlas.

—Si ninguno de nuestros creadores está dispuesto a hacer concesiones, ¿cómo va a cambiar el contenido de la televisión?

—Debería mejorar mediante una acción gubernamental.

—¿Usted cree que la cultura se hace por decreto?

Pero no quiso escuchar la pregunta, siguió razonando su afirmación: "La televisión mejoraría si estuviera en manos del Estado".

Aquello le recordó la calidad deprimente de muchos programas de la radio y la televisión del Estado venezolano. César Rengifo tuvo que recoger la cuerda.

—Sí, he sido demasiado optimista. He aislado al Gobierno de las presiones de los partidos políticos, que influyen para que esos poderosos medios de comunicación no funcionen como deseamos.

—Usted dice que es muy optimista, pero sus cuadros son muy tristes.

—Yo no pinto cuadros abstractos, pinto cuadros realistas y me apoyo en la realidad venezolana, ¿acaso nuestra realidad es muy alegre? Dentro de nuestro país no se puede hacer una obra de alegría absoluta aunque deseemos para todos la alegría. Señalar los dramas es una manera de facilitar su superación y de que podamos arribar a la alegría.

—¿Cree que el regodeo en la tristeza...?

No dejó terminar la pregunta. La sabía.

—Ni mi pintura ni mi teatro son regodeos en la tristeza. Muchos me han preguntado por qué mis campesinos caminan de espalda y hacia un cielo

luminoso y claro. Yo les explico que simbólicamente quiero expresar que los campesinos le dan la espalda a esta realidad, que niegan y no aceptan, y buscan un camino hacia horizontes luminosos, hacia perspectivas claras.

Se refirió a su poesía, a su sentido: “La acentuación de que somos parte de una totalidad universal y de que esa totalidad en nuestro planeta adquiere conciencia mediante el hombre”.

—¿Cuál es su contacto con la vida?

—Los jóvenes que me visitan, los grupos artísticos y los amigos; aunque me aisle para trabajar, siempre trato de estar en la ola de la vida, en el pulso de la vida. Yo no creo ni en el intelectual puro ni en el intelectual de Torre de Marfil; creo en el que se aísla para trabajar pero con las antenas puestas en el universo, y sobre todo en la sociedad donde vive y a la cual se debe.

—¿Y sus relaciones con los demás intelectuales?

—No son buenas.

—¿Usted también participa en el “cainismo”?

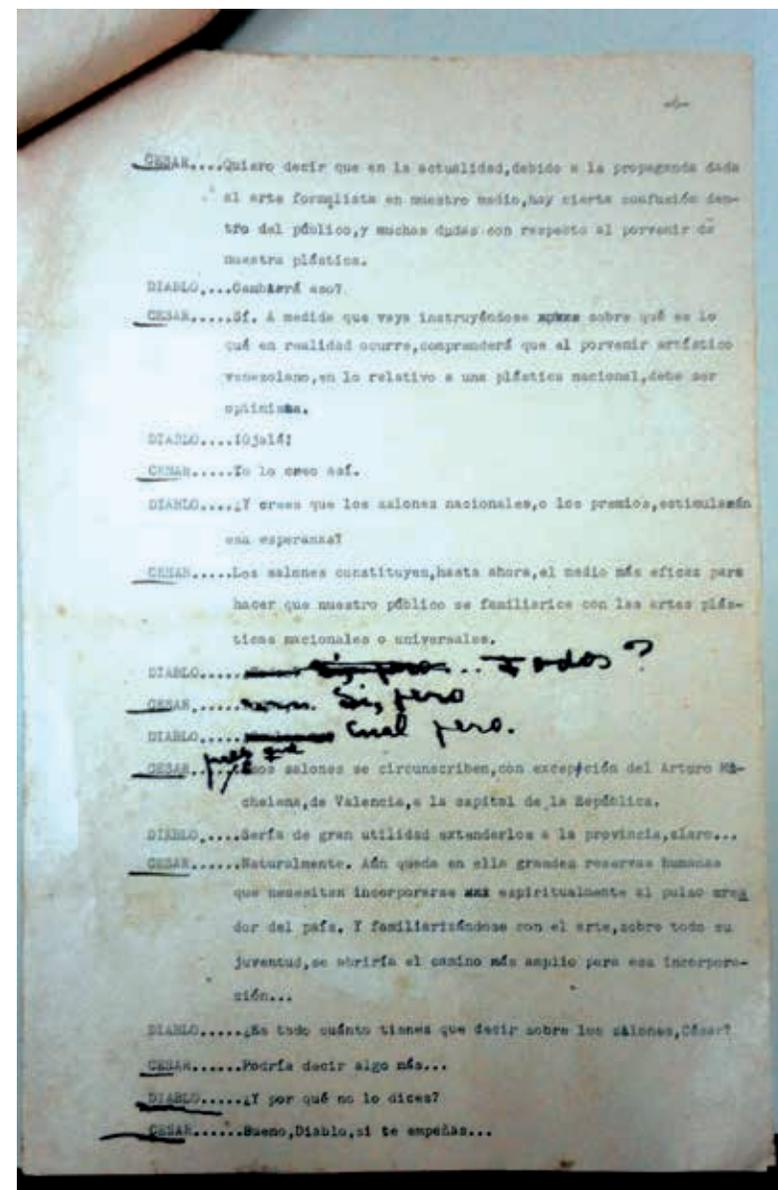
—Desgraciadamente, sí. No he tenido, a veces, la suficiente ponderación interior para sufrir ese oleaje malsano que me mueve en los medios intelectuales. Soy reacio a meterme en esos cotorreos de intelectuales donde la gente se entrecome. Les huyo porque son destructivos. No los desprecio, les temo, son insanos...

—¿Como cuáles?

—Dar referencias concretas ofendería. Además, esos intelectuales insanos pueden ir evolucionando hacia una actitud salutífera. Una crítica pública sería ineficaz. Lo mejor sería acercarnos a ellos y fomentar la comunicación, que es lo que se ha roto. Hay comunicación para el mal pero no para el bien. Yo en eso me autocritico, por no haber sido lo suficientemente amplio y no alejar de mí el temor a esos medios y tratar de acercarme a ellos.

—Extrañaría mucho al país encontrar un día a César Rengifo en el Triángulo de las Bermudas.

—¿Qué es eso del Triángulo de las Bermudas?



Original mecanografiado de la entrevista ficcionada “Diálogo: César-El Diablo”, 1967
 Sección de Libros Raros.
 Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela.



A MANERA DE EPÍLOGO

EL DIENTE QUE LE FALTABA AL PEINE



Esperando a Diana. Cortesía de la Familia Rengifo.

Cuando yo nací, mi papá cumplió sus 30 años. O sea, que estaba en la “flor de la maravilla” como quien dice. Había nacido en la Caracas gomecista de 1915, en una casita situada en la esquina de Pueblo Nuevo, en la parroquia de “españoles y canarios”: La Candelaria. Mi abuela Felícitas era de origen canario y mi abuelo Ángel María, criollo viejo.

Él, panadero, como reza la partida de nacimiento de papá, y ella costurera de uniformes militares. Supuestamente, mi abuelo repartía el pan en una mula de su propiedad, y no está claro en qué panadería trabajaba, porque sus hermanos tenían un establecimiento de este tipo en Petare (y por eso mucha gente ha creído que papá es petareño). En la esquina de Gradillas también había una panadería de españoles, y algunas personas que los conocieron dicen que era allí donde trabajaba. En todo caso, en esa época no cualquiera poseía una mula y tampoco máquina de coser. Era una familia modesta, de la que papá fue el quinto hijo.

La infancia de papá fue dura porque quedó huérfano muy chiquito. La tuberculosis se llevó primero al padre y luego a la madre. Los cinco hermanos fueron recogidos y asumidos por sus respectivos padrinos, porque entonces funcionaba tanto la obediencia religiosa como el sentido de responsabilidad al arrogarse un compromiso, y en el bautismo los padrinos se comprometen. El país era todavía un país rural metido, para más *inri*, en el puño de Juan Vicente Gómez. La tuberculosis, la malaria, la lepra, eran flagelos del día a día en el país entero.

La solidaridad de los padrinos permitió que los hermanos nunca estuviesen realmente separados y las familias donde papá permaneció durante la primera infancia le aportaron conocimientos y vivencias que le nutrieron el espíritu. Después, a veces como amigo de los hijos, como es el caso de los Hernández Mujica, otras como residente, como cuando estuvo en casa de los Rojas Guardia, se completó este ciclo de absorción de valores que le acompañaron el resto de la vida.

Pero no es sobre su infancia que quiero hablar, sino de su vida familiar posterior, la que compartió con mamá y con sus dos hijas, y eventualmente, con la familia extendida, “el diente que le falta al peine”, porque se habla de su producción teatral y pictórica, de su actividad política y académica, pero no de la piedra Mónica que le permitió las realizaciones que le dan trascendencia.

Papá se casó con Ángela Carrillo, hija de Fronilde y Antonio, él, músico y ella “de oficios del hogar”, como estipula la partida de nacimiento de mamá, y se casaron el 21 de diciembre de 1942 en la jefatura de San Juan, después de algunos meses de noviazgo. Mamá era la mayor de ocho hermanos, maestra normalista



La infancia. Cortesía de la Familia Rengifo.

y enseñante en la escuela rural integral que tenía la Electricidad de Caracas en Mamo, estado Vargas; barquisimetana de nacimiento, conoció a César en persona a través de su amiga Josefina Falcón (Chepina), entonces casada con el periodista Bohan Salas, activa militante de la Agrupación Cultural Femenina, estudiante también de la Normal y también barquisimetana, quien lo había conocido a su vez en una de esas reuniones culturales de jóvenes y estudiantes, frecuentes en la Caracas postgomecista. Ella llevó el poemario *Ala y Alba*, con el que papá había regresado de México, a sus amigos y contertulios de la Normal y de la pensión donde vivían, y cuenta mamá que muchos de los versos los memorizaron y los recitaban en cualquier ocasión. Chepina decidió poner a Ángela y a César en contacto epistolar. ¡Se escribían cartas! Hasta que papá, en unas vacaciones de Semana Santa, a sabiendas de que mamá las pasaba en Macuto con Chepina, decidió bajar al litoral a conocerla.

Ese mismo año decidieron casarse, papá decía que se decidió porque ya no soportaba las sillas de paleta donde tenía que sentarse cuando hacía las visitas de rigor. Se casaron, pues, en la jefatura de San Juan, y se fueron a vivir primero en una casita de El Manicomio que era una urbanización pequeña en Catia, y luego se mudaron a la casita de Remedios a Brisas, en San José, donde yo nací. Yo no fui la mayor. Mamá perdió una hija un año antes de mi nacimiento porque le dio rubiola. Después llegué yo.

Papá era dulce y cariñoso. No recuerdo mucho de esa casa, porque además, en el año 1946 enfermaron los dos, mamá de pleuresía y papá de una tuberculosis intestinal. A mí me llevaron a vivir con mi tía Lola, la hermana de papá, pero me cuidaba mi tía Aída, adolescente hermana de mamá. Cuando ambos superaron sus enfermedades, de un modo mágico y misterioso, nos mudamos a la casita del Prado, donde nació Flérida y vivimos toda nuestra infancia.

¡Era una casa de las del Banco Obrero, con cuatro habitaciones, dos baños, cocina, comedor, jardín y un patio enorme! Un patio que papá llenó de árboles. Teníamos un palo de maría en todo el centro, pomarrosas, limoneros, aguacates, un mango, y también cambures. Papá montó también un gallinero y cubrió la cerca de alambre que nos separaba de las casas vecinas por el corral, con una siembra de quinchonchos. En el jardín del frente tenía cayenas y una palma que venía con ellos desde El Manicomio. A él le gustaban las matas y cada tarde las regaba, religiosamente. Por ese tiempo –y creo que durante mucho–, trabajaba en casa. Escribía artículos para la prensa y pintaba. Y ayudaba a mamá, que trabajaba en la Escuela Miguel Antonio Caro, en Catia, y estudiaba por las tardes en el Pedagógico, a cuidarnos a Flérida y a mí. También estaba una muchacha llamada Carmen Peña, que hacía los oficios domésticos.

La casa estaba situada en la manzana O, que era la última de la urbanización. Al frente quedaba un descampado amplio que se iba haciendo colina y nos separaba de los Jardines de El Valle. Con el tiempo esos cerros se llenaron de ranchos, y el descampado de casas y ruidosos talleres mecánicos, que obligaron a papá a decidir una nueva mudanza, pero eso fue en los años setenta. En el Prado vivimos desde 1948.

Cada día, un repartidor llevaba a la casa la leche en frascos, la prensa y el pan, y un “frutero”, en una carreta tirada por un burrito, abastecía a la cuadra de verduras y frutas semanalmente. De vez en cuando papá me dejaba subir al burrito e íbamos hasta la esquina de la cuadra en un paseo que para mí era

fantástico. Pero algunos domingos, no sé con qué frecuencia, papá hacía el mercado.

En un solar encementado, cerca de la iglesia de María Auxiliadora, en la calle Real de Prado de María, estaba el mercado libre adonde yo lo acompañaba a la compra. Atravesábamos “la sabana”, es decir, lo que quedaba de la hacienda que luego se convirtió en el Grupo Escolar Gran Colombia, la prolongación de la avenida Roosevelt, y Sánchez & Compañía. De ida, me iba contando sobre los árboles que poblaban el espacio, y a veces me daba a probar la savia dulce de alguno de ellos. Me mostraba los pájaros y decía sus nombres, pero yo tendría cinco años y estaba impaciente por llegar al lugar maravilloso donde papá me compraría una sombrillita china o un abanico o un muñequito que al apretarlo sacaba la lengua, ¡porque nunca regresaba a casa con las manos vacías!

Un día llegó a casa con una bolsita misteriosa. Adentro, estaba un cachorrito hermoso, blanco y crema, al que llamamos Papelito. Fue el primer perro que tuvo la familia. Sus sorpresas eran así. A veces traía cuadernos asombrosos en los que al pasar por las láminas un pincel humedecido iban brotando los colores. ¡Magia pura, para mi hermana tan pequeña y para mí!

Estuvo pintando en el comedor de la casa, o en su cuarto, hasta que con el dinero de uno de los premios que ganó pudo construir en el patio lo que fue su primer estudio. Para hacer esa construcción (un cuarto amplio con enormes ventanales orientados “al norte”) tuvo que sacrificar el mango. Y sufrió por ello.

Cuando Papelito murió (lo envenenaron en una de esas campañas sanitarias contra la rabia que se hacían entonces) vinieron otros perros. El primero fue El Negro. De esos güines marrones y negros con manchitas sobre los ojos, tan comunes aquí. Era un perro gregario al que le gustaba recibir las visitas y estar en todas las cosas importantes de la familia. Por entonces papá comenzó a realizar el mural de Amalivaca para el Centro Simón Bolívar, y en pleno proceso de dibujar las plantillas para armar el rompecabezas de colores que era el desarrollo de cada figura, se enfermó de tifus. ¡Porque era una trampa de coger enfermedades! Todos los que habían estado en contacto con él fuimos vacunados y la casa estaba prácticamente en cuarentena. Y entonces, también se enfermó El Negro. Con una de esas pestes que suelen sufrir los perros que les impiden caminar. Lo vio un veterinario amigo y ordenó colocarle una serie de inyecciones, pero en la familia solo papá sabía hacerlo. Y cada día alzábamos al perro y lo llevábamos al cuarto de papá donde ya tenía hervida y preparada la inyectadora (¡no había desechables entonces!) y le colocaba la inyección. El perro se curó

primero, y cuando logró levantarse se fue casi a rastras hasta el cuarto de papá y ya no se movió de allí más que para comer y descomer, hasta que papá logró recuperarse y volver a sus actividades normales.

No había televisión entonces, y los programas radiales que podíamos escuchar papá los controlaba. Pero los domingos, impecablemente, a las once de la mañana, nos sentaba a las dos a escuchar un programa de música clásica que transmitía la Radio Nacional ¡Claro que nos fastidiaba! Pero luego aprendimos a apreciar lo que escuchábamos y a reconocer autores y melodías. Y así como mamá cada noche nos leía un cuento o un capítulo de libro interesante (¡recuerdo que *Alicia en el país de las maravillas* se nos hizo interminable!), papá nos recitaba poesías. Le regaló a Flérida un libro –que todavía “vive”– con poesías latinoamericanas para niños y ella se aprendió uno larguísimo, dedicado al presidente argentino Rivadavia, que papá le exigía recitar completo ante cada uno de sus amigos. Yo aprendí el poema “Margarita, está linda la mar...”, de Rubén Darío, y llegué a recitarlo en la escuela, pero decía que era de mi papá. ¡Total, él me lo había enseñado!

La casita del Prado era como una escuela. Desfilaba la gente a hablar con papá a toda hora. Y cuando llegaban las horas de comida, él invitaba: “¡Quédate, Fulano, acompañanos! ¡La comida no es muy buena, pero el ambiente es agradable!”, y a veces, literalmente, ponía a mi mamá a parir. Pero es que en la casa, la palabra solidaridad, como dice mi hija Francesca, nunca fue un sustantivo, sino un verbo activo y permanente.

En esa casa, durante la dictadura de Pérez Jiménez se reunía la gente a conspirar. Entonces papá nos sentaba a Flérida y a mí en el sofá de la sala cuya ventana principal daba hacia la calle. Nuestra casa estaba en desnivel con esa calle, pero desde la sala podíamos ver los carros que pasaban. Nuestras órdenes eran que cuando pasara la camioneta de la Seguridad Nacional –que pasaba al menos tres veces durante el día–, colocáramos una macetica, con no recuerdo que tipo de planta, en el pretil de la ventana. Si alguno de los conspiradores venía y veía la matica, seguía de largo: ¡no era seguro entrar!

¡Era una manzana de conspiradores! Detrás de nosotros, por el corral, colindábamos con “las Rodríguez”, hermanas o hijas de Valmore Rodríguez. Al lado vivía Juancho Fernández, periodista adeco a quien la Seguridad Nacional apresó junto con su esposa, por haber escondido a otro adeco connotado que después fue ministro de Rómulo Betancourt. Del otro lado vivían los Pérez Giulietta. Allí se hospedó el Flaco Prada cuando comenzó a estudiar en la UCV. Más allá

estaban los Dubuc, tíos de Luis Augusto Dubuc, y más acá Valentín López y las Vargas, Chela y Sol...

A veces, los fines de semana, cuando venían a casa mis primos, los hijos de Pedro León Castro, también pintor, casado con una hermana de mamá, mi papá nos llevaba “de excursión” a los cerros frente a la casa. Nos parecían altísimos y peligrosos, y él disfrutaba muchísimo pasándonos “a caballito” sobre sus hombros en los trechos difíciles o mostrándonos el amplio panorama de El Valle, cuando llegábamos a la cima. Tal vez recordaba sus subidas al Ávila, con Poleo y Rhazés, y sus amigos más queridos de su no muy lejana juventud...



Rhazés Hernández. Cortesía de la Familia Rengifo.

Mi primaria la hice en la Gran Colombia, desde el preescolar, al que papá me llevaba a diario, hasta el quinto grado. Después papá nos llevó al Instituto de Educación Integral creado por Belén Sanjuán donde se nos garantizaba una educación más acorde con las ideas que ambos —él y Belén— profesaban. Para cuando me inicié en primaria, papá compró su primer automóvil, un Chevrolet del 49. ¡Fue toda una aventura su aprendizaje! Estaban construyendo entonces el Paseo Los Próceres y la Plaza Los Símbolos, y gracias a Dios que aún no habían colocado el monumento, porque durante su aprendizaje papá la travesó limpiamente, de uno a otro lado y a toda velocidad. Recuerdo que el amigo que lo enseñaba, agarrado con uñas y dientes del techo y la puerta repetía angustiado: “¿Para dónde va, Maestro?, ¿para dónde va?”. ¡Íbamos todos dentro del carro, incluido el perro! Mamá también intentó aprender a manejar, pero al primer incidente que tuvo, ya papá no permitió que lo intentara y ella se resignó. Ese carro fue muy útil a la familia. En él viajábamos a “la casita de Higuero”, una casita que compró papá, en el barrio de La Peñita, al lado de la iglesia evangélica, a una cuadra del río y como seis o siete de la playa, donde pasábamos vacaciones con grupos extensos de sus amigos. Porque era un hombre alegre y gregario, y aun cuando no bebía, disfrutaba muchísimo de la compañía de sus amistades.

Cuando se creó el grupo de teatro Máscaras, del cual fue fundador, también organizó, con los mismos actores, un grupo para representar guiñol en el Instituto de la Amistad Venezolano-Soviético. Esa actividad era los sábados, pero en la semana nacían los muñecos en mi casa. Papá los modelaba en plastilina y luego vaciaba las cabezas en yeso que cubría después con papel maché. Mi tía Chepina, hermana de mi mamá, hacía los vestiditos. Y luego los muñecos actuaban en el teatrino del VS, presentando *El paso de las aceitunas*, de Lope de Vega... De cada cabecita podían nacer, según se las pintase y colocase el pelo, varios personajes. Y así como el Máscaras era también una escuela política, las representaciones sabatinas con los muñecos eran otro pretexto para soñar con revoluciones y conspirar. Allí se reunían el doctor Julio César Marín, el doctor Víctor Güerere, el doctor Víctor Valera Martínez y un grupo de telegrafistas amigos de papá a quienes les explicaba marxismo.



En Mérida. Cortesía de la Familia Rengifo.

En el 58, nos residenciamos en Mérida. Gonzalo Rincón pidió a papá que acompañara a Perucho en su primera gestión de Rector, como director de Cultura de la Universidad de Los Andes. Papá alquiló una casa a media cuadra de la Plaza de Milla, en la calle Lora. Quinta Rosaleda, se llamaba, y allí nos mudamos. Mérida –donde había vivido en su veintena, terminándose de curar una de sus infecciones pulmonares– ejercía cierta influencia sobre él.

Por ejemplo, cuando yo hacía mi primaria en la GC, estando en tercer grado, organizó la escuela las clases de catecismo para que los grupos hicieran la primera comunión. Papá, que se declaraba ateo, no permitió que yo asistiera a esas clases. Salíamos las dos del catecismo: Heidi, la hija del doctor Acosta Saignes, y yo, y nos sentíamos bastante mal, porque los compañeritos nos miraban como bichos raros y estábamos apenas en tercer grado. Cuando llegamos a Mérida, durante el primer año, hubo una visita de la Virgen de Coromoto a las iglesias de la ciudad, y la llevaron a la iglesia de Milla. Flérida estudiaba el cuarto grado en el Grupo Escolar que está allí mismo, sobre la plaza, y fue elegida en la comisión que llevaría flores a la Virgen y le haría los honores. Llegó emocionada a la casa echando el cuento y, a ella, papá la dejó.

Rápidamente, y como siempre, la casa se convirtió en un hervidero de gente que iba a conversar con él. Esta vez eran estudiantes. Para entonces hubo la campaña electoral que ganó Acción Democrática, y recuerdo que los candidatos pasaban por el frente de la casa, Rómulo a pie, seguido de un mar de gente, Caldera en un descapotable, también seguido por mucha gente. Y fue también en ese tiempo la asonada de Castro León. Y la casa se llenó también de gente que iba por directrices. Muchos llegaban armados. Y Flérida y yo solo éramos testigos de excepción. Mamá entonces era docente en el Liceo Libertador.

Habíamos dejado en la casita del Prado a Pompeyo Márquez y a su familia, recién llegados de su exilio en México, que esperaban a su vez recuperar la casita que tenían en Los Castaños, muy cerca de nosotros. En año y medio papá logró hacer muchas cosas en Mérida, pero no resistió un trabajo que le impedía la creación. No había tiempo para pintar y mucho menos para escribir, así que habló con Perucho e hizo que se trajera para sustituirlo a Rhazés Hernández, y la familia volvió a la casita del Prado.

Papá escribía su teatro en una maquinita Smith-Corona de maletica, gris, con dos dedos. Cuando escuchábamos el tableteo nervioso y sin pausa de la máquina, sabíamos que no podíamos ni siquiera pisar duro al pasar por el cuarto, porque allí sí se desataban las furias. Porque él nunca fue una persona triste, pero era neurasténico. Y más aún cuando escribía. Cuando pintaba no, esa actividad lo relajaba. Además conversaba mucho cuando pintaba, pero al escribir, era otra cosa: estaba creando personajes y situaciones. Cada obra era un parto, y cuando terminaba, de inmediato llamaba a mi mamá y le leía lo escrito de cabo a rabo para que ella diera su opinión. Siempre, hasta el final, cuando escribía, lo hacía solo, en su cuarto, encerrado con la maquinita de marras, dejando volar los dedos –los dos índices– sobre el teclado.

Desde mi punto de vista, mamá fue siempre la racionalidad que lo hacía pisar tierra cuando lo superaban los sueños, y él lo decía: “Sin Ángela, con otra mujer, no hubiera realizado las cosas que hice”. Pero la relación era problemática. Ella lo admiró siempre y él la quiso con ternura, pero a su manera, y ella lo resentía. Sin embargo, nunca se separaron, y cuando murió, fue mamá quien se ocupó de recoger, ordenar y buscar a las personas que organizaran la edición de su obra por parte de la ULA. Es sobre esa base que Fundarte, en los tiempos actuales, ha reeditado el teatro y recientemente los ensayos de papá. También se ocupó de levantar un pequeño censo de sus cuadros y sus dueños, pero esa tarea es más complicada y dura, y nunca la terminó.

En resumen, lo que he querido significar en este largo recordatorio es que César Rengifo, ese personaje que comienza a mirarse como a los dioses del Olimpo, fue un ser humano sencillo y modesto, de una absoluta verticalidad, que no tuvo nunca cuentas en el exterior, que supo decir no y rechazar honores cuando fue necesario y que, según promesa hecha, no visitó España hasta después de la muerte de Franco, y entonces –yo hacía mi doctorado–, con mis hijos nos fuimos en tour hasta Granada, cantó un tango en el bus de turistas donde viajábamos, repitió un gigantesco plato de fabada en un restaurante sevillano y se fue con el chofer del bus a un bar de tapas a celebrar el cumpleaños del mozo con su familia y disfrutó como nunca. Disfrutó sobre todo a Francesca, su nieta mayor, con quien visitó varias veces el Museo del Prado y la ermita de San Antonio de la Florida donde están los frescos de Goya, que le explicaba despaciosamente; le relataba también algunos de los *Cuentos de la Alhambra* y recitaba a César, su otro nieto, poemas de Rilke. No conoció a sus dos nietos menores, Mario y Mariángela, pero sí a Barbarita, que nació el año de su muerte, y a quien, recién nacida, le regaló un piano, porque según él tenía “manos de pianista”.

Era así, convencido siempre, lo ratifico ahora, al escribir estas líneas, de que cada acción que uno realiza, por pequeña que sea, es un acto político y cargado de valores, y por eso nos inculcó junto a mamá, lo que mi hermana y yo manifestamos en nuestra cotidianidad y que nos fortalece.

DIANA RENGIFO
2015



Su esposa Ángela. Cortesía de la Familia Rengifo.

Crew xifo.

ANEXOS

ÍNDICE DE OBRAS PLÁSTICAS



Escultura de S. Poletto, s/f

- Figuras*. Pastel, 80x60cm, 1931
Naturaleza muerta. Óleo sobre tela, 39x34cm, 1932
Paisaje de Los Caobos. Óleo sobre tela, 40x30cm, 1933
Joropo (El Mabil). Óleo sobre tela, 72x63cm, 1934
Retrato de María Teresa. Óleo sobre tela, 34x27cm, 1934
Riña de gallos. Óleo sobre tela, 51x36cm, 1934
Autorretrato. Óleo sobre tela, 36x26cm, 1935
Cara de Cristo. Óleo sobre tela, 53x35cm, 1935
Figura. Acuarela, 46x29cm, 1936
Figuras. Pastel, 52x56cm, 1936
Diciembre (boceto para mural). Gouache, 46x56cm, 1937
Figuras. Pastel, 72x64cm, 1937
¿Por qué? Pastel, 68x54cm, 1937
Autorretrato. Grafito, 38x26cm, 1938
Autorretrato. Mixta, 57x44cm, 1938
Nuestros campesinos. Mural al fresco, 300x400cm, 1938
Crepuscular. Óleo sobre tela, 80x60cm, 1940
Éxodo campesino. Óleo sobre pastel, 52x43cm, 1939
La maestra rural. Óleo sobre tela, 60x50cm, 1939
Paisajes y figuras. Óleo sobre tela, 50x40cm, 1940
Girasoles y naranjas. Pastel, 80x65cm, 1941
Procesión. Óleo sobre tela, 50x60cm, 1941
Maternidad. Óleo sobre tela, 30x21cm, 1942
Muchacha en la ventana. Óleo sobre tela, 59x50cm, 1942
Hojas de cambur. Acuarela, 69x58cm, 1945
Los payasitos. Pastel, 40x30cm, 1945
Atardecer campesino. Óleo sobre tela, 60x50cm, 1948
Cabeza de niña. Pastel, 64x50cm, 1948
Carro con llanta. Gouache, 64x50cm, 1948
La recluta (n.º 17). **Óleo sobre tela, 80x69cm, 1948***
La recluta. Óleo sobre tela, 132x112, 1948
La recluta. Óleo sobre la tela, 100x117cm, 1948-65
Las resignadas. Gouache, 50x35cm, 1948
Los parranderos. Óleo sobre tela, 86x70cm, 1948
Magüey. Óleo sobre tela, 60x50cm, 1948
Mujer llorando. Gouache, 80x60cm, 1948
Niño jugando con barcos de papel. Óleo sobre madera, 40x30cm, 1948
Rosalinda. **Óleo sobre tela, 37,8x28cm, 1948**
Sin título (apunte). **Mixta sobre papel, 54x36cm, 1948**
Apunte. Óleo sobre tela, 56x46cm, 1949
Boceto. Acuarela, 43x33cm, 1949
Guiñoles. Acuarela, 41x34cm, 1949
Músicos populares. Óleo sobre tela, 70x53cm, 1949
Payaso. Papel, 55x43cm, 1949
Petróleo. Óleo sobre tela, 86x110cm, 1949
Las marmuradoras. Óleo sobre tela, 75x55cm, 1950
Recuerdo para los hijos. Óleo sobre tela, 114x96cm, 1950
Autorretrato. Pastel, 70x60cm, 1951
El hombre del tambor. Óleo sobre tela, 94x66cm, 1951
La poesía de la adolescencia. Óleo sobre tela, 120x120cm, 1951
Uno de Ezequiel Zamora. Gouache sobre papel, 97x70cm, 1951
La lluvia. Óleo sobre tela, 110x80cm, 1952
Muchacha. Óleo sobre tela, 50x35cm, 1952
Tierra de petróleo. Gouache, 92x62cm, 1952
Boceto para mural. Acuarela, 98x54cm, 1953
En andamio roto. Óleo sobre tela, 97x82cm, 1953
(Segundo Premio Salón Planchart)
El hijo enfermo. Óleo sobre tela, 67x58cm, 1953 (Premio Popular Salón Planchart)
Faena. Óleo sobre tela, 74x53cm, 1953
Inundación. Mixta, 70x50cm, 1953
Los Andes desde Boconó. **Óleo sobre tela, 67x58cm, 1953**
(Premio Andrés Pérez Mujica)
Paisaje-drama. **Óleo sobre tela, 102x71,5cm, 1953**
Amalivaca (boceto n.º 1 para mural). Mixta, 148x24cm, 1954
Amalivaca (boceto para mural). Grafito, 147x40cm, 1954
Cena en el éxodo. **Óleo sobre tela, 112x113cm, 1954**

* En lo seguido, se indica en color rojo las obras expuestas en la GAN: "César Rengifo: imagen, pensamiento y acción en el centenario de su nacimiento" (2015-2016). De las cuales, una mayoría está reproducida en este libro. (N. de la E.).

(Premios Antonio Esteban Frías y Arturo Michelena)

Creadores de la Cultura Nacional (boceto para mural). Acuarela, 94x73cm, 1954

El trompo rojo. Óleo sobre tela, 102x72cm, 1954

Estudio (tambor). Óleo sobre tela, 102x81cm, 1954

Génesis de Venezuela (boceto para mural). Acuarela, 140x40cm, 1954

La flor del hijo. Óleo sobre tela, 97x98cm, 1954

(Premio Nacional de Pintura)

Los pedacitos. Óleo sobre tela, 120x118cm, 1954

Música (boceto). Acuarela sobre papel, 68x54cm, 1954

Amalivaca (boceto para mural). Acuarela sobre gouache, 27x70cm, 1955

Erosión. Óleo sobre tela, 90x121cm, 1955

Retrato de Diana. Pastel sobre papel, 46x33cm, 1955

Un compañero murió en Burbusay. Óleo sobre tela, 50x40cm, 1955

El campamento de peones. Óleo sobre tela, 163x120cm, 1956

El fruto. Óleo sobre tela, 120x90cm, 1956

Hombre de las huestes de Ezequiel Zamora. Gouache, 80x56cm, 1956

La Loca Luz Caraballo (boceto). Gouache, 90x69cm, 1956

Zambo Chirino (boceto para mural). Óleo sobre tela, 170x120cm, 1956

La loca del fuego. Óleo sobre tela, 204x163cm, 1957

La música. Óleo sobre tela, 160,5x110,5cm, 1957

Un niño nació en Kabimbú. Óleo sobre tela, 114x126cm, 1957

Inundación en Puerto Páez. Óleo sobre tela, 151x120cm, 1958

Retrato de Flérida. Carboncillo sobre papel, 37x30cm, 1958

Tragedia en el Meta. Óleo sobre tela, 120x151cm, 1958

Cabeza. Acuarela sobre papel, 60x50cm, 1960

El baile de San Juan. Óleo sobre tela, 150x110cm, 1960

La nube. Óleo sobre tela, 87x77cm, 1960

La esperanza. Óleo sobre tela, 127x137,5cm, 1960

Un campesino murió en Burbusay. Óleo sobre tela, 126x97cm, 1960

Luna llena en el cerro. Acuarela, 72x54cm, 1961

Rostro de un negro. Acuarela, 40x30cm, 1961

Isidro. Óleo sobre tela, 78x51cm, 1962

El nuevo día. Óleo sobre tela, 136x98cm, 1962

El pensamiento. Óleo sobre tela, 96x81cm, 1962

La tierra prometida (boceto). Óleo sobre tela, 47x38cm, 1962

La tormenta (boceto). Óleo sobre tela, 40x31cm, 1962

Guerrillero de Zamora. Óleo sobre tela, 113x83cm, 1963

Lo que deja el petróleo: perros, ranchos, peroles. Óleo sobre tela, 100x160cm, 1963

Ranchos y peroles al amanecer. Óleo sobre tela, 100x84cm, 1963

Toma de Puerto Páez. Óleo sobre tela, 36x25cm, 1963

Aguadoras. Óleo sobre tela, 60x50cm, 1964

El niño de los girasoles. Óleo sobre tela, 100x70, 1964

El tronco derribado. Óleo sobre tela, 120x104cm, 1964

Infancia abandonada. Pastel sobre papel, 82,5x60cm, 1964

La sombra. Óleo sobre tela, 100x69cm, 1964

Noche de San Juan. Óleo sobre tela, 120x104cm, 1964

Soledad (boceto). Óleo sobre tela, 67x49cm, 1964

Andinos. Pastel, 76x62cm, 1965

La recluta (n.o 2). Óleo sobre tela, 100x117cm, 1948-1965

Niño con flores. Acuarela, 66x57cm, 1965

Retrato del Dr. Sixto Méndez Rincón. Óleo sobre tela, 83x66cm, 1965-1968

Amanecer en el cerro. Óleo sobre tela, 100x80cm, 1966

Cabeza de mujer que clama. Acrílico, 118x86cm, 1966

Caminos de los ranchos. Óleo sobre tela, 80x64cm, 1966

Cinturón de miseria. Óleo sobre tela, 100x80cm, 1966

El hombre del fuego. Óleo sobre tela, 64x49cm, 1966

El niño del farol (boceto). Óleo sobre tela, 41x30cm, 1966

Homenaje a Cezanne. Óleo sobre tela, 99x68cm, 1966

Perros marginales. Acuarela, 60x50cm, 1966

Tarde triste en el Meta. Óleo sobre tela, 38x152cm, 1966

Boceto. Acuarela, 33x26cm, 1967

El grupo de las flores. Óleo sobre tela, 100x81cm, 1967

El hombre de los barriles. Óleo sobre tela, 84x99cm, 1967

El papagayo. Óleo sobre papel, 83x68cm, 1967

El sol y la armónica. Óleo sobre papel, 39x31cm, 1967

El viento. Óleo sobre tela, 61x51cm, 1967

La lluvia. Óleo sobre tela, 99x69cm, 1967

Las rezanderas. Óleo sobre tela, 140x150cm, 1967

Los creadores de la cultura en Venezuela (boceto para mural). Acuarela sobre papel, 50,5x194cm, 1967

- Los hijos de los barriles.* Acrílico sobre tela, 80x100cm, 1967
Marginal. Óleo sobre tela, 100x120cm, 1967
Papá Montero. Óleo sobre tela, 148x124cm, 1967
Rancho-paisaje. Óleo sobre tela, 81x100cm, 1967
Ranchos. Óleo sobre tela, 100x85cm, 1967
Alegría de la lluvia. Óleo sobre tela, 100x76cm, 1968
Autorretrato. Óleo sobre tela, 62x47cm, 1968
Autorretrato. Gouache sobre papel, 30x22cm, 1968
Autorretrato. Óleo sobre tela, 61,5x47,2cm, 1968
Baile del Norte. Acuarela, 66x47cm, 1968
El loco del escapulario torcido. Óleo sobre tela, 77x 58cm, 1968
El que sueña. Óleo sobre tela, 70x60cm, 1968
El sol rojo. Óleo sobre tela, 97x63cm, 1968
El sueño del loco. Óleo sobre tela, 87x84cm, 1968
Figuras en el cerro. Óleo sobre tela, 96x72cm, 1968
Fiorella. Óleo sobre tela, 70x48cm, 1968
La locura del loco. Óleo sobre tela, 87x84cm, 1968
La pequeña parranda nocturna. Óleo sobre tela, 183x171cm, 1968
Pequeña parranda. Óleo sobre tela, 183x171cm, 1968
Tristeza. Acuarela, 82x64cm, 1968
Autorretrato. Óleo sobre tela, 60x40cm, 1969
El árbol incendiado. Óleo sobre tela, 85x62cm, 1969-70
El baile. Acuarela, 50x39cm, 1969
El campesino de las flores. Óleo sobre tela, 100x78cm, 1969
El hombre que llora por el hombre. Óleo sobre tela, 85x67cm, 1969
El incendio de los ranchos (I). Acuarela, 63x48cm, 1969
El muchacho de la bufanda. Óleo sobre tela, 48x30cm, 1969
El regreso. Óleo sobre tela, 96x72cm, 1969
El viento. Óleo sobre tela, 133x116cm, 1969
Georgina. Óleo sobre tela, 108x71cm, 1969-1973
Hombres, árboles y montañas. Óleo sobre tela, 96x72cm, 1969
La dama de la cayena. Óleo sobre tela, 60x40cm, 1969
La muchacha y el viento. Óleo sobre tela, 133x116cm, 1969
Las mujeres y el viento. Óleo sobre tela, 60x40cm, 1969
Las muñecas. Óleo sobre tela, 96x77cm, 1969
Niños con papagayos. Óleo sobre tela, 56x53cm, 1969
Niño flautista (boceto). Acuarela sobre papel, 50x42cm, 1969
Noches de San Juan. Óleo sobre tela, 134x128cm, 1969
Paisajes y figuras. Óleo sobre tela, 68x51cm, 1969
Primaveral. Mosaico, 108x75cm, 1969
Retrato de (N.G.S.). Óleo sobre tela, 46x36cm, 1969
Retrato del Dr. Sixto Méndez Rincón. Óleo sobre tela, 39,5x34cm, 1969
Síntesis armónica. Acuarela, 67x43cm, 1969
Burriquita. Óleo sobre tela, 130x120cm, 1970-76
Cabeza. Acuarela, 42x34cm, 1970
Cabeza con turbante azul. Mosaico, 75x56cm, 1970
Caminantes. Acuarela, 40x30cm, 1970
Contemplación. Acuarela, 65x50cm, 1970
El árbol. Óleo sobre tela, 63x50cm, 1970
El adolescente. Óleo sobre tela, 45x34cm, 1970
El día del Carmen. Óleo sobre tela, 100x80cm, 1970
El divino loco. Óleo sobre tela, 50x33cm, 1970
El parameño. Óleo sobre tela, 126x76cm, 1970
Figura (boceto). Acuarela, 60x50cm, 1970
Figura (boceto). Óleo sobre tela, 46x36cm, 1970
Hortensias. Óleo sobre tela, 75x70cm, 1970
Iguanas. Mosaico, 86x60cm, 1970
La Conquista (boceto N.o 1 para mural, detalle). Grafito sobre papel, 63x163,5cm, hacia 1970
La mujer de lazos rojos. Óleo sobre tela, 55x45cm, 1970
La mujer del trébol. Óleo sobre tela, 50x34cm, 1970
La niña del turbante amarillo. Óleo sobre tela, 30x25cm, 1970
La niña jugando con flores. Mosaico venecianos sobre soporte de madera, 108x49,8cm, hacia 1970
Las cintas rojas. Óleo sobre tela, 55x45cm, 1970
Las otras alambradas. Óleo sobre tela, 89x83cm, 1970
Los trompos. Óleo sobre tela, 85x77cm, 1970
Lluvia lejana. Óleo sobre tela, 40x30cm, 1970
Muchacha de la flor. Pastel, 80x50cm, 1970
Muchacho en la lluvia. Acuarela, 75x46cm, 1970
Niños con sisal. Acuarela, 63x58cm, 1970
Niño y papagayo. Óleo sobre tela, 44x33cm, 1970

- Niños sobre fondo verde.* Óleo sobre tela, 43x37cm, 1970
Paisaje marginal. Óleo sobre tela, 81x65cm, 1970
Payaso. Mosaico, 100x63cm, 1970
Payaso (niño, boceto). Acuarela, 33x24cm, 1970
Perros callejeros. Óleo sobre tela, 40x38cm, 1970
Persistencia poética (boceto). Óleo sobre tela, 35x25cm, 1970
Pobreza. Óleo sobre tela, 77,5x49cm, 1970
Retrato. Pastel, 64x50cm, 1970
Retrato (de M.G.S.). Pastel, 66x56cm, 1970
Sin título. Apunte cabeza de perro. Acuarela y carboncillo, 23x28, 1970
¿Alegre? (Payaso). Óleo sobre tela, 93x63cm, 1971
Cabeza. Óleo sobre tela, 41x31cm, 1971
Cabeza. Óleo sobre tela, 30x40cm, 1971
Cruz de mayo. Óleo sobre tela, 60x45cm, 1971
Boceto. Óleo sobre tela, 33x21cm, 1971
Boceto. Pastel, 84x62cm, 1971
Diciembre. Óleo sobre tela, 98x80cm, 1971
Figura nocturna. Óleo sobre tela, 90x71cm, 1971
Figuras con piñas. Óleo sobre tela, 118x89cm, 1971
Figuras en la tarde. Óleo sobre tela, 90x79cm, 1971
El barranco. Óleo sobre tela, 44x33cm, 1971
El barril vacío. Óleo sobre tela, 90x70cm, 1971
El hombre del pañuelo amarillo. Óleo sobre tela, 92x61cm, 1971
El loco y su música (boceto). Óleo sobre tela, 40x30cm, 1971
El loco y su música. Óleo sobre tela, 152x101cm, 1971
El muchacho de los girasoles. Óleo sobre tela, 90x70cm, 1971
El paño amarillo. Óleo sobre tela, 70x50cm, 1971
El poeta. Óleo sobre tela, 125x72cm, 1971
El viento. Óleo sobre tela, 48x48cm, 1971
Ellos y la ciudad. Óleo sobre tela, 60x50cm, 1971
La adivinadora. Óleo sobre tela, 96x74cm, 1971
La búsqueda. Óleo sobre tela, 59x49cm, 1971
Las cocuizas. Óleo sobre tela, 50x41cm, 1971
La espera (boceto). Pastel, 78x58cm, 1971
La figura serena. Óleo sobre tela, 90x71cm, 1971
La flauta de caña. Óleo sobre tela, 40x30cm, 1971
La mujer, el árbol y la rosa. Óleo sobre tela, 180x120cm, 1971
La nube. Óleo sobre tela, 97x75cm, 1971
La tarde anaranjada. Óleo sobre tela, 59x49cm, 1971
La torre. Óleo sobre tela, 58x50cm, 1971
Laura. Óleo sobre tela, 44x33cm, 1971
Magia. Óleo sobre tela, 35x26cm, 1971
Mira. Óleo sobre tela, 60x51cm, 1971
Muchacha de rojo con calas. Óleo sobre tela, 100x80cm, 1971
Niño pintor. Óleo sobre tela, 44x38cm, 1971
Perros, alambres y pipotes. Óleo sobre tela, 125x97cm, 1971
Rostro. Óleo sobre tela, 26x24cm, 1971
Rostro de Amalivaca. Óleo sobre tela, 43x33cm, 1971
Sin título. Pastel y carboncillo sobre papel, 71,2x49,8cm, 1971
Su música interior. Óleo sobre tela, 130x90cm, 1971
Tambor (boceto). Óleo sobre tela, 25x35cm, 1971
Una rosa para mi ciudad. Óleo sobre tela, 165x100cm, 1971
Vendedora de flores. Óleo sobre tela, 46x35cm, 1971
Amanecidos. Óleo sobre tela, 52x76cm, 1972
Bailadores. Acuarela, 40x30cm, 1972
Baile hippie. Óleo sobre cartón, 50x44cm, 1972
Boceto. Óleo sobre tela, 36x25cm, 1972
Boceto para mural de La Conquista. Tinta sobre papel, 54x70cm, 1972
Cabeza de niño. Óleo sobre tela, 52x48cm, 1972
Cariño. Óleo sobre tela, 91x58cm, 1972
Cuatro y tambor. Acuarela, 45x38cm, 1972
Daniela. Pastel, 38x37cm, 1972
Desnudo (I). Óleo sobre tela, 100x52cm, 1972
Desnudo (II). Óleo sobre tela, 81x30cm, 1972
Desnudo (III). Óleo sobre tela, 81x30cm, 1972
Desnudo (IV). Óleo sobre tela, 46x19cm, 1972
El gozo del paisaje. Óleo sobre tela, 96x75cm, 1972
El manifiesto. Óleo sobre tela, 91x88cm, 1972
El paisaje iluminado. Óleo sobre tela, 148x106cm, 1972
El proclamador. Óleo sobre tela, 60x36cm, 1972

- El rostro de la tierra.* Óleo sobre tela, 85x67cm, 1972
El sueño (I). Óleo sobre tela, 101x74cm, 1972
El sueño (II). Óleo sobre tela, 46x35cm, 1972
El turbante verde. Óleo sobre tela, 52x42cm, 1972
El viento. Óleo sobre tela, 40x30cm, 1972
Fundación. Óleo sobre tela, 100x75cm, 1972
Inmigrantes del campo. Óleo sobre tela, 56x45cm, 1972
La alegría de la tierra. Óleo sobre tela, 85x67cm, 1972
La flauta y el papagayo. Óleo sobre tela, 133x90cm, 1972
La fuerza de la tierra. Óleo sobre tela, 85x67cm, 1972
La otra flor. Óleo sobre tela, 102x74cm, 1972
La ternura de la tierra. Óleo sobre tela, 85x67cm, 1972
Las torres. Óleo sobre tela, 67x61cm, 1972
Mañana de mayo. Óleo sobre tela, 100x80cm, 1972
Notas para un recuerdo. Óleo sobre tela, 89x70cm, 1972
Perros y agave. Óleo sobre tela, 90x84cm, 1972
Proyecto de mural (Precursores). Acuarela, 63x50cm, 1972
Retrato de Daniela. Pastel, 38x37cm, 1972
Retrato de don Carlos Otero. Óleo sobre tela, 65x54,7cm, 1972
Segunda flor. Óleo sobre tela, 93x122cm, 1972
Vendedor de flores. Pastel, 57x50cm, 1972
Amanecer. Óleo sobre tela, 100x79cm, 1973
Calas y minas. Óleo sobre tela, 25x20cm, 1973
Caminante. Óleo sobre tela, 33x28cm, 1973
El incendio de los ranchos. Óleo sobre tela, 160x205cm, 1973
El pequeño mago. Óleo sobre tela, 140x95cm, 1973-1974
El vagabundo. Óleo sobre tela, 142x100cm, 1973
Flores. Óleo sobre tela, 132x97cm, 1973
Gladiolas amarillas. Óleo sobre tela, 76x58cm, 1973-1974
Guerra. Óleo sobre tela, 138x90cm, 1973
Homenaje a Giorgione. Óleo sobre tela, 126x76cm, 1973
La alambrada rota. Óleo sobre tela, 50x60cm, 1973
Los apamates de mayo. Óleo sobre tela, 75x100cm, 1973
Los árboles quemados. Dibujo sobre tela, 96x130cm, 1973
Los avíos. Óleo sobre tela, 60x50cm, 1973
La fiesta. Óleo sobre tela, 39x29cm, 1973
La Conquista (Proyecto de mural). Acuarela, 65x47cm, 1973
Los precursores (Proyecto de mural). Acuarela, 65x47cm, 1973
Lucha y Victoria. Acuarela, 65x47cm, 1973
Motivo común. Óleo sobre tela, 93x113cm, 1973
Niños. Acuarela, 45x38cm, 1973
Su primavera. Óleo sobre tela, 40x30cm, 1973
Ternura. Óleo sobre tela, 43x34cm, 1973
Tiempo de lluvia. Óleo sobre tela, 45x35cm, 1973
Tunas. Óleo sobre tela, 42x34cm, 1973
Vísperas de San Juan. Óleo sobre tela, 160x150cm, 1973
Autorretrato. Óleo sobre tela, 40x25cm, 1974
Cielo encapsado. Óleo sobre tela, 84x74cm, 1974
El incendio de los ranchos (II). Óleo sobre tela, 209x160cm, 1974
La curbeta. Óleo sobre tela, 35x20cm, 1974
La mujer del rejo. Óleo sobre tela, 161x101cm, 1974
Muchacho del tambor. Acuarela, 70x47, 1974
Nostalgia. Óleo sobre tela, 79x73cm, 1974
Omaima. Óleo sobre tela, 40x30cm, 1974
Sin título, apuntes para mujeres desnudas. Acuarela sobre papel, 29x22, 1974
Tarde musical. Óleo sobre tela, 109x82cm, 1974
El auxilio. Óleo sobre tela, 130x90cm, 1975
El pequeño concierto. Óleo sobre tela, 160x119cm, 1975-1976
Fuegos de América. Dibujo sobre tela, 150x120cm, 1975
Payaso del cuatro. Óleo sobre tela, 90x77cm, 1975
Rostro de los girasoles. Óleo sobre tela, 60x56, 1975
Ruana roja. Óleo sobre tela, 12x8cm, 1975
Vendedores de flores de Galipán. Óleo sobre tela, 30x40cm, 1975
Comparsa (boceto). Óleo sobre tela, 30x40cm, 1976
Comparsa. Óleo sobre tela, 30x40cm, 1976
Del campo a la ciudad. Óleo sobre tela, 80x68cm, 1976
Diablo. Mosaico, 110x80cm, 1976
El agave y el pipote. Óleo sobre tela, 70x60cm, 1976
El fumo bajo la lluvia. Óleo sobre tela, 135,5x90cm, 1976
El saltamontes. Óleo sobre tela, 60x50cm, 1976

- El payaso.* Óleo sobre tela, 90x76, 1976
El primer disfraz. Óleo sobre tela, 102x73cm, 1976-1977
Espejismo. Óleo sobre tela, 100x64cm, 1976
Estudio. Óleo sobre tela, 62x46, 1976
Rostro del cigarro. Óleo sobre cartulina, 65x50cm, 1976
Zona petrolera. Óleo sobre tela, 60x40cm, 1976
Humo en la madrugada. Óleo sobre tela, 60x50cm, 1977
Motivación. Óleo sobre tela, 50x42, 1977
Perfil del Che. Óleo sobre tela, 40x30cm, 1977
Bolívar conductor de juventudes. Óleo sobre tela, 140x105cm, 1978
Buscando a Venezuela. Óleo sobre tela, 90x70cm, 1978
El cielo dorado. Óleo sobre tela, 100x71cm, 1978
El niño de la maraca. Óleo sobre tela, 150x120cm, 1978
La noche de los girasoles. Óleo sobre tela, 136x100cm, 1978
Los payasos. Óleo sobre tela, 31x24,5, 1978
La tierra venezolana pare a Bolívar. Óleo sobre tela, 150x120cm, 1978
Los mechurrios. Óleo sobre tela, 129x59cm, 1978
Niebla y lluvia en el páramo. Óleo sobre tela, 141x171cm, 1978
Paisaje y figura. Óleo sobre tela, 60x50cm, 1978
Solos y el viento (II). Óleo sobre tela, 120x90cm, 1978
La careta y el farruco. Acrílico sobre tela, 134x79cm, 1979
La enamorada de la niebla. Óleo sobre tela, 151x120cm, 1979
La voluntad. Óleo sobre tela, 77x60cm, 1980
El tronco incendiado. Óleo sobre tela, 97x97cm, 1979
Solos y el viento (I). Óleo sobre tela, 120x90cm, 1979
Solos y el viento (III). Óleo sobre tela, 120x90cm, 1979
Paisaje del petróleo. Óleo sobre tela, 90x120cm, 1979
Perros noctámbulos. Óleo sobre tela, 64x58cm, 1979
Santa Inés. Óleo sobre tela, 120x86cm, 1979
Hombres y flores de Galipán en el alba. Óleo sobre tela, 150,5x190,2cm, 1980
Aguador. Acuarela, 45x39cm, s/f
Apuntes para la inundación de Puerto Páez. Óleo sobre tela, 73x88cm, s/f
Autorretrato. Carboncillo sobre papel, 48x35cm, s/f
Autorretrato. Tinta sobre papel, 31x21cm, s/f
Baile en Curiepe. Acuarela, 80x65cm, s/f
Baile (boceto). Acuarela, 87x63cm, s/f
Boceto. Acuarela, 28x22cm, s/f
Boceto. Óleo sobre madera, 31x28cm, s/f
Boceto para cabeza de héroe. Acuarela sobre papel, 24x33cm, s/f
Boceto para mural. Grafito, 47x26cm, s/f
Boceto para mural Creadores de la nacionalidad. Grafito sobre papel, 45x60 cm, s/f
Boceto, mural desconocido. Grafito sobre papel, 54x86 cm, s/f
Boceto, mural Los Próceres. Grafito sobre papel, 45x59cm, s/f
Brusca, la Rompefuegos. Tinta china sobre papel, 75x25cm, s/f
Cabeza. Acuarela, 59x57cm, s/f
Cabeza con girasoles. Pastel, 72x55cm, s/f
Diablo danzante. Mosaico, 100x60cm, s/f
El bosque incendiado. Óleo sobre tela, 60x63cm, s/f
El farol. Acuarela, 50x32cm, s/f
El gallo. Mosaico, 103x93cm, s/f
El papagayo. Acuarela, 37x28cm, s/f
El parrandero. Acuarela, 60x50cm, s/f
El sol rojo (boceto). Acuarela sobre papel, 97x73, s/f
En los cerros. Óleo sobre madera, 75x60cm, s/f
Figura. Acuarela, 65x46cm, s/f
Figuras y paisajes. Acuarela, 72x63cm, s/f
La burriquita. Óleo sobre tela, 56x46cm, s/f
La hora de la magia. Serigrafía, 25x50cm, s/f
La loquita de los ranchos. Óleo sobre tela, 36x31cm, s/f
Loca del fuego. Óleo sobre cartón, 60x49,5 s/f
Los adolescentes. Óleo sobre tela, 90x76cm, s/f.
Los sueños. Óleo sobre tela, 25x20cm, s/f
Luna clara. Acuarela, 34x25cm, s/f
Margarita. Óleo sobre tela, 31x23cm, s/f
Motivo marginal. Óleo sobre tela, 27x22cm, s/f
Murió el viejo cazador. Óleo sobre tela, 106x87cm, s/f
Niño con flores. Acuarela, 62x48cm, s/f
Niño del mar. Pastel, 64x48cm, s/f

Paisaje marginal. Óleo sobre tela, 58x62cm, s/f
Payaso (boceto para mosaico). Pastel sobre cartón, 95x61cm, s/f
Sin título. Acuarela sobre papel, 23x14,7cm, s/f
Sin título. Acuarela sobre papel, 23x14,7cm, s/f
Sin título. Acuarela sobre papel, 51,8x83cm, s/f
Sin título. Acuarela sobre papel, 33x25cm, s/f
Sin título. Acuarela sobre papel, 34x25cm, s/f
Sin título. Cayena. Acuarela sobre papel, 42x18cm, s/f
Sin título. Boceto Diablos de Yare. Grafito sobre papel, 31x40cm, s/f
Retrato de Francesca. Óleo sobre tela, 102x73,5cm, s/f

ÍNDICE DE OBRAS TEATRALES



L. F. Quintanilla, 1982

- 1938: *Por qué canta el pueblo* (drama histórico).
 1940: *Yuma o Cuando la tierra esté verde* (sátira socio-psicológica).
 1943: *En mayo florecen los apamates* (comedia).¹
 1947: *Curayú o El Vencedor* (drama histórico de estilo lírico).
 1947-48: *Joaquina Sánchez* (drama histórico).
 1948: *Los canarios* (comedia simbólica).
 1948: *Hojas del tiempo* (drama psico-social).
 1949: *Harapos de esta noche* (tragedia social).
 1950: *Manuelote* (drama histórico).
 1951: *Armaduras de humo* (drama socio-psicológico).
 1951-56: *Las mariposas de la oscuridad* (drama socio-histórico).
 1952: *Soga de niebla* (drama histórico).²
 1952: *El vendaval amarillo* (drama socio-histórico).
 1952: *Los peregrinos del camino encantado* (sátira socio-psicológica).
 1954: *La sonata del alba* (tragedia social).
 1956: *El otro pasajero* (comedia psicológica).
 1956: *Estrellas sobre el crepúsculo* (drama social moralizante).
 1956-57: *Apacuana y Cuaricurrián* (poema dramático).³
 1957. *Lo que dejó la tempestad. Epílogo dramático de la Guerra Federal* (drama histórico).⁴
 1956-58: *Un tal Ezequiel Zamora* (drama histórico).
 1957-58: *Oscéneba* (drama histórico).
 1960: *Los hombres de los cantos amargos* (drama histórico).
 1960: *19 de abril de 1810* (drama histórico para TV).⁵
 1960: *Muros en la madrugada* (drama socio-político).
 1963: *Buenaventura Chatarra* (drama bufo o farsa social).
 1964: *María Rosario Nava* (cantata de contenido histórico).

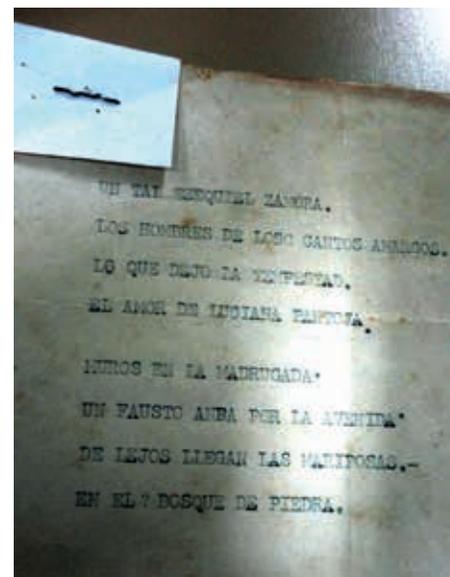
1 No se halla el original en sus manuscritos en la Sección de Libro Raros, del Instituto Autónoma Biblioteca Nacional de Venezuela. (N. de la E.).

2 Titulada inicialmente en el manuscrito: *La agonía de Agustín Blanco*. (N. de la E.).

3 En tanto borradores, inicialmente eran piezas separadas, la segunda seguida de la primera. Pero suele ubicarse en 1975, cuando Rengifo hace versión como una sola pieza. (N. de la E.).

4 En el manuscrito no tiene fecha. Algunos coinciden con 1957, en ese sentido se tomará esta fecha (según la "Bibliografía", de Maribel Espinoza, en *César Rengifo: Imagen de un creador*, VV. AA. Federación Nacional de Cultura Popular. Asociación Amigos de César Rengifo. Caracas: 1981, p. 159). (N. de la E.).

5 En un listado mecanografiado el autor lo titula también: *Un día de abril*. Inédita. (N. de la E.).



- 1965: *Una medalla para las conejitas* (sátira socio-política).
 1966: *La fiesta de los moribundos* (comedia y drama satírico).
 1967: *Las alegres cantáridas* (comedia y sátira social).
 1969: *Las torres y el viento* (drama socio-histórico).⁶
 1969: *El raudal de los muertos cansados* (drama socio-histórico).
 1969: *La esquina del miedo* (drama histórico).
 1971: *Esa espiga sembrada en Carabobo. Funeral a un soldado del pueblo* (cantata de contenido histórico).
 1972: *El insólito viaje de los inocentes* (sátira socio-psicológica).
 1974: *Volcanes sobre el Mapocho* (drama histórico).
 1976: *El caso de Beltrán Santos* (tragedia social).
 1976: *La trampa de los demonios* (comedia trágica).
 1977: *¿Quién se robó esa batalla?* (drama simbólico de proyección futura).
 1979: *Un Fausto anda por la avenida* (alegoría y sátira socio-psicológica).

6 Están las versiones: *Solo el viento bramaba en las torres* (1965-1966), y otros títulos tentativos: *El viento negro*, *Escucha el viento*. La versión definitiva: *Las torres y el viento* (1969). (N. de la E.).

OTRAS OBRAS:

1951: *Vivir en paz* (juguete cómico para guiñol).⁷

S/f: *El gavilán y los pollitos* (teatro para niños).⁸

INCONCLUSAS:

1972: *Nuestra gente* (drama social).⁹

1975-1976: *Roguemos todos por los inmortales* (comedia satírica).¹⁰

S/f: *El Mapa de Barinas o Un hombre llamado El Mapa* (drama histórico).¹¹

S/f: *Mavacure*.

ESQUEMAS ARGUMENTALES:¹²

S/f: *Las polillas*.

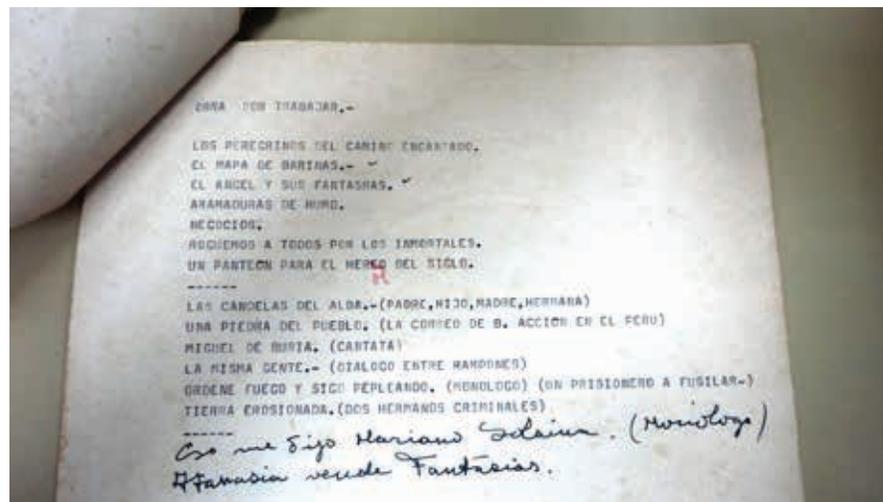
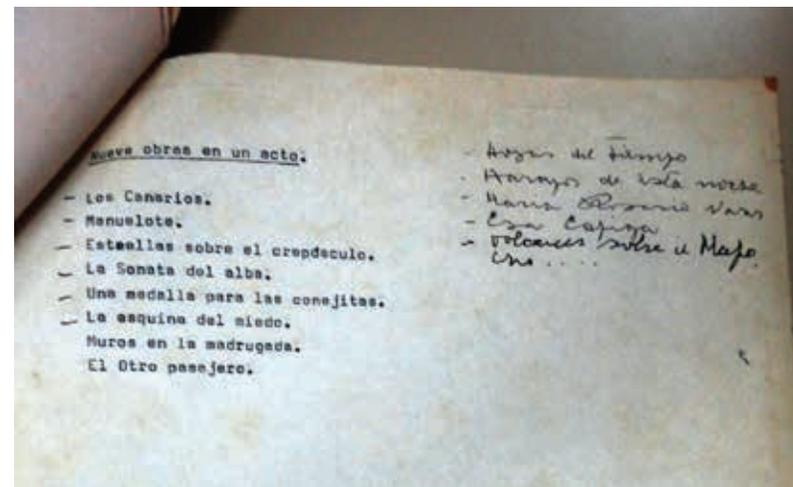
S/f: *Se proyecta un aviso*.

1956-59: *El ángel y sus fantasmas*.¹³

S/f: *El hombre de los espejos*.

S/f: *Los hippies*.

S/f: *La tarde de las cigarras*.¹⁴



7 Publicada en *Obras*, tomo VI. ULA. Mérida: 1989. (N. de la E.).

8 Según Maribel Espinoza en la "Bibliografía", en *César Rengifo: Imagen de un creador*, p. 163: dato obtenido por la profesora Josefina Falcón de Ovalles, y de la cual afirmaba su autor que era su primera obra de teatro. (N. de la E.).

9 Publicada en *Obras*, tomo VI. ULA. Mérida: 1989. (N. de la E.).

10 Está la versión: *Dios proteja a los inmortales* (1970). (N. de la E.).

11 Publicada en *Obras*, tomo VI. ULA. Mérida: 1989. Del ciclo: *Las piedras del pueblo*, según la "Bibliografía", de Maribel Espinoza, en *César Rengifo: Imagen de un creador*, p. 165). (N. de la E.).

12 Publicadas en *Obras*, tomo VI. ULA. Mérida: 1989. Excepto *El ángel y sus fantasmas*. (N. de la E.).

13 En el manuscrito también alterna con otro título: *El ángel y sus sombras* (1959). (N. de la E.).

14 Inédita. (N. de la E.).

PROYECTOS:¹⁵

El Correo de Bolívar (acción en Perú).¹⁶

Las mujeres de Carabobo.¹⁷

El zapatero de San Carlos.¹⁸

Los músicos de La Puerta.¹⁹

Eso me dijo Mariano Solaina (monólogo).

Las candelas del alba.

Las piedras del pueblo.

Un panteón para el Héroe del siglo (Margarita).

La misma gente (diálogo entre hampones).

Tierra erosionada (hermanos hampones).

Ordene fuego y siga peleando (monólogo).

Atanasia vende fantasía.

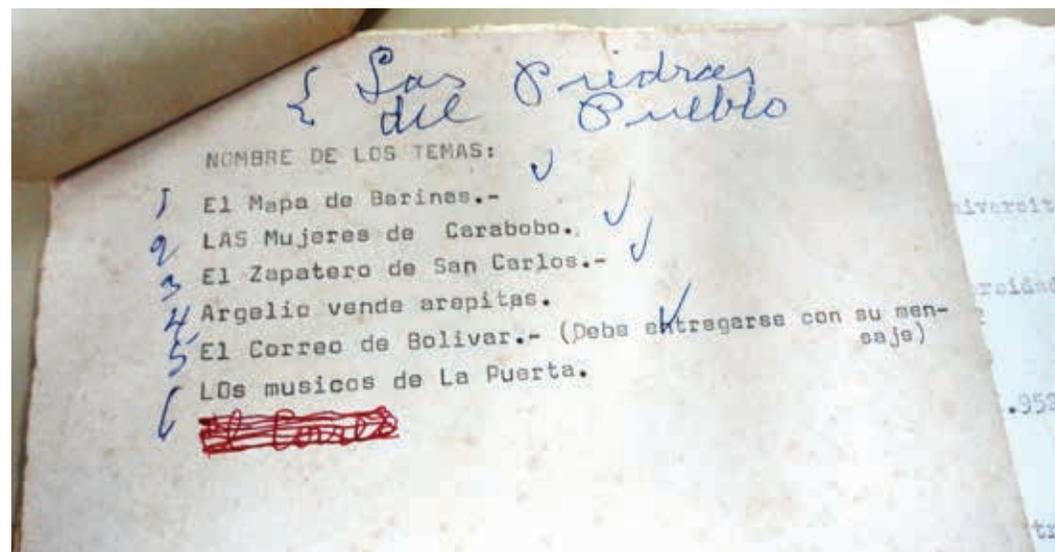
Miguel de Buria (cantata).

Argelio vende arepitas.

S/f: *Bussines* [sic].

1947: *Sancho Robaina* (comedia).

1964: *El amor por Luciana Pantoja*.²⁰



15 Información extraída de la revisión de manuscritos ubicados en la Sección de Libros Raros, del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela y de la “Bibliografía”, de Maribel Espinoza, en *César Rengifo: Imagen de un creador*. (N. de la E.).

16 Del ciclo: *Las piedras del pueblo*, según la “Bibliografía”, de Maribel Espinoza, en *César Rengifo: Imagen de un creador*, p. 165. (N. de la E.).

17 Del ciclo: *Las piedras del pueblo*, según la “Bibliografía”, de Maribel Espinoza, en *César Rengifo: Imagen de un creador*, p. 165. (N. de la E.).

18 Del ciclo: *Las piedras del pueblo*, según la “Bibliografía”, de Maribel Espinoza, en *César Rengifo: Imagen de un creador*, p. 165. (N. de la E.).

19 Según listado mecanografiado de sus manuscritos, posiblemente título o proyecto para esquema argumental que formaría parte del ciclo *Las piedras del pueblo*. (N. de la E.).

20 Luciana Pantoja es un personaje de *Las torres y el viento* (1969). (N. de la E.).

ACERCA DE LOS CICLOS HISTÓRICOS

Por una parte, las fechas mencionadas, en su mayoría, están basadas en las de escritura que aparece en los manuscritos, y en los otros casos, en la fecha de publicación, si no se señala en los manuscritos; por lo cual las fechas deben ser consideradas como aproximativas. Esto se debe a que las fuentes bibliográficas divergen entre sí. Algunas fuentes se basan en la primera publicación (ver la sección bibliográfica, o los datos de los estrenos en la sección cronológica). Igualmente, a que, en algunos casos, señalados acá, César Rengifo realizó y corrigió versiones mimeografiadas en fechas posteriores. Por otra parte, a este listado se le agrega la información del género dramático de manera genérica o general. En este sentido, remitimos a la siguiente enumeración sintética y panorámica, que sin embargo da una idea de la amplia gama de estilos y géneros que utilizó Rengifo: “De allí que trate toda esa temática, empleando una rica variedad de registros, teatralmente válidos: épico (*Lo que dejó la tempestad*), dramático (*Los hombres de los cantos amargos* y *El vendaval amarillo*), mágico (*Las torres y el viento*), grotesco (*Buenaventura Chatarra* y *La fiesta de los moribundos*), alegórico (*Esa espiga sembrada en Carabobo: funeral a un soldado del pueblo*), y romántico (*Estrellas sobre el crepúsculo*)”. (Manuel Galich, “Venezuela en el teatro de César Rengifo”, en *César Rengifo: Imagen de un creador*, VV. AA. Federación Nacional de Cultura Popular. Asociación Amigos de César Rengifo. Caracas: 1981, p. 126). Y en cuanto a los ciclos en que se divide su dramaturgia, de forma general, se distinguen cinco periodos definidos. 1) La conquista o ciclo indígena: *Oscéneba* (1958), ubicada en 1543; *Curayú o El Vencedor* (1947), ubicada en 1565; y *Apacuana y Cuaricurión* (1975), ubicada en 1569. 2) La colonial o pre-independentista: *Soga de niebla* (1952), ubicada entre 1780-1806; *Joaquina Sánchez* (1948), ubicada en 1799. 3) La guerra de Independencia: *19 de abril de 1810* (1960); *Manuelote* (1950), ubicada en 1814; *María Rosario Nava* (1964), ubicada en 1817; *Esa espiga sembrada en Carabobo* (1971), ubicada en 1821; y *El Mapa de Barinas o Un hombre llamado El Mapa* (s/f), ubicada en 1819. 4) El mural de la Guerra Federal, que va desde el decreto de liberación de los esclavos en 1854, la muerte de Ezequiel Zamora en 1860, y el fin de la Guerra Federal en 1862, y donde el personaje unificador es Zamora: *Los hombres de los cantos amargos* (1960), ubicada entre 1854-1855; *Un tal Ezequiel Zamora* (1958), ubicada en 1859; y *Lo que dejó la tempestad* (1957), ubicada en 1865. 5) Y el tema petrolero introducido por Rengifo en el

teatro nacional, que abarca desde 1914 hasta 1980: *Las mariposas de la oscuridad* (1956), ubicada entre 1927-1935; *El vendaval amarillo* (1952), ubicada entre 1938-1939; *Las torres y el viento* (1969), ubicada entre 1914-1980; y *El raudal de los muertos cansados* (1969), ubicada en época contemporánea. Además de lo histórico nacional, dentro de lo épico y epopéyico, contamos con el conjunto panorámico que se conceptualiza como el Gran-americano: *Una medalla para las conejitas* (1965), es una sátira en el contexto de la invasión de marines estadounidense en Santo Domingo en 1965; *La fiesta de los moribundos* (1966), sátira de humor negro que se ubica en una ciudad de EEUU; *Volcanes sobre Mapocho* (1974), se ubica en una escuela en el día del golpe militar al presidente Salvador Allende en Chile; y *¿Quién se robó esa batalla?* (1979), pieza de proyección futura y simbólica que se ubica en 1978, pero refiere a 1824, Perú, después de la última batalla gran-americana: Ayacucho. El resto agrupa otra variedad dentro de lo contemporáneo, rural, urbano, nacional e internacional, lo político y social basado o no en contextos históricos: lo mágico-religioso, lo simbólico, el humor negro, la comedia socio-psicológica, la temática de la marginalidad, la sátira a la clase media. Susana Castillo (en *El desarraigo en el teatro venezolano. Marco histórico y manifestaciones modernas*. Editorial Ateneo de Caracas: 1980, p. 69), aporta esta otra clasificación: los temas del comercio humano, el pseudo-intelectual, la mafia, los absurdos extremos de la ciencia, mencionando, entre otras obras ya conocidas, el título *Un busto para el civilizador* (que no se ha podido ubicar entre sus manuscritos). Valga decir que además del tema afrodescendiente, indígena, campesino, César Rengifo le dedica una especial atención durante toda su trayectoria teatral al personaje femenino, tanto en su faceta histórica y heroica como en la crítica y psicológica. No obstante, temáticas puntualmente ilustrativas aportan obras como estas: *Por qué canta el pueblo* (1938), sobre la tiranía de Juan Vicente Gómez, en una generación donde la Federación de Estudiantes y el pueblo se organizan ante la represión; *Muros en la madrugada* (1960), aborda el tema de presos políticos y comunes en el contexto de la caída de Marcos Pérez Jiménez; *Harapos de esta noche* (1949), *El caso de Beltrán Santos* (1976) y *La sonata del alba* (1954), son tragedias sociales que se ubican en zonas marginadas de Caracas; *Estrellas sobre el crepúsculo* (1956), es una crítica humorística que se desarrolla con personajes de un ancianato; *El otro pasajero* (1956), un drama psicológico que acontece en

un trasatlántico antes de zarpar de puerto; *La esquina del miedo* (1969), ocurre en el interior del país, y trata el terror y la represión aún después de la caída de Gómez en 1936; *Roguemos todos por los inmortales* (1976), una sátira que se desarrolla durante una representación teatral que es interrumpida por comunicados del despacho internacional de Naciones Unidas; *El insólito viaje de los inocentes* (1972), comedia que aborda la tragedia de los locos marginados socialmente, y donde cada personaje es una alegoría. En conclusión, muchas de sus comedias son a su vez sátiras sociales y psicológicas de la Venezuela del siglo XX: *Yuma o Cuando la tierra esté verde*, *Las alegres cantáridas*, *Los peregrinos del camino encantado*. (N. de la E.).

PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS



PINTURA

- 1953: Premio Andrés Pérez Mujica, del XI Salón de Artes Plásticas Arturo Michelena, del Ateneo de Valencia, a la obra *Los Andes desde Boconó*. Segundo Premio del VI Salón Anual de Pintura Planchart, de Caracas, a la obra *El andamio roto*. Premio Popular del VI Salón Anual de Pintura Planchart, de Caracas, a la obra *El hijo enfermo*.
- 1954: Premio Nacional de Pintura, en el XV Salón Oficial Anual de Arte Venezolano, Museo de Bellas Artes, de Caracas, a la obra *La flor del hijo*. Premio Antonio Esteban Frías del XV Salón Oficial Anual de Arte Venezolano del Museo de Bellas Artes, de Caracas, y el Premio del XII Salón Arturo Michelena del Ateneo de Valencia, a la obra *La cena en el éxodo*.

TEATRO

- 1961: Premio Mejor Obra del II Festival Teatro Venezolano de Caracas, a la obra *Lo que dejó la tempestad*.
- 1966: Premio Rafael Guinand del III Festival Teatro Venezolano de Caracas, a la obra *La fiesta de los moribundos*.
- 1975: Le otorgan el premio Juana Sujo por sus aportes al teatro venezolano.
- 1978: Premio Teatral Juana Sujo de Caracas, a la obra *Buenaventura Chatarra*. Premio Especial del Círculo de Críticos de Teatro de Venezuela (Crit-Ven).
- 1979: Premio Ollantay del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit).
- 1980: Premio Nacional de Teatro, en reconocimiento al aporte de sus más de 40 obras.

CRONOLOGÍA DEL CULTOR



1915

Nace en Caracas el 14 de mayo. Según Francisco Gallardo, en la Parroquia San José, esquina de San Luis, en un viejo caserón cerca de la conocida ceiba. Hijo de Ángel María Rengifo Goita y Felícita Cadenas. Este mismo año, al fallecer sus padres, su crianza fue asumida por Ascensión y Mariano Rovaina. Según le comenta Rengifo a Jorge Nunes en entrevista¹, nace un año después de que estalle el pozo Zumaque. Rengifo durante toda su vida es testigo y crítico de la conformación de una cultura rentista –consumista– en nuestro país, como lo testimonia su obra teatral, sus ensayos y sus pinturas.²

1923

Al morir su madre adoptiva lo asume su padrino de confirmación José del Carmen Toledo. “... se hace cargo del niño y se lo lleva a vivir con él y su compañera Josefina Nández (...). Este hombre librepensador, de reír sabroso, extrovertido y alegre, pintor, decorador y maestro de obra, masón (...) le enseña el oficio de decorador y de albañil; este hombre lo enseña a vivir y a caminar sin miedo por el mundo, a confiar en los seres humanos y

a conocer el valor del trabajo...”³. Toledo lo inscribe en el Colegio San Ignacio de Loyola, en La Salle, y en el Manuel María Echandía. “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 esta época construye un pequeño teatro”⁴. “... por este hombre ingresa a los ocho años de edad a la Academia de Bellas Artes de Caracas (1923-1935)... José del Carmen Toledo es amigo del director Marcos Castillo; con su clara intuición y sin protestar cuando pregunta a Rengifo qué quiere ser, este le contesta: pintor”⁵. “César y Héctor Poleo serán los más pequeños de esos estudiantes...”⁶. A la par, Rengifo terminaba los estudios en la escuela básica.

1925

Toledo lleva a Rengifo a casa de Pablo Rojas, padre del poeta Pablo Rojas Guardia, donde vivirá hasta su viaje a Chile, en 1936.

1928

Distribuye panfletos antigomecistas, compartiendo las labores de la Generación del 28.⁷



1 César Rengifo: *El retorno a las raíces*. Ediciones GAN; Caracas: 1982, p. 65. (N. de la E.).

2 Es importante sintetizar tres elementos del pensamiento visionario de Rengifo: su profundo humanismo, como dice Nunes (*op. cit.*, p. 41), partiendo de una conciencia socialista y bolivarianista, su anticipación a las consecuencias de la explotación extranjera del petróleo, y a lo que representaría en un país que vive de la renta petrolera, y el hecho de que un país no solo puede ser sometido económica y políticamente, sino que la colonización comienza con un sistema planificado de penetración que genera, o pretende generar, la dependencia cultural; base de dicho sometimiento. (N. de la E.).

3 Bayardo Ramírez Monagas: “‘Yo nací de milagro’: historia de César Rengifo”, en *César Rengifo: Imagen de un creador*, VV. AA. Federación Nacional de Cultura Popular. Asociación Amigos de César Rengifo. Caracas: 1981, pp. 24 y 27. (N. de la E.).

4 Bayardo, *op. cit.*, p. 32. (N. de la E.).

5 Bayardo, *op. cit.*, p. 27. (N. de la E.).

6 Bayardo, *op. cit.*, pp. 27-28. (N. de la E.).

7 “La generación nuestra puede decirse que vivió un poco a la sombra de la Generación del 28, éramos muchachos que vitoreábamos en la calle a Rómulo Betancourt y a Jóvito Villaba; que los íbamos a recibir en triunfos cuando salían de la cárcel. (...) Posteriormente, la mayoría de estos hombres de la Generación del 28 lograron defraudarnos”. (Jesús Mujica, *César Rengifo: A viva voz*. Entrevista audiovisual realizada entre 1972 y 1974, publicada la transcripción inicialmente en 1981,

1929

“Hacia esta época conoce a los hermanos Rhazés y Gerber Hernández López, y a través de ellos, a una persona que sería fundamental en su formación humanística”⁸ Bayardo Ramírez⁹ escribe sobre este nuevo tutor: “... adquiere su alma un nuevo maestro (...) quien le dará clases de violín (...) César diría que él era como Ingres, que sufría el violín de Ingres. “¡Pero mi pasión era la música! (...) a los 14 años me inscribí en la escuela de música y tomé un profesor particular. Hice un año de violín, pero era indispensable el oído tonal. Entonces me frustré”, comenta Rengifo a Nunes¹⁰. “Este hombre extraordinario, ‘médico insigne’ [el Dr. Pedro Pablo Hernández Mujica, director del Hospital Pérez de León de Petare], 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 filosofía, literatura, arte y música, se mantenía informado sobre los poetas de su tiempo, como Rubén Darío y Juana de Ibarbourou; sabía griego y latín, alemán, francés, inglés y conocía el italiano; era un socialista convencido que les enseñaba a él y a sus hijos sobre Marx y Lenin, y les hablaba de los sóviet con mucha densidad. Estos son los orígenes prístinos del marxismo 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 (...). César y Rhazés, educados en el amor a la lectura y la inquietud intelectual, se lo pasan esa temprana edad buscando libros en la librería de Luis Garabot de la esquina de Romualda, y allí leen

a Javier de Montepin, Tolstoi, Dostoievski, Walter Scott, los Dumas, Stevenson, Lord Byron, Herrera y Reissig, 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”¹¹. Otra de las lecturas de clásicos fundamentales referida por Nunes en su entrevista¹² es el libro *Juan Cristóbal*, de Romain Rolland. De su formación poética también refiere a Nunes¹³ autores internacionales como Huidobro, Vallejo, Neruda, Machado y Whitman. De los autores nacionales que le mostraron la realidad del país menciona a Antonio Arráiz y Pocaterra.

1930-1935

Se inscribe, desde su creación en 1931, en el Partido Comunista de Venezuela (PCV), fundado por Juan Bautista Fuenmayor, Pío Tamayo¹⁴, Rodolfo Quintero y otros.



11 Bayardo, *op. cit.*, p. 31-32. (N. de la E.).

12 “En *Juan Cristóbal*, esa obra que ya nadie lee, infelizmente, hay unas páginas que reflejan este asunto: cuando Juan Cristóbal va a morir se encuentra consigo mismo, con la vida, con lo que fue, con el porvenir y les pide a los jóvenes que avancen sobre él, sobre su muerte, que pisen su cadáver, pero que lo hagan con la conciencia de que van a superarlo, de que van a ir mucho más allá que él”. Se refiere a su visión dialéctica de la cultura, y de los movimientos artísticos, generacionales. Lo explica César en una frase, un poco antes: “Pienso (...) que esta es la tragedia de la creación humana, el círculo interminable: negar para ser negado después”. (*op. cit.*, p. 129). (N. de la E.).

13 *Op. cit.* p. 74. (N. de la E.).

14 En entrevista dada a Ileana Azor Hernández en 1979 (“Conversando con César Rengifo”, en *Conjunto*, n.º 43, pp. 27-38. La Habana: ene.-mar., 1980. pp. 29-30), Rengifo comenta: “He escrito sobre Centroamérica. Un caminante que anda por Centroamérica buscando la libertad y tratando de unificar a esa porción del continente, está esbozado sobre la base de uno de nuestros héroes de las luchas por la liberación de América, llamado Pío Tamayo, quien en la década del 20-30 salió de Venezuela con el ánimo de promover la revolución americana antiimperialista y muere en prisión después de diez años en

y en sucesivas reediciones. Se toma en cuenta la edición de Fondo Editorial Fundarte. Caracas: 2013, p. 36). (N. de la E.).

8 Maribel Espinoza, *Obras*, tomo VI, “Cronología”. ULA. Mérida: 1989, p. 448. (N. de la E.).

9 *Op. cit.*, p. 31.(N. de la E.).

10 *Op. cit.*, pp. 31-32.(N. de la E.).

En ese lapso, aunque habiendo recibido clases desde antes, se especializa en Dibujo, Pintura y Escultura en la Academia de Bellas Artes de Caracas, con los profesores Cruz Álvarez García y Antonio Esteban Frías. Se interesó por la temática nacional, social y realista de los pintores venezolanos Juan Lovera, Tovar y Tovar, Cristóbal Rojas, Arturo Michelena y Herrera Toro, que le transmitieron estos profesores. Con Marcos Castillo y Rafael Monasterio se forma en el impresionismo y fauvinismo, “período donde el color predomina sobre la forma: la composición cromática sobre las masas y volúmenes”¹⁵. Antes de su cambio de visión, debido a los acontecimientos políticos, dominaba en la Academia el impresionismo. Algunos cuadros de este período son: *La maestra rural*, *Cabeza de María Teresa* y *Paisaje*. Luego, recibe la influencia del pintor austriaco Kokoschka en el expresionismo y el tratamiento casi puro del color¹⁶, con cierta monocromía y los colores tranquilizantes están ausentes, son tonos sepías, ocre, grises como apunta Nunes en palabras del propio Rengifo¹⁷ mencionando también dos pinturas con este estilo: *Que mare-mare se murió* y *Con el sexo preso*. Reconoce Nunes, a raíz de la entrevista concedida, que su influencia expresionista se complementa con su experiencia con el muralismo indígena, lo cual le

permite innovar la técnica y la temática¹⁸. Entre 1931 y 1933 realiza sus esculturas *La Guaricha* y *Salom*. “... y si bien se dedicaba a la pintura y el dibujo, de muy niño se inicia en la escultura, de cuya aptitud han quedado algunas pocas muestras”¹⁹. Comenta Maribel Espinoza²⁰: “... pertenece a la última generación de artistas formada durante la época gomecista”. Actualmente se le considera dentro de la corriente realista, de tendencia social.²¹



18 Nunes, *op. cit.*, p. 15. (N. de la E.).

19 Pedro Beroes, “Viva memoria de César Rengifo”, en *César Rengifo: Imagen de un creador*, VV. AA. Federación Nacional de Cultura Popular. Asociación Amigos de César Rengifo. Caracas: 1981, p. 40. (N. de la E.).

20 *Op. cit.*, p. 448. (N. de la E.).

21 “El realismo social: en 1936 se llevó a cabo la reforma de la Academia de Bellas Artes de Caracas, hecho que no quedó sin consecuencias, pues fue el primer ensayo de modernización de la enseñanza del arte y punto de partida de las vanguardias... fue una tendencia de pintores y grabadores y su origen no es ajeno a una clara vinculación con el muralismo mexicano (...). La temática se centra en los conflictos sociales y en el drama del hombre y de la tierra. El paisaje es secundario o, en todo caso, constituye el escenario o el entorno de la anécdota. En Venezuela, el realismo social ofreció características muy peculiares, y así se desprende de las condiciones creadas en el país por la muerte de Juan Vicente Gómez (1935). (...) no pueden descartarse, sin embargo, factores endógenos, y sobre todo el espíritu nacionalista del Círculo de Bellas Artes, algunos de cuyos representantes ejercían como profesores. (...) la crítica estudia cuatro de sus principales representantes: Héctor Poleo, Pedro León Castro, Gabriel Bracho y César Rengifo”. (Juan Calzadilla, *Evolución de las artes plásticas en Venezuela: “Realismo social”*. Cuadernos *Historia para todos*, n.º 23. Historiadores, S. C. Caracas: 1997, pp. 14-15). “Sin embargo, justo es señalar que Rengifo y Bracho permanecen irreductiblemente fieles a las ideas estéticas de su mocedad”, dice Beroes (*op. cit.*, p. 38). Por su parte, el mismo Rengifo explica a Nunes en entrevista (*César Rengifo: El retorno a las raíces*, *op. cit.*, p. 95): “Más que un realismo social, diría que mi lenguaje plástico se podría ubicar dentro de lo que llamaría realismo poético. Y es bueno insistir que el realismo poético, tal y como yo lo concibo, no está vinculado con el expresionismo”. No en balde se dice también que su estilo personalísimo se aproxima a

ella. Es un héroe muy interesante que vino a Cuba y conoció a Mella; ayudó a fundar el Partido Comunista de Costa Rica y fundó sindicatos en Panamá, y otros países latinoamericanos. Claro, el enfoque que tiene este personaje en la obra es muy simbólico. Es un hombre que sueña y que en el fondo lo que anda buscando es la unificación para construir algo verdaderamente distinto”. Según Jesús Mujica, quien conoció a Rengifo y fue su discípulo en la militancia política, esta obra estuvo probablemente esbozada; pero no hemos podido identificar el escrito referido por Rengifo. (N. de la E.).

15 Jorge Nunes, *Rengifo*. Ernesto Armitano Editor. Caracas: 1981, p. 10. (N. de la E.).

16 Nunes, *op. cit.*, p. 13. (N. de la E.).

17 Nunes, *op. cit.*, p. 15. (N. de la E.).

1936

Apunta Beroes²² acerca de su generación artística, ante la muerte de Juan Vicente Gómez en diciembre de 1935: “Estremecidos por los turbulentos vientos de renovación,

los primitivos italianos, con la técnica del empaste liso, efectos de relieve y claroscuros con tonos sombríos. Valga transmitir aquí lo que percibe Nunes (*op. cit.*, p. 23): “Rengifo, por eso, no transmite solo las heterogéneas formas de la realidad: comunica segmentos de esa realidad convertidos en una textura infinitamente personal, en una vasta eclosión de desgarramientos interiores cuya auténtica naturaleza reside más allá de su inmediata aproximación al mundo exterior... logra poetizar una anécdota, que de otro modo sería intrascendente (...). El planteamiento temático y el lenguaje plástico de Rengifo, en este sentido, adquieren una unidad absoluta: los códigos, los símbolos utilizados para expresar los contenidos no son otra cosa que sus reflejos”. Igualmente, valga agregar esto que apunta Nunes (*op. cit.*, p. 132): “Quizá es oportuno preguntarse si una valoración de esta naturaleza no resulta demasiado esquemática para una obra tan rica en matices personales...”. En cuanto a su estética literaria, en el teatro, es importante retomar lo que dice Alexis Márquez Rodríguez (en *Teatro breve*. Editorial Ateneo de Caracas: 1979, p. 7), de la ideología estética de un Rengifo militante y teórico del marxismo, que sin ser copia servil “... el acento está puesto en la visión desde fuera de los hechos; pero sin prescindir de las claves simbólicas y demás recursos interpretativos, que muchas veces empalman, desde una realidad inconfundiblemente venezolana, con los mitos y símbolos universales del hombre”. Después de regresar de México, fue utilizando una técnica menos empastada, buscando más luminosidad o una fosforescencia particular del color, líneas más sueltas y espacios más abiertos, que lo diferenciaron del muralismo, hasta llegar a lo que define conceptualmente J. F. Reyes Baena: “La realidad de su pintura (...) abrió su sensibilidad a las modernas corrientes del realismo pictórico nacional...”. (En “César Rengifo”, *El Nacional*. Caracas: 06/04/1954. En definitiva, lo que otros llamarían representar el alma nacional. Como aporte, Rengifo nos da su visión dialéctica sobre el tema generacional: “Las generaciones no se enfrentan sino allí donde no se comprenden porque en los puntos de coincidencia se armonizan y se eslabonan coherentemente para la gran creación de la cultura. Es una falacia, pues, lo de la separación generacional. Es lo contrario: los que vienen y los que van formamos un haz que se manifiesta en la obra histórica por los esfuerzos de todos (...). En el país, en los últimos años... se ha abusado de la palabra generación para impedir que los jóvenes y los adultos juntos luchasen por los intereses de la nación” (En Ratto-Ciarlo, César Rengifo. *Pintores venezolanos*: 36. Ediciones Edime. Caracas: 1979, p. 1005). (N. de la E.).

22 *Op. cit.*, p. 37. (N. de la E.).

y como si adivinasen las causas profundas de la inmensa tragedia nacional, llenan sus vidas y sus obras de intensa preocupación social...”. Por su parte, José Ratto-Ciarlo²³ comenta acerca de ese contexto: que Rengifo participa en la manifestación estudiantil del 14 de febrero, en la que la Federación de Estudiantes de Venezuela (FEV) exige la restitución de las garantías constitucionales. Esta movilización fue reprimida violentamente y caen tres estudiantes de la Academia. “En efecto, cuando el 17 de diciembre de 1935 el dictador muere en su cama, cuando el pueblo vaga por las calles y saquea desorientado, les toca a los estudiantes y artistas, a los presos y desterrados vueltos a la libertad y a la patria, encauzar el progresivo adelanto democrático”²⁴. Comienza a fortalecerse una generación de transición, dentro de ella la denuncia social a través de la pintura²⁵. Rengifo se interesa no solo en el contexto político y social del país, como venía haciendo antes, sino que ese interés lo refleja aún más en el contenido de sus pinturas, lo que Nunes llama “la realidad inmediata”²⁶. Junto a otros artistas “... crea la Asociación de Estudiantes de Artes Plásticas de Venezuela”²⁷. Comisionado por el Ministerio de Educación viaja para estudiar Técnica y Enseñanza de las Artes Plásticas y Artes Aplicadas en la Escuela de Artes Plásticas de Chile, país donde permanece pocos

23 *Op. cit.*, p. 983. (N. de la E.).

24 Ratto-Ciarlo, *op. cit.*, p. 985. (N. de la E.).

25 “Fuimos, también, la gente que emotivamente movilizó masas a la hora de las grandes jornadas a la muerte de Gómez” (Mujica, *op. cit.*, p. 36). “Igualmente, en el país, había resonado también a los oídos de los estudiantes de las plásticas, la campanada de la revista *Válvula*, sonido y alerta puestos a repicar por Pablo Rojas Guardia con su *Amanecemos sobre la palabra angustia* y por Luis Castro con su *Garúa*. Eran poetas que gritaban la rebeldía de una juventud en busca de unas expresiones más auténticas”. (Ratto-Ciarlo, *op. cit.*, p. 985). (N. de la E.).

26 *Rengifo*. Ernesto Armitano Editor, Caracas: 1981, p. 11. (N. de la E.).

27 Maribel Espinoza, *op. cit.*, p. 449. (N. de la E.).



meses, mientras Poleo viaja a México. Como comenta Pedro Beroes²⁸, tras el fascismo de Italia y Alemania, viene un auge de los Frentes Populares victoriosos en Francia. Son los tiempos de la Guerra Civil española y el posterior triunfo del franquismo.

1937

Atraído por el muralismo, que conocía por referencia, y la Revolución mexicana, viaja a México, junto al novelista y crítico literario José Fabbiani Ruiz, para hacer estudios de pintura mural en la Academia de San Carlos y la Escuela La Esmeralda. Conoce la labor de los muralistas José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros y estudia sus técnicas. “Yo, que andaba en busca de un estilo mío, personal, influido, es cierto, por la sustancia vernácula, esto es, venezolana, y aún con mi retina impregnada de las luces del impresionismo y del expresionismo, en México sufrí una especie de desconcierto. Casi fui absorbido por la sugestiva atracción de esa plástica acentuadamente nacional y a la vez tan americana y tan universalista”²⁹. Sin embargo, agrega Rengifo en la entrevista de Nunes³⁰: “... percibí que ese facilismo no era sino una síntesis bien lograda, una gran asimilación de la pintura prehispánica de México”. Publica su primer poemario *Ala y Alba* (1937), “... que recuerda al primer Neruda por el tema amoroso y el tono neorromántico...”³¹. Allí conoce a Pedro Beroes, quien dice de Rengifo³²: “Toma de las nuevas corrientes artísticas aquello que no niega ni contradice el caudal humano de su espíritu creador (...). Importa mucho señalar el hecho

de que aquel muchacho, de apenas 20 años, atesorara ya tan impresionante carga de cultura. Era por entonces –y lo fue siempre– un lector infatigable, que asimilaba con fruición sus varias lecturas, que iban de la historia del arte a los grandes novelistas e historiadores, y, por supuesto, a los clásicos del marxismo. Y todo esto sin la impedimenta de una formación universitaria, que por lo demás, ninguna falta le hacía, pues el rigor de la sistematización académica suele paralizar el aliento creador. Si se quiere, la cultura de César era un tanto dispersa, aluvional y caótica, y por eso mismo, viva, despierta, con gran capacidad de resonancia”. Ocupa junto a Beroes una habitación en Emilio Donde, 12. Testimonia el mismo Beroes³³: “Por aquel modesto cuarto de pensión, donde se vivía de ilusiones, y hasta de utopías, pasaban con frecuencia, entre otros amigos, el seráfico Juan Marinello, querido y respetado por todos, el jacarandoso Nicolás Guillén, con su fácil gracejo, y su chispeante parla cubana..., Pablo Rojas Guardia”. Es el México de Lázaro Cárdenas, quien nacionalizó la industria petrolera mexicana. “De muchos lugares de América acudían a esa nación jóvenes y adultos de alma ardiente, refugiados, exiliados, ansiosos por tomar contacto con aquellas experiencias que llenaban de esperanza a las masas continentales. En la tierra de Zapata encontré no pocos venezolanos que, en la patria o en el exterior, habían combatido a Gómez y ahora se empeñaban contra López Contreras y su política entreguista de nuestro petróleo a las compañías monopolizadoras extranjeras”³⁴. Rengifo y Beroes se unen al Partido Comunista de México. Tras el asesinato del poeta español Federico García Lorca, acuden a la Embajada de la República de España para



28 *Op. cit.*, p. 39. (N. de la E.).

29 Ratto-Ciarlo, *op. cit.*, p. 988. (N. de la E.).

30 *Op. cit.*, p. 83. (N. de la E.).

31 Beroes, *op. cit.*, p. 48. (N. de la E.).

32 *Op. cit.*, pp. 41-42. (N. de la E.).

33 *Op. cit.*, p. 44. (N. de la E.).

34 Ratto-Ciarlo, *op. cit.*, p. 987. (N. de la E.).

alistarse como voluntarios, aunque, cuenta Beroes³⁵, no fueron aceptados por no ser técnicos; en cambio, los pusieron a la orden del Comité de Ayuda a los Niños Españoles evacuados por los bombardeos sobre Madrid.

1938

De regreso a Venezuela desde México realiza un curso de Artes Gráficas en la reformada Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas, que, con la muerte de Juan Vicente Gómez, había dejado de ser la Academia de Bellas Artes de Caracas, a su vez fundada por Guzmán Blanco. Allí realiza su primer mural de fresco³⁶. Recorre nuevamente la geografía nacional. Hace su primera exposición de pintura en el Club Caracas, ya con cierta influencia de Rivera y Orozco, observa Ratto-Ciarlo en



35 *Op. cit.*, p. 47. (N. de la E.).

36 Espinoza, *op. cit.*, p. 451. (N. de la E.).

su entrevista³⁷, mencionando otras obras de temática social quizá ya desaparecidas para el público en general: *Por qué, Refugiados* (proyecto de mural) y *Niños sobre periódicos*. Como comenta Rengifo a la entrevista a Nunes³⁸, esta exposición no fue bien recibida, más por razones ideológicas que estéticas, lo cual desata la polémica pública sobre el realismo. Acerca de la expresión plástica de esta época, por su parte, Beroes expresa³⁹: “César no imitó ni copió lo que para los mexicanos era su gran verdad artística. En suma, no hizo mexicanismo plástico..., pero asimiló la experiencia nacionalista de los mexicanos y la aplicó a nuestra realidad (...). Esto es: va de lo particular a lo general, de lo singular a lo genérico (...). En todo caso, no pretendo yo volver a la primacía del paisaje exterior, el llano, la selva, la montaña, la ciudad; pero sí al redescubrimiento del paisaje interior del hombre de donde brotan las características esenciales del venezolano, sus señas de identidad, en estrecha e indudable relación con su contexto humano, histórico y social”. Escribe su primera obra de teatro: *Por qué canta el pueblo*, texto que aún no ha sido llevado a escena⁴⁰ y que aborda la

37 *Op. cit.*, p. 988. (N. de la E.).

38 *Op. cit.*, p. 92. (N. de la E.).

39 *Op. cit.*, pp. 55, 57-58. (N. de la E.).

40 Orlando Rodríguez B., en *Tetralogía del petróleo*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas: 2015, “Cronología”, p. 230. Aunque valga decir que se realizó una lectura dramatizada en el Celarg, en 2011. Sobre el aporte y evolución dentro de la visión de realismo social o neorealismo que supera al costumbrismo de los 20 y 30, donde se ubica Rengifo desde su primera obra teatral, amén de su pintura, expresa Susana Castillo (en *El desarraigo en el teatro venezolano*. Marco histórico y manifestaciones modernas. Editorial Ateneo de Caracas: 1980, p. 70): “En cuanto a la técnica teatral debe observarse una marcada evolución que va desde el más escueto realismo (*Por qué canta el pueblo*) hasta la utilización de elementos expresionistas y brechtianos (...). De ahí la necesidad de la evocación, de los sueños y esperanzas que se encuentran en gran parte de sus obras. La técnica expresionista, con la utilización de la luz, el color y la línea, para crear zonas de acción y metáforas escénicas fue un válido instrumento para la

temática de la dictadura de Juan Vicente Gómez. Con Fabbiani Ruiz, crea el grupo de solidaridad Amigos de España y América, en solidaridad internacionalista con el presidente mexicano Lázaro Cárdenas, quien brindó asilo político a españoles durante la Guerra Civil española (1936-1939). Regresa a Venezuela. El país es gobernado por Eleazar López Contreras. Se encuentra con una prensa reprimida: “Leoncio Martínez, Luis Beltrán Prieto Figueroa, Enrique Bernardo Núñez fueron a parar a un espacio de confinación que era la antesala del presidio de Jobito, nuestra Siberia Tropical”⁴¹. “Se incorpora activamente a la lucha política, liderada por la FEV, el PC y la Agrupación Cultural Femenina”⁴². “Por su participación en la ejecución de pancartas utilizadas en una manifestación obrera es detenido y confinado en Jobito (Puerto Páez), entre los ríos Orinoco y Meta”⁴³, región poblada por comunidades indígenas. Desde entonces comienza a padecer una severa afección pulmonar.

1939

Expulsado a Colombia, se encuentra con el periodista Kopeta Delgado; también exconvicto de la cárcel de Jobito.

escenificación de las mentes febriles y torturadas de tantos personajes de Rengifo. La simultaneidad de escenas, asimismo, y la utilización de cintas cinematográficas y diapositivas reflejó apropiadamente la dislocación temporal y espacial –común a todos los géneros literarios de este siglo– que el autor imprime en sus obras”. También menciona otros rasgos fundamentales: un didactismo de alto nivel estético, el distanciamiento, el extrañamiento, el tomar conciencia, y comprender las causas de los planteamientos históricos, y un lenguaje himnico de alto lirismo. (N. de la E.).

41 Beroes, *op. cit.*, p. 48. (N. de la E.).

42 Mujica, *op. cit.*, p. 77. (N. de la E.).

43 Espinoza, *op. cit.*, p. 451. (N. de la E.).

1940-1941

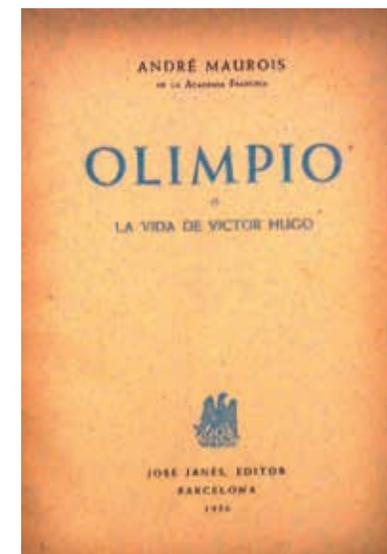
De regreso de Colombia, trabaja con Pedro León Castro y Héctor Poleo en un taller en las esquinas de Llaguno y Bolero. Allí se realizan reuniones del Centro de Estudios del Presente, a las que asisten Juan Liscano, Pedro y Juan Beroes, Carlos Augusto León, entre otros. “Discutíamos de todo –César Rengifo evoca–, por ejemplo, las novelas de James Joyce, Thomas Mann, John Dos Pasos. Juzgábamos a Aldous Huxley, al Herman Hesse de *El lobo estepario*. Nos atraía la poesía de los dos Machado, de García Lorca, de otro español mártir, Hernández, y del norteamericano Langston Hughes”⁴⁴. Beroes testimonia⁴⁵ también sobre sus lecturas, por ejemplo: “Dos novelas le causaron particular impresión: *La montaña mágica*, de Thomas Mann, en la que creía verse retratado, y *La condición humana*, de André Malraux, estupendo cuadro histórico y político de la Revolución china...”. Ya recuperado de la enfermedad que contrae en la cárcel, se dedica al periodismo. Cofundador del diario *Últimas Noticias* con Kopeta Delgado y Pedro Beroes: “No era un virtuoso de la noticia porque para él –como para Kopeta y para mí– el periódico no era un fin sino un medio de alto valor social, político y cultural”⁴⁶. Redacta la sección cultural “Meridiano” de este diario, que luego asumirá Beroes. Fue también colaborador del semanario de izquierda *Aquí Está!*, dirigido por Ernesto Silva Tellería. “Integra la primera Junta Directiva del Sindicato de Periodistas, hoy Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa”⁴⁷. Sobre su labor como ensayista, articulista, valga compartir la clasificación que ofrece Rafael Salazar acerca de los artículos, ensayos, esquemas de clase, conferencias,

44 Ratto-Ciarlo, *op. cit.*, p. 989. (N. de la E.).

45 *Op. cit.*, p. 52. (N. de la E.).

46 Beroes, *op. cit.*, p. 52. (N. de la E.).

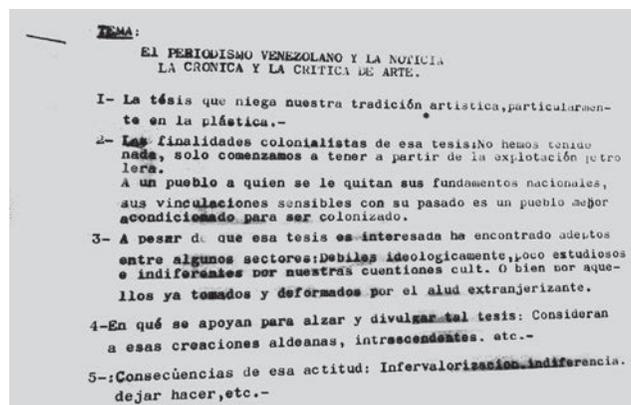
47 Espinoza, *op. cit.*, p. 452. (N. de la E.).



disertaciones y charlas de César Rengifo: “...trabajos biográficos, sociológicos, antropológicos, históricos, artísticos, científicos y políticos...”.⁴⁸

1942

Contrae matrimonio con la maestra Ángela Carrillo. Del matrimonio nacieron sus dos hijas, Diana y Flérida. Desde este año y hasta 1946 trabaja como reportero, jefe de información y luego como jefe de redacción del diario *El Heraldo*. Colabora en *El Nacional* y en la revista *Élite*.



1945

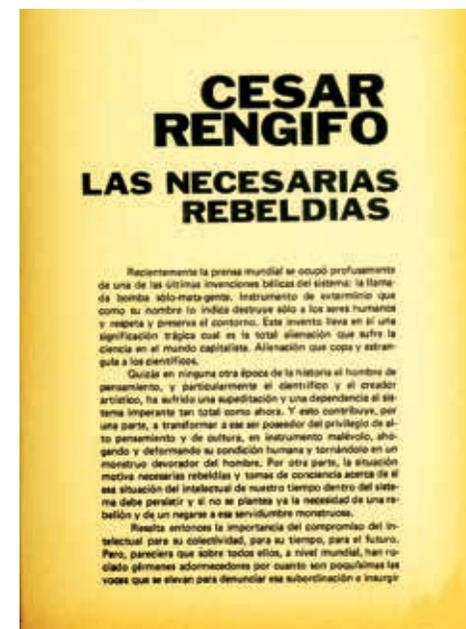
Coincide con Pedro León Castro y Alejandro Otero en la Exposición Colectiva de Pintura Venezolana en la Biblioteca Nacional de Bogotá. Realiza una exposición individual en Nueva York. Producto de las políticas nacionalistas en materia de hidrocarburos impulsadas por el presidente Isaías Medina Angarita, este es derrocado mediante un golpe de Estado, cuyos ejecutores (el partido Acción Democrática, especialmente, con el apoyo de algunos

componentes militares y el sector de transportistas) falsearon la historia dándole el impropio nombre de “Revolución de Octubre”. En la segunda entrevista a Jesús Mujica en 1979, de esta etapa, como seguidor de su maestro político-ideológico Salvador de la Plaza, Rengifo hace un balance panorámico, sobre todo respecto al protagonismo, evolución y división de los partidos de izquierda.⁴⁹

1947

Se legaliza el Partido Comunista Venezolano (PCV). Funda junto a Salvador de la Plaza el Partido Revolucionario Proletario (PRP). “... se quería dar continuidad a la mística que rodeó al viejo PRP, que se fundó a raíz de la muerte de Juan Vicente Gómez, también se editó un periódico

49 “En 1947 sobreviene la división en el seno de Unión Popular, una división trágica, dolorosa porque UP gozaba de gran auge entre las masas y estaba nucleado en torno suyo lo mejor de la juventud venezolana. Entonces, se divide UP y el grupo braudelista se apresura a inscribir y legalizar el Partido Comunista y efectivamente logra que el gobierno del presidente Isaías Medina en una maniobra muy hábil le eche leña y viento a la candela, y se apresura a legalizar al PCV (...). Bueno, cuando se produce el golpe antiimperialista de Acción Democrática y los militares contra el gobierno de Medina Angarita, el grupo que se nuclea en torno a Salvador, denunció este golpe como un movimiento proimperialista que se produjo sospechosamente en momentos cuando el presidente Medina en su viaje a Washington y en su regreso a Venezuela había denunciado al imperialismo como fuerza agresiva contra la economía venezolana, en relación a arrebatar las reivindicaciones en el campo económico, de las ganancias petroleras que legítimamente le correspondían a la nación por la extracción y venta de nuestro petróleo. El golpe de Estado se produce en 1945 y la oposición de Salvador, y todos los que estamos en torno a él, fue una actitud de denuncia, los disidentes del PCV fuimos perseguidos implacablemente por la Junta que tomó el poder, aliados a AD y se produce un hecho insólito ... Juan Bautista Fuenmayor y otros... se prestaron a viajar al exterior como voceros de la junta golpista para informar a las fuerzas revolucionarias de América Latina que el movimiento que derrocó a Medina y tomó el poder a través de un golpe de Estado... ¡era un movimiento revolucionario!”. (*Salvador de la Plaza, desde la visión vivencial de César Rengifo*. Entrevista realizada por Jesús Mujica. Conac. Caracas: 2006. pp. 16-17). (N. de E.).



48 En *Obras*, tomo VI: Artículos y ensayos. ULA. Mérida: 1989, p. 22. (N. de la E.).

con las mismas siglas”, le dice Rengifo en la entrevista a Jesús Mujica⁵⁰. Enferma gravemente de úlcera intestinal de origen tuberculoso.⁵¹

1948

“Reinicia su actividad pictórica (...). Participa junto a Miguel Arroyo, Miguel Otero Silva, Mateo Manaure, Pedro León Castro y Luis Guevara Moreno en el ciclo de debates ‘El realismo en el arte’, entre agosto y septiembre, auspiciado por el Instituto Cultural Venezolano-Soviético de Caracas”⁵². A raíz de estas polémicas, Rengifo publica en periódicos varios artículos en defensa del realismo social.⁵³

50 *Op. cit.*, pp. 18-19. (N. de la E.).

51 “Fue vencedor de todas esas dolencias que no le dieron tregua: una grave afección pulmonar de la cual salió con unas costillas de menos (1939-1941), fiebre colibacilar a los pocos días de haberse casado (1942), úlcera del ciego de origen tuberculoso (1946), tifoidea, flebitis –mal curado en Roma–, en donde fueron a perseguirlo las enfermedades; parálisis facial, síntomas diabéticos, en los últimos tiempos vértigos de no sé qué origen”. (Josefina Falcón de Ovalles, “Biografía de una amistad”, en *César Rengifo: Imagen de un creador*, p. 77). Rengifo, a su vez, le dice a Nunes en su entrevista: “¡Soy un catálogo de patologías!”. (*op. cit.*, p. 29). (N. de la E.).

52 Espinoza, *op. cit.*, p. 453. (N. de la E.).

53 Antes, con la exposición de 1939, adversada por Antonio Edmundo Monsanto y apoyada por Francisco Narváez, se había desatado una polémica que se va desarrollando y que llegaría a los periódicos. En *El Nacional*, Miguel Arroyo realiza una entrevista donde expone su posición, y Rengifo expone la suya, según afirma este en la entrevista a Nunes (*op. cit.*, p. 93). (N. de la E.). Igualmente, recuérdese que en 1950 el grupo Los Disidentes se pronunció en un manifiesto contra el figurativismo. Algunos de estos artistas luego formularían el cinetismo. Rengifo de alguna manera no comulgaba con el abstraccionismo, como lo expresa en su artículo: “Verdades y mentiras del abstraccionismo”. En *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 24/07/1949, p. 8 (Reproducido en *Obras*, tomo VI, ULA, Mérida: 1989). Igualmente, en la entrevista a Ratto-Ciarlo, ante el reclamo que le hacen a su insistencia en el figurativismo, le expone su criterio de cómo en su tiempo se trasplantaba mecánicamente tendencias artísticas exógenas sin privilegiar una visión nacionalista de raíces más genuinas. *Op. cit.* pp. 995-996. (N. de la E.).

1949

Expone en el Museo de Bellas Artes, entre las obras está su polémico cuadro *La recluta*. Exhibe también en el Instituto Cultural Venezolano-Soviético de Caracas y en el Ateneo de Valencia.

1952

En el Teatro Municipal, con el grupo de Teatro del Pueblo del Ministerio del Trabajo, cuyo director fue Luis Peraza, el director y actor argentino Francisco Petrone estrena el drama histórico *Joaquina Sánchez*.⁵⁴

1953

Se funda oficialmente el grupo Máscaras, célula teatral revolucionaria⁵⁵, entre cuyos miembros están Luis

54 No solo su primera obra representada, como bien comenta Rafael Salazar: “... heroína de los primeros atisbos libertarios...”. (en *Obras*, tomo VI: Artículos y ensayos. ULA. Mérida: 1989, p. 20). (N. de la E.).

55 Un grupo teatral pionero en la promoción del teatro popular, que iba a las cárceles, manicomios, liceos, cuarteles. Según testimonio oral de Jesús Mujica, el grupo Máscaras fue también una especie de respiradero legal de la izquierda que realizaba labores de solidaridad efectiva con los presos políticos de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, y, posteriormente, varios de sus integrantes se incorporaron a la lucha armada urbana y rural contra la dictadura puntofijista iniciada por Rómulo Betancourt. Entre ellos, el hermano Humberto Orsini, Orisinito, Livia Gouverneur, César Bustillo y Nery Carrillo. Amén de la labor internacionalista de otros integrantes del grupo teatral contra la dictadura de Leonidas Trujillo en república Dominicana. Por su parte, Sally Greymont Sundberg, en “Visión panorámica del teatro en Venezuela”, 1978, basándose en Monasterios: *Un enfoque...*, p. 51, escribe: “El grupo Máscaras fue fundado en 1951 [sic.] por César Rengifo, Luis Colmenares Díaz y Enrique Izaguirre. Su primer estreno tuvo lugar en Valencia, donde montaron dos obras nacionales: *Sábado*, de Colmenares Díaz y *Manuelote*, de Rengifo. Máscaras era un grupo que se diferenciaba de todos los otros de aquella época. Era militante, marxista, y “stanislavskiano”. A la manera del realismo socialista querían llevar el teatro a las masas populares para así despertar su conciencia. Por eso, en vez de presentar sus funciones en teatros, las llevaban a los barrios populares, a los hospitales, a los cuarteles y a las cárceles. Máscaras abandonó esta postura hacia fines de su existencia, allá por 1961”. Igualmente, también citando a Monasterios:



Colmenares Díaz, Enrique Izaguirre, Augusto González, César Burguillos, María García, Malú del Carmen, Gil Vargas, Alejandro Tovar, Daniel Izquierdo y Humberto Orsini. Después de que Máscaras debuta en el Teatro Municipal de Valencia, este recorre el país y parte de Latinoamérica como teatro popular. Cuenta Rengifo⁵⁶: “Sin embargo, desde ese año en que se funda el grupo Máscaras, impulsado por personas progresistas y con gran entusiasmo por llevar adelante el movimiento teatral, época en que se fundan además otros pequeños grupos con las mismas proposiciones de Máscaras, se comienzan a incorporar sectores populares, lo que le otorga al movimiento un gran impulso (...). Hay grupos populares que casi podría decirse que son guerrillas que luchan en contra de la penetración cultural, por la búsqueda de una identidad nacional y por llevar a escena la problemática de sus comunidades. Dentro de ellos están por el ejemplo, el grupo Mosquito, el grupo Caricua, el Grupo de Avance (...) que ejercen una influencia teatral en los barrios”. Obtiene tres premios en artes plásticas. El Premio Andrés Pérez Mujica en el XI Salón de Artes Plásticas Arturo Michelena, con *Los Andes de Boconó*, y en el VI Salón Anual de Pintura Planchart recibe dos distinciones: el Segundo Premio, por *Andamio roto*, y el Premio Popular, por *El hijo enfermo*.

Un enfoque..., p. 51, en “La dramaturgia de Isaac Chocrón”, 1988, Joyce Lee Durbin escribe: “El Grupo Máscaras fue un grupo marxista durante los primeros años de su existencia. Sus miembros veían el teatro como una manera de despertar la conciencia de las masas y sus producciones seguían el realismo socialista. Para alcanzar a las masas, llevaron sus espectáculos a las cárceles, los hospitales y los cuarteles. Este grupo sobrevivió hasta el Segundo Festival de Teatro Venezolano en 1961”.

56 Azor Hernández, *op. cit.*, p. 31. (N. de la E.).

1954

Obtiene el Premio Nacional de Pintura, en el XV Salón Oficial del Arte Venezolano con *La flor del hijo*. Igualmente, el Premio Antonio Esteban de Frías del XV Salón Oficial Anual de Arte Venezolano y el Premio Arturo Michelena, por su pintura *Cena en el éxodo*. Estrena y dirige la pieza *Manuelote*⁵⁷ en el Teatro Municipal de Valencia, montada por el grupo Máscaras.

1954-1955

Termina el primer mural de mosaico hecho en Venezuela *El mito de Amalivaca y la Creación del Mundo*⁵⁸, ubicado

57 Como acota Rengifo en el texto de presentación del drama, está basado en la crónica recogida por Eduardo Blanco (1838-1912). (N. de E.).

58 Véase igualmente la crónica de Aristides Rojas comentada por Enrique Bernardo Núñez, “La leyenda del moriche”. En *Leyendas históricas de Venezuela*. Fondo Editorial Fundarte (Col. Bicentenario, n.º 5), pp. 28, 30 y 32. Caracas: 2011: “A la sombra del moriche vive el hombre, porque el moriche es pan de vida... y a sus pies está el agua potable, la cabaña, la familia (...). No fue Amalivaca una creación mítica, sino un hombre histórico; el primer civilizador de Venezuela, que deja su nombre perpetuado en la memoria de millares de generaciones... palmeras que celebraban las glorias de Amalivaca y su esposa, fundadores de la gran nación caribe-tamanaca”. Por su parte, Nunes escribe en: *César Rengifo: El retorno a las raíces*. Ediciones GAN. Caracas: 1982, pp. 97-98): “Desde la otra orilla, el Gran Padre Amalivaca se detiene a la sombra de un atardecer. Su hermano Vochi lo contempla mientras sus ojos parecen perseguir la ruta del río. El Orinoco continúa raudo el tránsito de sus cauces. Los Demiurgos descansan en tanto el arco iris irradia colores inatrapables. Ordenado el caos, controlada la naturaleza, la pareja sobreviviente difundió sobre la tierra la semilla de nuevos descendientes y con ellos otra manera de afrontar el reto húmedo del invierno o la presencia inevitable del verano. Amalivaca recordó por instantes a las hijas que habrían de permanecer, para siempre distantes, para contribuir a la efervescencia de la población. Las miró (ese espejo transparente y engañoso que reproduce la memoria) y junto a ellas, a los hijos de los árboles y de los ríos menores y de las sombras que el amanecer arroja sobre el mundo cuando él solo lo agrade con amor: nace la civilización precolombina al imperativo de los mandatos secretos de la palmera Mauritia. Después, los ríos y la caza y los hombres vertidos sobre los arcos y los animales dóciles y los frutos salvajes: la vida domesticada



MANUELOTE/ César Rengifo

en el Centro Simón Bolívar: “Busqué un tema e hice memoria del viejo mito tamanaco, del cual han escrito los misioneros Gumilla y Gilli y el naturalista Alejandro de Humboldt. Regresé pues, a la lectura de esas fuentes documentales. Me decidí a presentar en ese espacio un tanto curvilíneo el caso de los hermanos Amalivaca y Vochi, que encauzaron, tras el caos de las aguas desbordadas, al Orinoco y enseñaron la caza y la pesca, la recolección de frutos, la cosecha de la yuca y el maíz, es decir, la agricultura, así como la alfarería, a tamanacos nacidos, brotados de la palma moriche”⁵⁹. Compuesto de más de un millón y medio de piezas, en espacio aproximado de 30 metros de largo por 3 de ancho: “La composición en mosaicos venecianos, es decir, en teselas vidriosas, en gran parte de fabricación nacional, responde a una secuencia rítmica como una ola ondulante que regula los cuerpos humanos en sus actitudes, los elementos ambientales y la vegetación”⁶⁰. Rengifo, en la entrevista a Ratto-Ciarlo habla del hallazgo, mientras se construía la represa de Guri en Venezuela, de piedras pintadas o petroglifos que documentan dicho mito.

1956

El grupo Máscara estrena *La sonata del alba*, dirigida por Rengifo, donde se trata “la tesis de la participación de todos en la solución de los problemas colectivos...”⁶¹

al amparo de una sociedad primitiva, cálida y solidaria: comunitaria y humana”. Según testimonio oral de Jesús Mujica y Francisco Gallardo, Rengifo se negó inicialmente a realizarlo, aunque aceptó después de consultar a sus amigos Salvador de la Plaza y a Rodolfo Quintero que en ese momento estaban presos. También se comenta que donó el dinero a familiares de los presos políticos. (N. de la E.).

59 Ratto-Ciarlo, *op. cit.*, p. 993. (N. de la E.).

60 *Ibidem.* (N. de la E.).

61 *13 autores del nuevo teatro venezolano*, selección, prólogo y notas por Carlos Miguel Suárez Radillo. Monte Ávila Editores. Caracas: 1971, p. 422. Igualmente, valga la nota de que el epígrafe menciona una frase

1958

Firma el Acta Constitutiva de la Sociedad de Escritores y Artistas. En el Teatro Nacional, con la dirección de Carlos Denis, se estrena *Soga de niebla* representada por el Grupo Experimental de Teatro Máscaras (obra dedicada especialmente a este)⁶². Es nombrado director de Extensión Cultural de la Universidad de Los Andes, cargo que desempeña hasta 1960.

1959

Es designado por el Ministerio de Educación, coordinador de la Campaña de Alfabetización de la ciudad de Mérida. Planifica la Escuela de Arte de la ULA: Música, Danza, Teatro y Artes Plásticas. Realiza el guion de la película *Mérida, geografía celeste*, estrenada y dirigida por Pedro Fuenmayor. Se desempeña como profesor de Historia del Arte en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad merideña. Participa en el I Festival de Teatro Venezolano⁶³

de Ramón López Velarde: "... a los veneros del petróleo, el diablo..." (N. de la E.).

62 Maribel Espinoza, *op. cit.*, p. 454. (N. de la E.).

63 Según boletín de 1984 del Centro Venezolano del Instituto Internacional de Teatro (ITI): Festival de Teatro Venezolano: I: 1959 auspiciado por Pro-Venezuela y el Ateneo de Caracas, y se exponen las tendencias desde los 30 hasta finales de los 50, con 15 estrenos de obras de autores venezolanos; II: 1961, auspiciado por Pro-Venezuela y la Federación Venezolana de Teatro, con el estreno de 10 obras venezolanas, en una época de censura oficial con Rómulo Betancourt hasta el 67; III: 1966-67, auspiciado por la Comisión para la celebración del Cuatricentenario de Caracas, con estrenos de 15 obras nacionales, con carácter experimental. En este lapso desaparece la Federación Venezolana de Teatro. Se crea la Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro (Aveprote). IV: 1978 auspiciado por el Conac, con estreno de 13 obras de autores venezolanos. V: 1980, auspiciado por el Conac, con estreno de 10 obras de autores nacionales; VI: 1983, celebrando el Bicentenario del natalicio del Libertador Simón Bolívar... publicaron 27 obras en 9 volúmenes. También, a partir del 73 se celebra el I Festival Internacional de Teatro de Caracas, el II se celebra en el 74. Y bajo el auspicio del Conac, el III: 76; el IV: 1979; el V: 1980, y el VI: 1983. “Ellos contribuyeron notablemente



con sus obras *Soga de niebla* (Grupo Máscaras) y *El vendaval amarillo*⁶⁴ (Teatro Popular de Venezuela), dirigidas por Humberto Orsini y Alfonso López, respectivamente. Se estrena *Oscéneba*, dirigida por Román Chalbaud.⁶⁵

1960

Participa en la exposición “Al pueblo cubano”, en la Casa del Escritor, en Caracas. Viaja a China y a la Unión Soviética. Milita en el Partido Comunista hasta esta fecha. Es el contexto político de ataque al Partido Comunista por parte del régimen puntofijista, de matanzas de estudiantes universitarios y liceístas. “Sin embargo, no toda la gente de la izquierda estuvo de acuerdo con la línea insurreccional, no por rechazo a la revolución tanto tiempo esperada, sino por considerarla inoportuna y carente de objetivos precisos”; por esta razón se marginó voluntariamente, como dice Beroes⁶⁶. Se celebra en México la II Bienal Latinoamericana de Pintura y Grabado, pero en solidaridad con David Alfaro Siqueiros, que había sido apresado, retira sus obras.

1961

Obtiene el Premio a la Mejor Obra en el II Festival de Teatro Venezolano por *Lo que dejó la tempestad*, dirigida por Humberto Orsini (Grupo Máscaras). Se desempeña como profesor de Historia del Teatro en el curso de Capacitación Teatral de la Dirección Cultural de la Universidad Central de Venezuela.⁶⁷

al conocimiento de importantes autores del pasado, de autores contemporáneos de indudable madurez y de los nuevos jóvenes autores...”. (Carlos Miguel Suárez Radillo, *op. cit.*, p. 11). (N. de E.).

64 “... el tema petrolero, planteado por primera vez en el teatro venezolano en su obra *El vendaval amarillo* (1954)”. (Carlos Miguel Suárez Radillo, *op. cit.*, p. 422). (N. de la E.).

65 Espinoza, *op. cit.*, p. 454. (N. de la E.).

66 *Op. cit.*, p. 54. (N. de la E.).

67 César Rengifo fue colaborador en el Instituto de Educación Integral, fundado en 1955 por la profesora Belén María Sanjuan Colina



1964

Estrena *Buenaventura Chatarra* en la Universidad de Los Andes, bajo la dirección de Ildemaro Mujica.

(1917-2004), una escuela que funcionaba bajo una visión y metodología robinsonianas de la educación resumida en frases ya popularizadas como estas: preparar para la vida; construcción del pensamiento ciudadano; pensar antes de obrar; privilegiar la educación desde la observación directa de las cosas para un conocimiento práctico, pensando en la utilidad en la vida cotidiana y económica; desarrollar la personalidad desde el medio ambiente natural, económico, humano y social, integrando la familia, la escuela y la comunidad. La tesis de Belén Sanjuan se define como la República Escolar, que consta de cuatro poderes: Ejecutivo, Legislativo, Judicial y Moral, incluyendo el Parlamento Escolar con dos Cámaras, y se sustenta en el autogobierno. Ese ideario fue compartido e interiorizado por Rengifo en su obra y su magisterio. Según el testimonio de sus hijas Flérida y Diana: “Era muy amigo de Belén, que también se nutría del pedagogo ruso Antón Semiónovich Makárenko (1888-1933)..., asesora de los años 60 en adelante los montajes que hacía la maestra Hortensia Salazar de sus obras. Los niños elaboraban las utilerías y escenografías. En esos momentos acudía a observar los ensayos y a hacer sugerencias. Y también llegó a dictar charlas a maestros y representantes”. (Fuentes referenciales sobre la metodología de Belén Sanjuan y su instituto tomadas para esta nota: Efraín Subero, *Ideario pedagógico venezolano*, Ministerio de Educación, 1970; *Testimonio de una maestra*, compilación de América Bracho Arcila, Ministerio del Poder Popular para la Educación, 2013; y el artículo de Vanessa Davies: “Se marchó Belén Sanjuan”, *El Nacional*, 22/07/2004). (N. de la E.).



1965

“Viaja a Italia para coordinar los preparativos de la Conferencia Mundial de la Libertad de los Presos Políticos Venezolanos”⁶⁸. A su regreso es detenido por la Digepol.

1966-1967

Se representa en el III Festival de Teatro Venezolano *Los hombres de los cantos amargos*⁶⁹, dirigida por Rengifo, por el Grupo Escénico de Caracas; y *La fiesta de los moribundos*, dirigida por Alfonso López, para la Organización de Arte teatral de la Casa de Italia, por la que obtuvo el Premio Rafael Guinand. Expone en la Galería Bellini, junto a Rafael Ramón González, Pedro León Castro y Braulio Salazar.

1969

Expone junto con Gabriel Bracho y Pedro León Castro en la Galería Botto.

1970

Realiza una muestra de sus mosaicos en la Galería Bellini.

1971

El Ministerio de la Defensa, con motivo del Sesquicentenario de la Batalla de Carabobo, publica su pieza teatral *Esa espiga sembrada en Carabobo*.

1973

Por encargo de la Comisión del Sesquicentenario de la Batalla de Carabobo, del Ministerio de la Defensa realiza en el Paseo Los Próceres, en Caracas, el mural *Génesis de Venezuela y Creadores de la Nacionalidad*, tríptico compuesto por “La Conquista”, “Los Precusores” y “Lucha y Victoria”. Como el Amalivaca, también elaborado con mosaico fabricado en el país. Las tabletas de vidrio con más de treinta tonos de colores. La primera pieza narra la leyenda de El Dorado con la llegada de los españoles. La segunda, muestra a Francisco de Miranda, Manuel Gual y José María España, a los comuneros de Mérida y las torturas de los esclavos durante la colonia. La tercera, la Batalla de Carabobo y la Declaración de Independencia.

1974

En la sede del Palacio de las Industrias expone una retrospectiva de su obra plástica con 300 pinturas realizadas entre 1931 y 1974. En entrevista a Nunes⁷⁰, comenta Rengifo: “Creo que a partir de 1974 comencé a ver las cosas con más precisión. Después de la retrospectiva de mi obra organizada por Pro-Venezuela. Por primera vez tuve la oportunidad de contemplar con espíritu crítico gran parte de mi producción. Aun, obras pintadas con influencia de las enseñanzas de la Academia. Fue como mirarme en un espejo resquebrajado que me ofrecía fragmentos diversos de un mismo rostro”. Se estrena por Herman Lejter *Las torres y el viento*⁷¹.



68 Espinoza, *op. cit.*, p. 455. (N. de la E.).

69 En la reseña del montaje de esta obra, hecha por Rubén Monasterios, en *La miel y el veneno* (Universidad de Carabobo. Valencia: 1971, pp. 45-47), resumimos, parafraseando, los aspectos temáticos y técnicos a los que se refiere: drama acerca de la Guerra Federal y la liberación de los negros esclavos durante el gobierno de José Gregorio Monagas, la cimarronería que posteriormente se incorpora al ejército de Zamora; de aspectos cinematográficos, más libre y audaz, específicamente. (N. de la E.).

70 *Op. cit.*, p. 19. (N. de la E.).

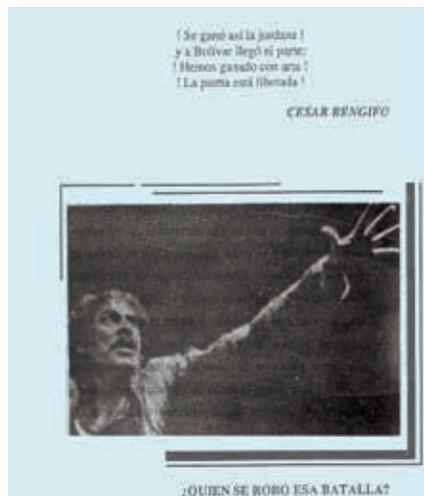
71 Cuyo epígrafe es de la crónica *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela* (1723) de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdez, donde llama al petróleo *stercus demonis*. (N. de la E.).

1975

Recibe el Premio Juana Sujo, por sus aportes al teatro venezolano. Viaja a La Habana como jurado del Premio de Teatro de Casa de las Américas. Rechaza la Orden Diego de Losada a través de una carta enviada al secretario de gobierno del Distrito Federal, donde argumenta que dicha condecoración: "... conlleva en sí la exaltación de hechos y acciones que se contradicen con lo esencial de la nacionalidad y del ser venezolano, como son: la libertad y la anticonquista".⁷²

1976

Participa en la exposición colectiva en la Galería Acquavella, Caracas. En la IV Conferencia Internacional de Teatro del Tercer Mundo, en Caracas, presenta junto a Miguel Acosta Saignes la ponencia "En defensa de las culturas nacionales".



⁷² Espinoza, *op. cit.*, p. 457. (N. de la E.).

1977

El Centro Venezolano del Instituto Internacional de Teatro lo convoca para que realice para la Unesco un proyecto sobre la integración de las tres culturas que conforman la latinoamericana⁷³. Escribe *¿Quién se robó esa batalla?* Viaja a Bulgaria para asistir al encuentro Internacional de Escritores.

1978

El Círculo de Críticos (Crit-Ven) le otorga el Premio especial por su trayectoria en el desarrollo y evolución del teatro nacional⁷⁴. Le fue otorgado el Premio Juana Sujo, por su obra *Buenaventura Chatarra*. En los salones de la Casa Amarilla se exhibe la muestra "Nueva imagen de Simón Bolívar", en la que participa Rengifo con las obras *La tierra*

⁷³ *Ibidem.* (N. de la E.).

⁷⁴ "Nos enfrentamos a un 'año teatral' complejo, multidimensional y rico en posibilidades de análisis. Durante 1978 el Presidente de la República decretó la institucionalización del Premio Nacional de Teatro –la única rama de la creatividad estética que, en nuestro país, carecía de una recompensa de esta magnitud–, y se celebraron varios festivales de teatro, uno internacional: la monumental IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones que conmovió a Caracas durante el mes de julio (...). Tres festivales celebrados en Caracas, más otros regionales en diferentes localidades del interior del país, durante un año, son algo, cuando menos impresionante desde el punto de vista cuantitativo. Inequívocamente revelan una actividad teatral significativamente alta. (...) El carácter del 'Homenaje a César Rengifo' –un conspicuo representante de la izquierda en nuestro país y el dramaturgo de mayor tradición en el teatro venezolano de hoy– es otra evidencia del propósito político de la Muestra Popular de Teatro. Algunos sectores lo consideraron como una 'reivindicación', dado que Rengifo estuvo ausente de la representación venezolana a la IV Sesión Mundial, pero también estuvieron ausentes otros importantes dramaturgos venezolanos como Isaac Chocrón y Román Chalbaud, simplemente porque no se preparó ninguna obra suya con suficiente anticipación o con un nivel de calidad compatible con el Festival Internacional, y no por alguna maniobra deliberadamente destinada a excluirlos. La representación venezolana para la IV Sesión Mundial fue por grupos y compañías, y no por personas. ("Balance del año teatral venezolano, 1978", en *Latin American Theatre Review*, por Rubén Monasterios, pp. 77-78). (N. de la E.).

venezolana *pare a Bolívar, Bolívar tiene mucho que hacer en América*⁷⁵, y *Bolívar, conductor de juventudes*⁷⁶. En este año, en el Cine Club de Ciencias de UCV se exhibió en aula 33 el documental *César Rengifo*, por el Grupo Triángulo, con música Rhazés Hernández López; realizadores: Juan Plaza, Jesús Mujica, Pedro Riera; camarógrafos: Jesús Mujica, Sabú, Andrés Agusti. El documental incluye imágenes del homenaje que le hicieron a Rengifo en 1974⁷⁷

1979

Participa en el Primer Encuentro de Investigadores de la Historia del Teatro en América Latina. Se le designa junto con Orlando Rodríguez y Carlos José Reyes para integrar el Comité Redactor de la Historia del Teatro Hispanoamericano. Viaja a Cuba para asistir al Festival Carifesta-1979, participando en el Simposio sobre la Identidad Cultural caribeña con la ponencia “Los caribes”⁷⁸.

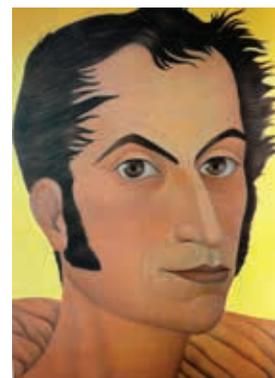
- 75 Frase del escritor y prócer cubano José Martí: “Tres Héroes” (en *Obras Completas*, tomo 18, del primer número de la revista *La Edad de Oro*, 1889). (N. de la E.).
- 76 Para estos retratos, “... Rengifo partió del retrato... que hizo en Lima el pintor peruano Gil de Castro, mulato, cuyo cuadro contó, por su fidelidad fisonómica, con la aprobación del Libertador”. (Ratto-Ciarlo, *op. cit.*, p. 1008.). (N. de la E.).
- 77 En el cine foro de presentación del documental, Jesús Mujica estaba preso en el cuartel San Carlos, según la declaración de la carta firmada por este, que fue leída en el evento. El documental había recibido la Mención Especial por promoción al artista nacional en el Concurso Municipal al Cortometraje, en 1975. (N. de la E.).
- 78 Abunda sobre el tema Rengifo: “Hay una obra dedicada a los caribes porque siento un deber de reivindicar a los caribes. Reivindicarlos como pueblo que luchó contra el conquistador español, que fue capaz de sufrir los mayores martirios, empalamientos, tortura, persecución, en fin, que el pueblo más sacrificado y a la vez más deformado por la historia colonialista al punto de que caribe y caníbal significaba lo mismo (...). La realidad demostró que fue precisamente el enemigo que le ofreció más resistencia al colonialismo. Entonces, en mi obra yo trato de reivindicar esa memoria, y lo hago de una manera ostensible (...). El caribe no es ni el monstruo, ni el bárbaro que presenta el enemigo”. (Azor Hernández, *op. cit.*, pp. 27-28). (N. de la E.).

Se estrena en el IV Festival de Teatro de Venezuela *Un Fausto anda por la avenida*, dirigida por Jorge Godoy y *Una medalla para las conejitas*, por Enrique Porte. Recibe el Premio Ollantay, otorgado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit).

1980

Se le otorga por unanimidad el Premio Nacional de Teatro (1979-1980)⁷⁹. Se estrena *Las mariposas de la oscuridad*, dirigida por Armando Gota. César Rengifo funda y preside la Federación Nacional de la Cultura Popular. Fallece el 2 de noviembre, y el velatorio de sus restos se realiza con amigos en la Galería de Arte Nacional⁸⁰. Se inaugura la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo (Enaacr) para graduar técnicos medios.

- 79 El jurado designado por el Conac: Helena Sassone, Orlando Rodríguez, Alfonso López, José Gabriel Núñez, Humberto Orsini. Veredicto por unanimidad: “En atención a las consideraciones siguientes: 1) La trascendencia histórico-social de una ininterrumpida corriente de creación, cuyos temas se extienden desde los primeros años de la conquista hasta nuestros días. Su obra inicia la moderna dramaturgia venezolana al rebasar la etapa del costumbrismo y el sainete, orientándose hacia una temática de mayor significación. 2) Proyección de esta obra en el ámbito latinoamericano y en otros continentes. 3) Alcance de su personalidad, como hombre integral de teatro, cuya actividad creadora e investigativa se ha realizado en varios frentes: dramaturgia, con una obra que alcanza los sesenta títulos, ensayos, dirección escénica, promotor del teatro popular, periodismo investigativo, a través del testimonio de una labor propia y de la catalogación y archivo de los temas teatrales de la prensa venezolana, desde la aparición de las primeras crónicas. 4) Vigencia de una dramaturgia premonitrice que ha sabido ahondar, más allá del fenómeno teatral, en el destino venezolano, cuyo enfoque crítico es testimonio de nuestra historia contemporánea. 5) Influencia de una acción que determina y orienta el fenómeno teatral en Venezuela, mediante una labor docente paralela a la creadora, que deja fruto en las nuevas generaciones”. (*César Rengifo*, por Joel Moreno. Fundación Editorial El perro y la rana. Colección Premios Nacionales, Premio Nacional de Pintura 1953. Premio Nacional de Teatro 1980. Caracas: 2006). (N. de la E.).
- 80 Según testimonio oral de Jesús Mujica, su velatorio se hizo ante el cuadro *Hombres y flores de Galipán en el alba*, 1980. (N. de la E.).



1981

El Ateneo de Caracas crea el Premio Latinoamericano de Investigación César Rengifo. Se crea también la Asociación Amigos de César Rengifo, entre cuyos miembros están Bayardo Ramírez Monagas, Rafael Salazar, Gladis Meneses, Ángela Carrillo de Rengifo, Héctor Mujica, Gallego Mancera, Alejandro Tovar, Ildemaro Mujica, Maribel Espinoza, Pedro León Gutiérrez, y se bautiza con su nombre el Teatro Municipal de Petare y el Teatro César Rengifo, en Mérida, por decisión de las autoridades de la ULA.

1983

Se representa *Un tal Ezequiel Zamora*, dirigida por Humberto Orsini, en el VI Festival Nacional de Teatro.

1987

Se crea la Cátedra Libre César Rengifo. Fundadores: Jesús Mujica, Francisco Gallardo, Juan Plaza, Ciro Medina y Alfonso Rivas.

1995

Ángela Carrillo, compañera de vida y viuda del cultor, dona al Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela algunas de sus obras manuscritas originales, que reposan en la Sección de Libros Raros y Manuscritos.

2006

El mural *El mito de Amalivaca y la Creación del Mundo* (1955-1956), compuesto por mosaicos de sílice, de aproximadamente 90 m², ubicado en Centro Simón Bolívar, es restaurado por Fundapatrimonio.⁸¹

81 Según archivos de Fundapatrimonio, hacia 1975 la superficie del mural fue restaurada. En 2005, el Gobierno del Distrito Capital-Alcaldía de Caracas, en conjunto con Fundapatrimonio, inició un plan denominado "Plan de rescate de los espacios públicos del conjunto

2008

La Alcaldía de Caracas, a través de la Fundación para la Cultura y las Artes (Fundarte) abre la convocatoria para el Premio Nacional de Dramaturgia César Rengifo.



2011

El 20 de mayo la Biblioteca Nacional de Venezuela inaugura la exposición "Imagen de un creador", con más de 10 pinturas de Rengifo. La Alcaldía del municipio Guaicaipuro del estado Miranda, le otorga *post mortem* la Orden Guaicaipuro en su primera clase⁸². El 10 de agosto se publica el Acuerdo sobre la trascendencia de la vida y obra del pintor, muralista, dramaturgo, periodista y poeta de la indianidad venezolana César Rengifo, en la Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela, No. 39.732. Se inaugura el Bulevar César Rengifo en el

urbano Centro Simón Bolívar". La restauración se realizó por etapas, la primera concluyéndose en marzo de 2006. En esta etapa, se realizó la limpieza, restitución de piezas, iluminación y señalización del mural. Igualmente, se efectuaron mantenimientos en los años: 2007; 2010, con el Bicentenario de Caracas; 2011, con la reposición de mosaíquillos faltantes; y 2012 con la instalación de luminarias con calidad de luz espectro infrarrojo y la limpieza de trazos de diversas texturas. Finalmente, en 2013 el Gobierno del Distrito Capital junto a Fundapatrimonio inauguran el proyecto de musealización del mural. (N. de la E.).

82 A solicitud, años antes, de la Cátedra Libre Intercultural César Rengifo. (N. de la E.).



sector El Cementerio, de Caracas. Se crea la Cátedra Libre Intercultural César Rengifo.⁸³

2013

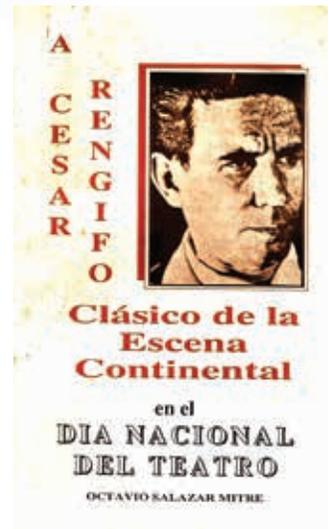
Por Decreto Presidencial N°. 535, se crea el Movimiento Nacional de Teatro, para Niñas, Niños y Jóvenes, César Rengifo, funcionando en comunidades organizadas e instituciones educativas de primaria y de educación media, con el objetivo de ampliarse hasta posibilitar la participación de todos los niños y todas las niñas que en el país deseen incorporarse a este movimiento.



83 A raíz de los talleres, foros y seminarios sobre César Rengifo que venían dándose desde 1990, ahora seminarios anuales coordinados por distintas instituciones culturales, y entramada con la incorporación de Guaicaipuro al Panteón Nacional. Se formaliza el 9 de agosto como Día Internacional de los Pueblos Indígenas. Coordinador: Saúl Rivas-Rivas. (N. de la E.).

2015

En la Feria Internacional del Libro de Caracas (Filven) 2015, se presenta la nueva edición de la Colección Biblioteca César Rengifo, con 15 volúmenes, editada por Fundarte. El 14 de mayo se celebra el Centenario del Nacimiento de César Rengifo y es declarado Día Nacional de la Dramaturgia.



2015-2016:

Desde noviembre de 2015 hasta junio de 2016 en la Galería de Arte Nacional, en Caracas, se realiza la exposición “César Rengifo: imagen, pensamiento y acción en el centenario de su nacimiento”, con 56 obras, que en su mayoría están incluidas en este libro.

2016:

El 10 de mayo se trasladan sus restos al Panteón Nacional junto al pintor Armando Reverón⁸⁴. Rafael Salazar leyó el discurso “Padre César que estás en el pueblo”, y se interpretó la gaita de tambora “Que alguien nos traiga”, musicalización del poema “Dimensión de la angustia”, de 1941, escrito a los 26 años por César Rengifo.



⁸⁴ En la entrevista ofrecida a Ratto-Ciarlo (*op. cit.*, p. 991), Rengifo cuenta dos anécdotas sobre Reverón: “Siempre fue un buen amigo; cierta vez cuando enfermé ofreció regalarme un cinturón que, gracias a una hebilla de metal, según él lo afirmaba, poseía propiedades mágicas maravillosamente curativas”. Reverón le explicó el procedimiento: “Te pones el cinturón, te extiendes a lo largo, tu cara contra el suelo, para que la hebilla lo toque. Tomarás así la misma fuerza de la tierra...”. Otra anécdota que cuenta es de cuando coincidieron en el Salón Oficial de 1953, donde Reverón gana el Premio Nacional de Pintura: “Encontré al Maestro muy molesto porque a una de sus pinturas, enviada por un coleccionista, le habían puesto un marco barroco y rococó”. Reverón reclamaba: “Mis cuadros solo deben llevar marcos hechos de corteza de cocotero”. Otra de las anécdotas recogidas está en la entrevista concedida a Nunes (*César Rengifo: El retorno a las raíces*, p. 105). Rengifo afirmaba que una de las primeras recomendaciones que hacía a los jóvenes era que estudiaran a Reverón, a quien conocía porque visitaba la escuela en los años 31-32, por su descubrimiento y exploración del no-color y porque trabajaba con todos los materiales. Lo consideraba humilde, esotérico, ya que creía en las potencias naturales. Cuenta Rengifo: “Una vez, cuando fuimos a llevar los cuadros al Salón Oficial (al año siguiente de haber ganado Reverón el Premio Nacional) ...de pronto miró otra vez el cuadro y dijo: —A este cuadro le falta un detalle: tengo que hacérselo—. Sacó el pañuelo, lo escupió... y con el pañuelo con ... saliva enterrada le dio un toque al cuadro”. (N. de la E.).

CESAR RENGIFO

1915 - 1980

**SUSTENTO LA CREENCIA
SOLO LA CREACION
JUSTIFICA LA
CONDICION HUMANA
CESAR RENGIFO**

BIBLIOGRAFÍA



TEATRO DE CÉSAR RENGIFO

“Curayú o El Vencedor”. En *Cultura Universitaria*, n.º 8-9-10, pp. 31-76. Caracas: jul.-dic., 1949. [También: Editorial Universitaria. Caracas: 1949].

“Los canarios”. En *Cultura Universitaria*, n.º 23, pp. 67-80. Caracas: ene.-feb., 1951.

“Hojas del tiempo”. En *Cultura Universitaria*, n.º 37, pp. 29-39. Caracas: may.-jun., 1953.

“Manuelote”. En *Cuadernos Universitarios*, n.º 2, pp. 24-36. Caracas: may.-jun., 1954.

“Lo que dejó la tempestad”. Antología y notas de Carlos Solórzano. En *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. Tomo II, pp. 28-75. Fondo de Cultura Económica. (Colección Popular: 61). México: 1964.

“María Rosario Nava”. Universidad de Los Andes. Mérida: 1964.

Teatro. Universidad de Central de Venezuela, Dirección de Cultura (Colección Letras de Venezuela: 5). Caracas: 1967. [Contiene: *Buenaventura Chatarra, El vendaval amarillo y Estrellas sobre el crepúsculo*].

“Una medalla para las conejitas”. En *Expediente*, n.º 1, pp. 43-53. Caracas: 1968. [También, en *Conjunto*, n.º 22, pp. 25-42. La Habana: oct.-dic., 1974].

Los hombres de los cantos amargos. La fiesta de los moribundos. Asociación de Escritores de Venezuela (Cuadernos Literarios: 132). Caracas: 1970.

Esa espiga sembrada en Carabobo (Funeral a un soldado del pueblo). Ministerio de la Defensa. Caracas: 1971. [También, por Miguel Ángel García e hijo, Talleres Gráficos, S.A. Caracas: 1971].

“La esquina del miedo”. En *13 autores del nuevo teatro venezolano*, selección, prólogo y notas por Carlos Miguel Suárez Radillo. Monte Ávila Editores. Caracas: 1971.

“Las torres y el viento”. En *Teatro contemporáneo hispanoamericano*. Prólogo, selección y notas de Orlando Rodríguez Sardiñas y Carlos Miguel Suárez Radillo. Tomo II. Editorial Escelicer, S.A. Madrid: 1971.

“Sonata del alba”. En *Conjunto*. N.º 22, pp. 10-24. La Habana: oct.-dic., 1974.

Lo que dejó la tempestad. Traducción al rumano de Paul Alexandru Georgescu. Secclui 20 (Siglo 20). Ploiesti, Rumania: 1976.

“La trampa de los demonios”. En *El Nacional*, p. C-5. Caracas: 23/02/1977. [También en *Tramoya*, n.º 7, pp.6-17. Universidad Veracruzana. México: ab.-jun., 1977].

Teatro. Selección y notas de Francisco Garzón Céspedes. En Casa de las Américas (Colección La Honda). La Habana: 1977. [Contiene: *Los hombres de los cantos amargos, Un tal Ezequiel Zamora, Lo que dejó la tempestad, El vendaval amarillo, El raudal de los muertos cansados y Las torres y el viento*].

“¿Quién nos [sic.] la batalla?”. En *Conjunto*, n.º 40, pp. 79-100. La Habana: ab.-jun., 1979.

Teatro breve: cinco obras en un acto. Prólogo de Alexis Márquez Rodríguez. Editorial Ateneo de Caracas (Colección Teatro Venezolano Contemporáneo). Caracas: 1979. [Contiene: *Los canarios, Manuelote, Estrellas sobre el crepúsculo, La esquina del miedo y El caso de Beltrán Santos*].

Un Fausto anda por la avenida. Fundarte (Colección Cuadernos de Difusión: 38). Caracas: 1979.

Las mariposas de la oscuridad. Fundarte. (Colección Cuadernos de Difusión). Caracas: 1979.

[También, *Las mariposas de la oscuridad*. Prólogo de Orlando Rodríguez B. Consucré, Comisión de Educación y Cultura. Caracas: 1980].

Un tal Ezequiel Zamora. Aveprote. Caracas, 1983.

Un tal Ezequiel Zamora. Fundacademus. (Colección VI Festival de Teatro). Caracas: 1983.

El caso de Beltrán Santos. En *Antología del teatro latinoamericano (1950-2007)*. Lola Proaño Gómez y Gustavo Girola. Editorial Inteatro. Instituto Nacional de Teatro. Buenos Aires: 2008.

Obras. Compilación. Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes (ULA). Asociación Amigos de César Rengifo. Mérida: 1989. [Teatro: tomos, I, II, III, que incluyen 46 obras, entre ellas: 5 esquemas argumentales y 3 inconclusas; y IV. Poesía: tomo V. Artículos y ensayos: tomo VI, con 43 textos. Cronología y bibliografía: Maribel Espinoza].

“Lo que dejó la tempestad”. En *Teatro venezolano contemporáneo*. Sociedad Estatal Quinto Centenario. Centro de Documentación Teatral. Ministerio de la Cultura. Fondo de Cultura Económica. Madrid: 1991.

Obras completas. Tomos I, II y III: teatro. Tomo IV: ensayística y poesía. Fondo Intergubernamental para la Descentralización (Fides). Caracas: 2003.

César Rengifo. Texto, cronología y selección de pinturas de Tarim Gois. Plataforma de las Artes de la Imagen y el Espacio. (Colección Arte Venezolano: 9). Caracas: 2008.

Colección Biblioteca César Rengifo (Colección Centenario): n.º 1: *Lo que dejó la tempestad*; n.º 2: *Oscéneba*; n.º 3: *La fiesta de los moribundos*; n.º 4: *La esquina del miedo | La sonata del alba*; n.º 5: *Apacuana y Cuaricurrián*; n.º 6: *Un tal Ezequiel Zamora*; n.º 7: *Los hombres de los cantos amargos*; n.º 8: *Esa espiga sembrada en Carabobo*; n.º 9: *Curayú o El Vencedor*; n.º 10: *Buenaventura Chatarra*; n.º 11: *Joaquina Sánchez*; n.º 12: *María Rosario Nava | Manuelote*; n.º 13: *¿Por qué canta el pueblo? | Harapos de esta noche*; n.º 14: *Las mariposas de la oscuridad*; n.º 15: *El vendaval amarillo*; n.º 16: *Volcanes sobre el Mapocho y Una medalla para las conejitas*. Fundación para la Cultura y las Artes, Fundarte. Caracas: 2010 y 2015.

César Rengifo. *Letras revolucionarias*. Pdvs. Caracas: 2013. [Edición especial del tema del petróleo en el teatro venezolano. Incluye: *El raudal de los muertos cansados*, *El vendaval amarillo*, *Mariposas de la oscuridad*, *Las torres y el viento*].

Tetralogía del petróleo. Prólogo y cronología de Orlando Rodríguez. Monte Ávila Editores. (Biblioteca Básica de Autores Venezolanos). Caracas: 2015. [Contiene: *Las mariposas de la oscuridad*, *El vendaval amarillo*, *El raudal de los muertos cansados* y *Las torres y el viento*].

POESÍA DE CÉSAR RENGIFO

Publicada:

Ala y Alba. México: 1937.

Obras, tomo V: poesía. ULA, Universidad de Los Andes. Mérida: 1989. [Se trata de una selección de varios poemarios].

“Mi ciudad” (poema). Editorial Binev. Caracas: s/f.

Cálamo, décimas y glosas. 1945. [Hasta ahora inédito en su totalidad y publicado íntegramente para esta edición].

Poesía reunida. Casa Nacional de las Letras Andrés Bello. Prólogo de Nelson Guzmán. Notas respectivas de Caupolicán Ovalles y Jorge Nunes. Caracas: 2015. [Se trata de una reedición con mínimas variantes de la edición de la ULA: tomo V].

INÉDITA:

Llamas sobre el llanto. 1941.

Música y tiempo. 1945-1956.

Sonetos. 1950-60-65. [Según se refiere en la Bibliografía de Maribel Espinoza, en *César Rengifo: Imagen de un creador*, 1981].

El sendero apasionado. 1957-1964.

Poemas sueltos (1968-1978). [Según se constata en los manuscritos que se conservan en la Sección de Libros Raros, del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional de Venezuela, Caracas. Algunos publicados, otros inéditos aún].

La calma y la saeta. S/f. [Según se refiere en la Bibliografía de Maribel Espinoza, en *César Rengifo: Imagen de un creador*, 1981].

ENSAYO Y POESÍA DE CÉSAR RENGIFO

Obras. Compilación. Tomo IV: ensayo y poesía. Fondo Intergubernamental para la Descentralización (Fides). Caracas: 2003. [En cuanto a la selección de ensayo y poesía se trata de una reproducción de la edición de *Obras* de la ULA: 1989].

Colección: *César Rengifo. Ensayo y poesía*. Edición especial en homenaje a César Rengifo en el Centenario de su Nacimiento (1915-2015). Editorial Jesús Romero Anselmi. Gobierno del Distrito Capital. Caracas: 2015.

ENSAYOS Y ARTÍCULOS DE CÉSAR RENGIFO

Palabras a los jóvenes: dos semblanzas heroicas. César Rengifo. Fundación Editorial El perro y la rana (Col. Juventudes Comandantes). Caracas: 2015. [Contiene: “José Félix Ribas y la juventud venezolana”, “Luis Carlos Prestes: el Caballero de la Esperanza”, incluyendo facsimilares de archivo documental].

El arte y la cultura nacional (Ensayos y artículos, 1948-1980). Fondo Editorial Fundarte. Caracas: 2015. [Incluye: “La vida social venezolana y el arte”; “Valor y sentido de un arte nacional; Lo nacional en el arte”; “El arte y el estilo”; “El realismo, base de integración para una nueva cultura”; “Verdades y mentiras del abstraccionismo”; “La cuestión agraria y nuestro proceso cultural”; “La desconcertante realidad cultural venezolana”; “Los medios alienantes y las influencias

deformantes de las culturas nacionales”; “Los caribes”; “La caricatura, su función social”; “Anotaciones acerca del concepto del espacio en las artes plásticas”; “Apuntes sobre las artes plásticas en Venezuela”; “Pintura y grabado en Venezuela”; “Dibujo, grabado y tradición plástica venezolana”; “Vigencia dramática de Cristóbal Rojas”; “Humanidad y trascendencia poética de Antonio Spinetti Dini”; “Mario Briceño Iragorry o la pasión venezolana”; “El camino del Che” y “Palabras de fraternidad para un libro fraterno”].

Teatro y sociedad. Fundación Biblioteca Ayacucho. Caracas: 2015.

NARRATIVA DE CÉSAR RENGIFO

Publicada:

“Homenaje a César Rengifo”. En *Ribazón* (Página Literaria dominical del *Diario de Oriente*, p. 5. Barcelona: 04/11/1984. Bajo este título se publicó el cuento *¡Sobre la tierra, siempre!* En la edición de 11/11/1984 se advierte la errata, pero por error se señala el título *Sobre la misma tierra*. [Reeditado para esta publicación].

ARTÍCULOS, CHARLAS, DISERTACIONES, CONFERENCIAS Y ENSAYOS DE CÉSAR RENGIFO

(Selección)

Publicados:

“Nuestro Museo de Bellas Artes”. En *FEV*, año II, n.º 7, pp. 25-26. Caracas: ab., 1938. “La caricatura, su función social”. En *FEV*, año II, n.º 8, pp. 36-39. Caracas: jun., 1938. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].

“Realidad goyesca en España”. En *FEV*, año II, n.º 9, pp. 37-38. Caracas: jul-ag., 1938.

- “Pedro León Castro, constructor de un ciclo trascendente de la pintura moderna”. En *El Heraldo*, p. 10. Caracas: 26/11/1944.
- “Audacia y fuerza en la pintura de Julio César Rovaina”. En *El Heraldo*, p. 10. Caracas: 01/04/1945. [Firmado: César Cadenas].
- “Paisajes de Rafael Monasterios en el Museo de Bellas Artes”. En *El Heraldo*, p. 10. Caracas: 13/03/1945. Firmado: C. R.
- “La trascendente y noble misión plástica del escultor Alejandro Colina”. En *El Heraldo*, p. 10. Caracas: 29/04/1945.
- “Una poesía trascendente”. En *El Heraldo*, p. 10. Caracas: 24/06/1945. [Acerca del libro *Trópico lacerado* de Pablo Rojas Guardia].
- “Luis Carlos Prestes: El Caballero de la Esperanza”. Conferencia dictada en la sede de la Unión Popular de Venezuela: 1945. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Pablo Neruda y la dignidad intelectual”. En *El Nacional*, p. 4. Caracas: 18/01/1948.
- “Perspectivas teatrales”. En *El Nacional*, p. 4. Caracas: 16/02/1948.
- “Drama y epopeya del cine”. En *El Nacional*, p. 4. Caracas: 01/03/1948.
- “Existencialismo y reacción”. En *El Nacional*, p. 4. Caracas: 15/03/1948.
- “Estímulos a la moral y a la fe”. En *El Nacional*, p. 4. Caracas: 10/04/1948.
- “Nuestros países y la prensa norteamericana”. En *El Nacional*, p. 4. Caracas: 14/05/1948.
- “La primordial riqueza es el hombre”. En *El Nacional*, p. 4. Caracas: 28/06/1948.
- “Del abstraccionismo a un nuevo realismo”. En *El Nacional*, p. 4. Caracas: 16/07/1948.
- “Tesis del realismo: el arte y nuestro tiempo”. En *El Nacional*, p. 4. Caracas: 13/09/1948.
- “Arte deshumanizado y arte para el hombre”. En *Venezuela y la URSS*, año I, n.º 1, pp 7-19. Caracas: nov., 1948.
- “Valor y sentido de un arte nacional”. 1948. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “El realismo, base de integración para una nueva cultura. Existe una crisis de la cultura”. 1948. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Lo nacional en el arte”. 1949. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “José Clemente Orozco, pintor terrenal”. 1949. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “El ejemplar Pío Tamayo”. 1949. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “El formulismo, tendencia antipopular”. En *Últimas Noticias*, pp. 4-6. Caracas: 21/01/1949.
- “La cuestión agraria y nuestro progreso [sic.] cultural”. En *El Nacional*, p. 10. Caracas: 18/07/1949. [También: “La cuestión agraria y nuestro proceso cultural”, en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Verdades y mentiras del abstraccionismo”. En *Papel Literario de El Nacional*, p. 8. Caracas: 24/07/1949. [También en *Obras*, César Rengifo, Tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].

“Teatro en la Universidad”. En *Cultura Universitaria*, n.º 13, pp. 85-93. Caracas: may-jun., 1949. [Texto leído por C. R. En la presentación del montaje del drama *Antes del desayuno*, de E. O’Neill, realizado por el Teatro Universitario de la UCV].

“El infortunio de don Francisco Miranda”. Conferencia leída en el Centro Simón Rodríguez. 1950. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].

“Vigencia dramática de Cristóbal Rojas”. En *Revista del Estado Miranda*, n.º 3, pp. 20-24. Los Teques: oct., 1951. [También en *Revista del Colegio Médico del estado Aragua*, n.º 17, pp. 39-44. Maracay: 1972].

“Don Andrés Bello y la formación de una conciencia americana”. Conferencia dictada en homenaje a Andrés Bello, en la sede de la Agrupación Cultural Femenina, 1952. [En *Segundo libro de la Semana de Bello en Caracas*, pp. 103-113. Ministerio de Educación, Biblioteca Venezolana de Cultura, Colección Andrés Bello. Caracas: 1953. También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].

“Ni Carujo ni el gendarme necesario”. 1952. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].

“El arte y el estilo”. Conferencia dictada en la Sociedad de Estudiantes de Ingeniería Agronómica en el Club de Comercio de Maracay, con ocasión de la inauguración de una muestra de Pintura Venezolana Contemporánea que incluía obras del autor. 1954. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].

“Trayectoria de nuestro teatro”. Disertación dictada en el Centro Social Deportivo Arguaney, en la Semana del Teatro, por la Asociación Carabobeña de Arte Teatral. Valencia: 1957.

“Programa del Primer Festival de Teatro Venezolano”, Ateneo de Caracas: 1959.

“La plástica en la danza, el teatro y el cine”. En *AVP* (Órgano de la Asociación Venezolana de Periodistas), n.º 6, año I, mes 6. Caracas: dic.-ene., 1960.

“El teatro en Venezuela”. Conferencia dictada en la Extensión Universitaria para los Llanos Occidentales de Venezuela, en San Carlos, estado Cojedes: 1961. [También: “El teatro en Venezuela: su trayectoria, en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].

“Rafael Monasterios”. 1961. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].

“Dibujo, grabado y tradición plástica venezolana”. 1967. [Publicado en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].

“Mario Briceño Iragorry o la pasión venezolana”. Conferencia leída en Los Teques. 1968. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].

“Itinerario de un hombre y de un luchador: Carlos Marx”. Charla dictada para los estudiantes de Historia de la Facultad de Humanidades de la UCV: 1969. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].

Médico del Estado Aragua, n.º 17, pp. 39-49. Maracay: 1972. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].

“¿Qué es la cultura?”. 1972. [Hasta ahora inédito e incluido en la selección de este libro].

“El teatro como expresión de fe en los valores nacionales”. Ponencia leída en el Simposium del Festival Internacional de Teatro. 1974. [También leída, en Ateneo de Caracas-Celcit. Caracas: 1978. También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].

“El teatro como expresión de fe en los valores nacionales”. 1974. [También en *América Latina: teatro y revolución*, pp. 231-234. Editorial Ateneo de Caracas (Colección Investigación Teatral) Caracas: 1978. Y “El teatro como expresión de

- fe en los valores nacionales. Es posible. ¿Cómo?”, en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Una mujer: Carmen Clemente Travieso”. En *AJuro*, p. 2. Barquisimeto: 06/07/1975. [También: “Sobre Carmen Clemente Travieso”, texto leído en su homenaje, en 1975, publicado en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Latinoamérica en el teatro de creación colectiva”. En *Cuaderno Cultural*, N° 8. Grupo Cultural Un Paso al Frente: 1975.
- “El pensamiento y la acción antiimperialista de Bolívar y Martí y el porvenir de América Latina (Primera parte)”. 1975. En *Ribazón* (Página Literaria dominical de *Diario de Oriente*), p. 5. Barcelona: 24/03/1985. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “El pensamiento y la acción de Bolívar y Martí y el porvenir de América Latina (Segunda parte)”. 1974. En *Ribazón* (Página Literaria dominical de *Diario de Oriente*), p. 5. Barcelona: 24/03/1985. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “En defensa de las culturas nacionales”. En *Tramoya*, n.º 7, pp. 104-111. Xalapa, México: ab-jun., 1977. [Firman: C. R. y Miguel Acosta Saignes].
- “Los medios alienantes y las influencias deformantes en las culturas nacionales. Las minorías nacionales. Medios de defensa de las culturas nacionales”. En *Tramoya*, n.º 7. Universidad Veracruzana. Veracruz: ab-jun., 1977. [También “Los medios alienantes y las influencias deformantes en las culturas nacionales”, en *Separata*, de *Falso Cuaderno*, n.º 9. Caracas: 1981. La separata está íntegramente dedicada a César Rengifo, e incluye una selección de sus poemas y varias ilustraciones suyas, algunas inéditas. También: “Los medios alienantes y las influencias deformantes de las culturas nacionales”, ponencia en la IV Conferencia del Teatro del Tercer Mundo, parte II, publicada en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989, conjuntamente presentada con Miguel Acosta Saignes, a quien pertenecen la primera parte].
- “Panorama general del movimiento teatral venezolano”. En *Tramoya*, n.º 7, pp. 94-100. Xalapa, México: ab.-jun., 1977. [También en *Imagen del teatro venezolano*, pp. 2-6. Centro Venezolano del Instituto Internacional del Teatro. Conac, Ateneo de Caracas, ITI, Unesco. Caracas: jul. 1978].
- “Historia del arte y su estudio”. En *Araya* (Suplemento Cultural de *La Región*), pp. 6-7. Cumaná: 25/10/1977.
- “El camino del Che”. Palabras leídas en acto de homenaje a Ernesto Che Guevara en Galería Viva México. 1977. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Las necesarias rebeldías”. En *Letra R*, n.º 1, pp. 33-34. Caracas: may., 1978.
- “Cuando el pueblo crea”. Palabras dichas en el I Festival Popular de Teatro. 1978.
- “La dramaturgia y la crítica como testimonio histórico y reflexión estética”, en *Cuaderno Cultural*, n.º 8. Grupo Cultural Un Paso al Frente. 1978. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Los caribes”. Ponencia presentada en el Simposio sobre Identidad Cultural Caribeña, realizado en La Habana, en el Festival Carifesta. 1979. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Notas a una preocupación por nuestro pasado teatral”. Ponencia presentada en el Primer Encuentro de Investigadores del Teatro en América Latina. 1979. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Recado breve a Federico Brito Figueroa”. Texto leído en homenaje al profesor. 1979. [También en *Obras*, César Rengifo, Tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Palabras de fraternidad para un libro fraterno”. Palabras dichas en la embajada de Nicaragua en Caracas. En el acto se bautizó el libro Tomás Borges: *Carlos, el*

- amanecer ya no es una tentación*. 1980. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Vida, teatro y sociedad”. Conferencia leída en la sede del Rotary Club de Caracas: 1980.
- “Un actor llamado Rafael Briceño”. Texto leído por José Ignacio Cabrujas, en acto en homenaje al actor merideño, realizado en el Teatro Municipal. 1980. [Publicado en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Arte, literatura y sociedad”. Conferencia dictada a los alumnos de la Escuela de Teatro de la UCV, en la oportunidad de su creación por parte del artista. 1981.
- “Arte y cultura”. En el tercer Seminario Nacional de Literatura Infantil y Juvenil. 1981. [Conferencia leída en homenaje a César Rengifo. Forma parte del ciclo Arte, Literatura y Sociedad dictado por los alumnos de la Escuela de teatro de la UCV, en la oportunidad de su creación por parte del artista].
- “Estudiantes de arte en la época de Juan Vicente Gómez”. En *½ pliego*, n.º 3 (Boletín informativo de la AVAP). Caracas: 1980.
- “Viaje sentimental con el Barón de Humboldt”. En *Cultura falconiana*, Vol. I, n.º 2, pp. 123-135. Coro: 1980. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “El actor y su responsabilidad artística y social”. En *Separata*, de *Falso Cuaderno*, n.º 9, pp. 4-5. Caracas: feb., 1982. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Sobre arte y cultura”. En *Separata*, de *Falso Cuaderno*, n.º 9, pp. 6-7. Caracas: feb., 1982.
- “La desconcertante realidad cultural venezolana (I)”. En *Ribazón* (Página Literaria dominical de *Diario de Oriente*), p. 5. Barcelona: 09/12/1984. Escrito en 1973 [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “La desconcertante realidad cultural venezolana (II)”. En *Ribazón* (Página Literaria dominical de *Diario de Oriente*), p. 5. Barcelona: 23/12/1984. Escrito en 1973. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “José Félix Ribas y la juventud venezolana”. S/f. [Publicado en *Obras*, César Rengifo, Tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Presencia de Ibsen”. S/f. [Publicado en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “La vida social venezolana y el arte”. S/f. [Publicado en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Arte, teatro y política”. S/f. [Publicado en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Teatro y sociedad (notas para una introducción a la historia del teatro)”. S/f. [Publicado en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Anotaciones acerca del concepto del espacio en las artes plásticas venezolanas”. S/f. [Publicado en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Apuntes sobre las artes plásticas en Venezuela. Pintura, escultura y grabado en Venezuela durante el siglo XIX. Juan Lovera y las raíces de nuestra plástica. Tovar y Tovar, Rojas y Michelena. Escultura: Eloy Palacios y Pérez Mujica”. S/f. [Publicado en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].
- “Eisenstein y su *Iván el terrible*”. S/f. [Publicado en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].

“El fascismo nuevamente amenaza al mundo. La causa del pueblo uruguayo es nuestra causa”. S/f. [Hasta ahora e inédito incluido en esta edición].

“Una película antisoviética”. S/f. [Hasta ahora inédito e incluido en esta edición].

“Estilo e ideología”. S/f. [Hasta ahora inédito e incluido en la selección de este libro].

“Es indestructible la amistad del pueblo de Venezuela con la Revolución cubana”. S/f. [Hasta ahora inédito e incluido en la selección de este libro].

MANUSCRITOS INÉDITOS DE CÉSAR RENGIFO

“La respuesta de Stalin”. 194?

“José Clemente Orozco, pintor terral”. 1949

“La cultura y los trabajadores”. 1952

“Grabados chinos: conferencia”. 1953

“Artes plásticas en Venezuela”. Conferencia. 1957.

“Valor social e ideológico de la crítica”. 195?

“Poemas finales”. 1959-1978

“Evolución de las artes plásticas en Venezuela”. 196?

“Referencias sobre el grabado”, 196?

“La vida social venezolana y el arte”, 196?

“Diálogo: César-El Diablo”. 196?

“Estilo e historia”. 196?

“Ensayos”. 1960-1970

“Poemas sueltos”. 1960-1970.¹

“Ensayos, informes y discursos”. 1962-1966

“Materiales del curso: historia del teatro”. 1964

“Qué pasó con el teatro en Venezuela”. 1964

“Apuntes para una introducción al estudio del arte”. 1966

“Poemas”. 1968-1978.²

“Curso elemental de historia del teatro: introducción a la materia”. 197?

“Presencia de un teatro latinoamericano en la escena mundial”. 197?

“Dependencia cultural”. 197?

“Teatro y política”. 197?

“Deporte y comercio”. 197?

“Pro-Venezuela en la defensa y estímulo de la cultura nacional”. 197?

“Notas para la historia del teatro en Venezuela”, 197?

“El teatro en Venezuela: panorama histórico”. 197?

“Raíces del teatro venezolano”. 197?

1 Algunos poemas han sido publicados en selecciones. (N. de la E.).

2 Algunos poemas han sido publicados en selecciones. (N. de la E.).

- “El teatro en Venezuela: esquema para una conferencia”. 197?
- “Cuatro pintores del siglo XIX venezolano: Cristóbal Rojas, Juan Lovera, Martín Tovar y Tovar y Arturo Michelena”, 1971.
- “Presencia trascendente de Andrés Pérez Mujica”. 1972.
- “Palabras en el acto de creación del Grupo de Pintores Realistas”. 1973.
- “Mensaje venezolano para el Día Internacional del Teatro”. 1974.
- “Varios documentos sobre teatro venezolano”. 1974-1978.
- “Ciclo de conferencia: introducción al conocimiento del arte”. 1976
- “Arte, camino de estudio”. 1976.
- “Textos políticos”. 1976.
- “Solidaridad para con El Galpón y las víctimas del fascismo en el Uruguay y Chile”. 1976.
- “Congreso de escritores en Bulgaria”. 1977.
- “El mundo plástico de Esteban Villaparedes”. 1977.
- “Juventud, arte y artesanía”. 1978.
- “Manifestaciones dramáticas y prehispánicas en Venezuela”. 1978.
- “El artista Francisco Massiani y la causa de Nicaragua”. 1979.
- “Oficio y quehacer plástico en Consuelo Méndez”. 1979
- “Disertaciones sobre arte”: Disertación I: “Orígenes del arte. ¿Qué es el arte? Función del arte. El arte, un valor de la cultura. Arte y sociedad. El arte como

forma de la Conciencia Social. Las expresiones artísticas. Artes mayores y artes menores”. Disertación II: “El arte y la belleza. Belleza natural. Belleza artística. La estética. Forma y contenido. El ritmo. Las expresiones artísticas. Su percepción”. Disertación III: “Las expresiones artísticas. Arte y artesanía. Las artes plásticas. El dibujo y el color. La pintura. Materiales. Técnica. La escultura. La arquitectura”. Disertación IV: “La plástica de la danza, el teatro y el cine”. Disertación V: “El estilo. ¿Qué es el estilo? Sociedad y estilo. Lo general y lo individual en el estilo. Los grandes ciclos históricos y el estilo. Nuestro tiempo y el estilo”. Disertación XI: “Nuestros pueblos indígenas y las artes plásticas. La colonia, Juan Lovera”. Disertación XII: “Pintura, escultura y grabado en Venezuela durante el siglo XIX. Lovera y las raíces de nuestra plástica. Tovar y Tovar. Rojas, Michelena, Eloy Palacios y Pérez Mujica”. Disertación XIII: “Corrientes nativistas en la pintura venezolana de principios del siglo XX. El impresionismo y sus influencias en Venezuela. Emilio Boggio. Tendencias de la pintura contemporánea en nuestro país. Hacia una plástica nacional”. Disertación: “Arte primitivo. Prehistoria y arte. Egipto. Grecia. Roma. Feudalismo y arte. Renacimiento, iniciación del individualismo. El barroco, el rococó, la burguesía y el neoclasicismo. El individualismo y el arte. La fotografía. El impresionismo. Arte contemporáneo”. 1957. [Según registro en la Bibliografía de Maribel Espinoza, en *César Rengifo: Imagen de un creador*, 1981].

“Salvador de la Plaza”. S/f.

“Pintura y pintores de Venezuela durante el siglo XIX”. Conferencia en el Colegio de Ingenieros de Maracaibo. S/f.

PRÓLOGOS DE CÉSAR RENGIFO

“Humanidad y trascendencia poética en Antonio Spinetti Dini”. En *Antología poética*, de Antonio Spinetti Dini. Prólogo y selección de César Rengifo, pp. 9-22. Universidad de Los Andes. Departamento de Extensión Cultural. Mérida: 1964. Escrita en 1952. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].

“Literatura dramática de Aquiles Nazoa”. En *Obras completas*, de Aquiles Nazoa. Vol. I. Teatro. Tomo I. Prólogo y selección de César Rengifo, pp. 9-26. Universidad Central de Venezuela, coedición de la Dirección de Cultura y Ediciones del Rectorado. Caracas: 1978. [También en *Obras*, César Rengifo, tomo VI: Artículos y ensayos, ULA. Mérida: 1989].

“Notas para un libro que es de arte y es de historia”. En *Carlos Otero*, de José Ratto-Ciarlo. Vol. I. Teatro. Tomo I. Prólogo y selección de César Rengifo, pp. 7-8. Meneven. Caracas: 1978.

PINTURA DE CÉSAR RENGIFO

Retrospectiva de César Rengifo, 1931-1974. Pro-Venezuela. Texto del catálogo de José Ratto-Ciarlo. Palacio de las Industrias. Caracas: 1974.

“César Rengifo, el drama humano”. Catálogo de exposición de José María Salvador. Sala de Arte Sidor. Guayana: 1994.

“El realismo social en la obra de César Rengifo (1948-1954)”. Catálogo de exposición. Sala Luis Eduardo Chávez. Valencia: 1995.

Rengifo. Textos, cronología y catálogo de Jorge Nunes. Ernesto Armitano Editor. Caracas: 1981.

ILUSTRACIONES PARA LIBROS POR CÉSAR RENGIFO

Color de tu recuerdo, Lucila Velázquez (Pseud.). Edit. Ávila Gráfica. Caracas: 1949. [Caricaturas y viñetas de César Rengifo].

Herreros de mi sangre, Luis Pastori. Talleres Tipográficos RAG. Caracas: 1950. [La portada de César Rengifo].

Los hijos, Alfonso Cuesta y Cuesta. Universidad de Los Andes. Talleres Gráficos Universitarios. Mérida: 1962. [Portada y portada interior de César Rengifo].

Canto solar a Venezuela, J. A. de Armas Chitty. Universidad Central de Venezuela. Ediciones de la Biblioteca. Caracas: 1968. [Con dibujos de César Rengifo].

Nol, Ernestina Salcedo Pizani. Artes Gráficas Ibarra. Madrid: 1975. [Portada e ilustraciones de César Rengifo].

Yaubrata, Ernestina Salcedo Pizani. Editorial La Muralla. Madrid: 1977. [Portada de César Rengifo].

La recluta, Virginia Gil de Hermoso, y prólogo de Velia Bosch. Ediciones Selevven. Caracas: 1980. [En portada y contratapa el cuadro *La Recluta* (1) de César Rengifo].

El niño de las calas, Rosario Anzola. Fundación Banco de Maracaibo. Caracas: 1991. [Con ilustraciones de la obra de César Rengifo].

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CÉSAR RENGIFO (Selección)

“Referencia al teatro de Cesar Rengifo”, Carlos Solórzano. En *Teatro latinoamericano del siglo XX*, p. 88. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires: 1961.

Historia del teatro en Caracas, Carlos Salas. Ediciones de la Secretaría General de la República. Caracas: 1967.

“César Rengifo”, Rafael Ginnari. *Pequeña enciclopedia de pintura venezolana: 5*. Impresos Moranduzzo. Caracas: 1968.

“César Rengifo”, Carlos Miguel Suárez Radillo. En *Trece autores del teatro venezolano*, pp. 421-422. Monte Ávila Editores. Caracas: 1971.

“Un punto de referencia no muy lejano: El Tercer Festival de teatro venezolano”, Rubén Monasterios. En *La miel y el veneno*. Universidad de Carabobo. Caracas: 1971.

“César Rengifo”, Rubén Monasterios. En *Un estudio crítico y longitudinal del teatro venezolano*, pp. 54-57. Universidad Central de Venezuela. Dirección de Cultura (Colección Letras de Venezuela: 41). Caracas: 1974.

“Vigencia de la realidad venezolana en el teatro de César Rengifo”, Carlos Miguel Suárez Radillo. En *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, pp. 189-207. Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar. Caracas: 1976.

“César Rengifo”, Fritz Noll, Ingrid Kurz y Horst-Eckart Gross. En *Unidos venceremos. 20.000 kilometer durch Lateinamerika*, pp. 56-57. Alemania: 1978. *Pintores venezolanos*, VV. AA. Tomo III, texto sobre C. R., de José Ratto-Ciarlo. Ediciones Edime. Madrid: 1979

“Teatro breve de César Rengifo”, Alexis Márquez Rodríguez. Prólogo a *Teatro breve*, pp. 5-8. Editorial Ateneo de Caracas. Caracas: 1979.

Canto firme para César Rengifo, Bayardo Ramírez Monagas. Ediciones Fundación Nacional de la Cultura Popular. Caracas: 1980.

“Lo que dejó la tempestad”, Beatriz de Vieco. En *El desarraigo en el teatro venezolano. Marco histórico y manifestaciones modernas*, pp. 63-82. Ateneo de Caracas. Caracas: 1980.

“César Rengifo”, Rubén Monasterios. En *Enfoque crítico del teatro venezolano*, pp. 58-60. Monte Ávila Editores. Caracas: 1975.

César Rengifo: Imagen de un creador. VV. AA. Federación Nacional de Cultura Popular. Asociación Amigos de César Rengifo. Caracas: 1981. [Incluye: “Triunfo de César”, Artajerjes Muñoz; “Yo nací casi de milagro: historia de César Rengifo”, Bayardo Ramírez Monagas; “Viva memoria de César Rengifo”. Pedro Beroes; “Biografía de una amistad”, Josefina Falcón de Ovalles; “César Rengifo”, José Ratto-Ciarlo; “César Rengifo: pintor”, Gabriel Bracho; “Venezuela en el teatro de César Rengifo”, Manuel Galich; “Teatro breve de César Rengifo”, Alexis Márquez Rodríguez; “César Rengifo y la búsqueda de la realidad”, Orlando Rodríguez; “César Rengifo”, Carlos Miguel Radillo; “Intento hacia una bibliografía de César Rengifo”, Maribel Espinoza].

“Un friso histórico: la obra de César Rengifo”, Susana Castillo. En *El desarraigo en el teatro venezolano: marco histórico y manifestaciones modernas*, pp. 63-82. Editorial Ateneo de Caracas. Caracas: 1980. [También en *Conjunto*, n.º 49, pp. 26-38. La Habana: jul.-sept. 1981].

“Los canarios de la libertad”, Francisco Flores Gallardo, en *Nueva crítica de teatro*, pp. 9-19. Selección e introducción por Isaac Chocrón. Fundarte, Cuadernos de Difusión: 67. Caracas: 1981.

“Una muchacha negra de un millón de kilómetros cuadrados”, Juan H. Querales. En *Nueva crítica de teatro venezolano*, pp. 21-30. Selección e introducción por Isaac Chocrón. Fundarte (Cuadernos de Difusión: 67). Caracas: 1981.

César Rengifo, José Ratto-Ciarlo. Edime (Colección Pintores Venezolanos: 36). Caracas: 1981.

César Rengifo: El retorno a las raíces, Jorge Nunes. Galería de Arte Nacional (Colección Galería, Serie Los Creadores). Caracas: 1982.

“El arte no puede existir sin el hombre”, Karin Jezierski. En *Un pueblo pinta su historia: el muralismo en Venezuela*. Cuadernos Lagoven. Caracas: 1987.

“C. R.”, Simón Noriega. En *El realismo social en la pintura venezolana, 1940-1950*, pp.114-116. Universidad de Los Andes. Mérida: 1989.

“Estética y política en la obra de César Rengifo”, Nereida Parada. En Fernando Calderón (Comp.), *Cultura, estética y política en América Latina*. UCV-Cendes. Caracas: 1994, pp. 61-78.

El discurso escénico de César Rengifo, Zoila Paternina. UPEL, centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hugo Obregón Muñoz. Maracay: 1997.

A viva voz, Jesús Mujica. Separata. ULA: Mérida: 1981. Se trata de la transcripción de la entrevista del documental *César Rengifo*, dirigido por Jesús Mujica, Pedro Riera y Juan Plaza, 1974 [También por Fondo Editorial Fundarte. Caracas: 1991, 2008, 2013 y 2015 y Fondo Editorial IPASME, Caracas: 2008].

“El mito de Amalivacá en las culturas venezolanas y caribeñas”, pp. 13-38 e “Imágenes del Amalivacá”, pp. 39-49. En *Sueños originarios. Memorias y mitos en la literatura venezolana*, Alberto Rodríguez Carucci. Coedición: Grupo Editorial Mucuglifo y Fundación Editorial El perro y la rana. Caracas: 2011. [También: *Sueños originarios. De Amalivacá al Paraíso*, 2001].

“Relato e imágenes del mito Amalivacá”, Alberto Rodríguez Carucci. En *El paisaje: memoria cultural de Venezuela, 1498-1811*. Universidad de Los Andes, Facultad de Humanidades y Educación, CCDCHT, Grupo de Investigaciones en Arte Latinoamericano. Mérida: 2003.

300 biografías de venezolanos notables, Douglas Palma. Editorial Panapo de Venezuela. Caracas: 2006.

Salvador de la Plaza desde la visión vivencial de César Rengifo. Entrevista por Jesús Mujica. (La Carpa Roja de Pío Tamayo). Ministerio de la Cultura. Consejo Nacional de la Cultura. Caracas: 2006. [Se trata de una entrevista realizada en 1979].

César Rengifo, por Joel Moreno. Fundación Editorial El perro y la rana (Colección Premios Nacionales, Premio Nacional de Pintura 1953. Premio Nacional de Teatro 1980). Caracas: 2006.

César Rengifo, Tarim Gois. Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Caracas: 2008.

HEMEROGRAFÍA SOBRE CÉSAR RENGIFO³ (Selección)

“Bolívar en el Pico Naiguatá”, Leoncio Martínez. En *La Esfera*, p. 4. Caracas: 06/08/1933. [Se refiere a la colocación del busto de Bolívar realizado por C. R.].

“El arte en nuestra juventud”, Francisco Richter, en *Billiken*, p. 47. Caracas: 15/03/1935. [Se refiere a la colocación, en la Silla de Caracas, de un busto de Humboldt ejecutado por C. R.].

“César Rengifo expone en el Club Caracas”, Carlos Monsanto. En *FEV*, año II, n.º 6, pp. 39-40. Caracas: feb. 1938.

“César Rengifo”, Domingo F. Maza Zabala. En *El Nacional*, p. 4. Caracas: 18/01/1947.

“Esperanza de arte nuevo es el pintor César Rengifo”, Juan Manuel Haza. En *El Gráfico*, p. 4. Caracas: 28/04/1949.

“César Rengifo”, Juan F. Reyes Baena. En *El Nacional*, p. 4. Caracas: 06/04/1954. [También en *Universitas 2000*, n.º 10, 11/03/1980].

“Leyenda de Amalivaca es el motivo del mural que realizó Cesar Renjifo [sic.] en la plaza aérea de la avenida Bolívar”, Juancho Fernández. En *El Herald*, p. 13. Caracas: 14/11/1955.

“Una lección de historia social en el mosaico de César Rengifo”, José Ratto-Ciarlo. En *El Nacional*, página de arte. Caracas: 21/11/1955.

“El gran viajero Amalivaca”, Enrique Bernardo Núñez. En *Crónica de Caracas. Palabra y vida*, vol. VI, n.º 28, pp.143-144. Caracas: ab.-jun., 1956.

“Mito y poesía: el origen venezolano en un mural de Rengifo”, Raúl Agudo Freites. En *Momento*, año I, Vol. I, n.º 2, pp. 36-43. Caracas: 27/07/1956.

“Joaquina Sánchez”, E. Santana. En *Papel Literario de El Nacional*, p. 3. Caracas: jun., 1960.

“Lo que dejó la tempestad”, Lorenzo Batallán. En *La República*, p. 7. Caracas: 27/05/1961.

3 Sería provechoso hacer una recopilación de los textos críticos, publicados en diversas fuentes biblio-hemerográficas, sobre la obra de César Rengifo, tanto pictórica y dramática como ensayística y poética. (N. de la E.).

- “Tercer Festival de Teatro: *La fiesta de los moribundos*”, Rubén Monasterios. En *Papel Literario* de *El Nacional*. Caracas: 04/12/1966.
- “*La fiesta de los moribundos* o la muerte ridiculizada”, Manuel Darío Gruber. En *Avance*, p. 3. Barinas: 10/12/1966.
- “César Rengifo, expresión del arte pictórico nacional”, Rafael Ginnari. En *El Universal*, p. 18. Caracas: 19/09/1967.
- “*César Rengifo y la problemática teatral venezolana*”, Manuel Darío Gruber. En *Avance*. Barinas: 04/02/1967.
- “Una cantata histórica”, Leonardo Azparren Giménez. En *La República*, p. 6. Caracas: 02/04/1967.
- “Sobre César Rengifo y *La fiesta de los moribundos*”, Pascual Estrada A. En *Archi-pielago canario*, época I, n.º 1, p. 20. Caracas: oct., 1967.
- “Los dramaturgos venezolanos de hoy”, Rubén Monasterios. En *Conjunto*, año III, n.º 8, pp. 39-40. La Habana: 1969.
- “César Rengifo y el mosaico”, Rafael Ginnari, en *El Universal*, p. 20. Caracas: 01/03/1969.
- “Esa espiga sembrada en Carabobo”, Rhazés Hernández López. En *El Nacional*, p. A-3. Caracas: 11/07/1971.
- “La vigencia de César Rengifo”, Federico Álvarez. En *Kena*, n.º 229, pp. 44-45. Caracas: 28/03/1974.
- “Cuarenta años de trabajo: Gran Exposición Retrospectiva de la Pintura de César Rengifo”, Lorenzo Batallán. En *El Nacional*, página de arte. Caracas: 22/05/1974.
- “Memorias de un lector: leyendo a César Rengifo”, Martín Cayaunare. En *Suplemento Cultural* de *Últimas Noticias*. Caracas: 07/07/1974.
- “César Rengifo: 40 años de lealtad al figurativismo”, Cristóbal Rodríguez Oberto. En *Imagen*, n.º 75, pp. 15-19. Caracas: ag., 1974.
- “Un Fausto anda por la avenida”, Guillermo Korn, en *El Universal*, p. 30. Caracas: 24/09/1974.
- “*Las torres y el viento*”, Helena Sassone. En *El Universal*, pp. 1-15. Caracas: 07/09/1975.
- “César Rengifo: de la Guerra Federal a las torres del petróleo”, Francisco Garzón Céspedes. En *Actualidades*, vol. I, n.º 1. Caracas: 1976.
- “Rengifo: teatro, política y cambio social”, F. César Canales. En *Papel Literario* de *El Nacional*, p. 3. Caracas: 10/10/1976.
- “Murales de César Rengifo”, José Veigas. En *Revolución y Cultura*, n.º 75. La Habana: nov., 1978.
- “César Rengifo: teatro”, Manuel Alonso Alcalde, en *Estafeta Literaria*, n.º 631. Madrid: 1978.
- “César Rengifo: teatro”, Alexis Márquez Rodríguez. En *El Nacional*, p. C-12. Caracas: 23/01/1979.
- La montaña y su tiempo*, Jacobo Borges. Ediciones Petróleos de Venezuela. Ernesto Armitano Editor. Caracas: 1979.
- “César Rengifo, el pintor del realismo sociológico”, Nikolay Tedorenko. En *Literatura extranjera*, pp. 218-226. Moscú: feb., 1980.
- “El poemario es un episodio que como el espectáculo debe continuar”, Nabor Zambrano. En *El Nacional*. Caracas: 05/07/1980.
- “Rengifo”, Rubén Monasterios. En *El Nacional*, p. C-18. Caracas: 11/08/1980.
- “Murió César Rengifo”. En *El Nacional*, cuerpo A, p. 1. Caracas: 02/11/1980.

- “César Rengifo: pintor y dramaturgo de la Venezuela necesaria”, A. Martínez. En *El Nacional*, cuerpo D, p. 2. Caracas: 03/11/1980.
- “Muerte y transfiguración”, C. Dorante. En *El Nacional*, cuerpo A, p. 5. Caracas: 07/11/1980.
- “César Rengifo, denuncia y poesía”, Carmen Mannarino. En *El Nacional*, cuerpo C, p. 20. Caracas: 10/11/1980.
- “Rengifo, dramaturgo”, L. César Azparren. En *Papel Literario de El Nacional*, p. 20. Caracas: 09/11/1980.
- “César Rengifo”, Miguel Acosta Saignes. En *Suplemento Cultural de Últimas Noticias*, p. 11. Caracas: 09/11/1980.
- “En la muerte de César Rengifo”. En *Suplemento Cultural de Últimas Noticias*, pp. 8-9. Caracas: 09/11/1980. [Hablan: Alexis Márquez Rodríguez, Mateo Manaure, Héctor Mujica, Hugo Baptista, Régulo Pérez, Juan Calzadilla, Luisa Palacios, César Segnini y Luis Julio Bermúdez].
- “Las mariposas de Rengifo vuelan en la oscuridad”, Nabor Zambrano. En *El Nacional*. Caracas: 28/11/1980.
- “Al César lo que es del teatro”, Yorlando Conde. En *Papel Literario de El Nacional*. Caracas: 30/11/1980.
- “Entre diablitas y trastos, pero aquí dejó su tempestad”, Luis Julio Bermúdez. En *Suplemento Cultural de Últimas Noticias*, p. 10. Caracas: 16/11/1980.
- “Puedes irte tranquilo, hermano”, E. Gallegos Mancera. En *Tribuna Popular*, cuerpo A, p. 4. Caracas: 20/11/1980.
- “Rengifo: artista de la dignidad”, R. César Salazar. En *El Nacional*, cuerpo C, p. 8. Caracas: 17/11/1980.
- “Rengifo, padre de la moderna dramaturgia venezolana”, Humberto Orsini. En *El Nacional*, p. C-8. Caracas: 24/11/1980.
- “César Rengifo, un profeta armado”, L. C. Rodríguez. En *Tribuna Popular*, p. 10. Caracas: 30/11/1980.
- “César Rengifo”, Oscar Rojas Jiménez. En *El Universal*. Caracas: 22/12/1980.
- “César Rengifo y el grupo Máscaras”. En *El Nacional*, p. 24. Caracas: 22/12/1980.
- “César Rengifo y el moderno teatro venezolano”, Humberto Orsini. En *Provincia*, p. 16/A. Cumaná: 24/12/1980.
- “Rengifo”. En *Conjunto*, n.º 47, pp. 2-3. La Habana: oct.-dic., 1980.
- “Rengifo, amigo entrañable”, Juan Sánchez. En *Bohemia*, n.º 7, pp. 78-79. La Habana: feb., 1981.
- “Mi amistad con César Rengifo”, Ildemaro Mujica Oropeza. En *Campo abierto. Palabra y vida*, año II, n.º 2. Mérida: jun.-jul., 1981.
- “César Rengifo, redivivo”, Arturo Cardozo. En *Cultura Falconiana*, n.º 2, pp. 179-184. Coro: 1981.
- “Posición correcta ante César Rengifo”, Miguel Torrence. En *Revista Gaceta de Carabobo*, n.º 6. Grupo Empresarial Editeca. Caracas: 1981.
- “Triunfo de César, A. Muñoz. En *El Nacional*. Caracas: 02/05/1981.
- “César Rengifo: pintor”, M. E. Ramos. En *El Nacional*, cuerpo E, p. 20. Caracas: 09/11/1981.
- “César Rengifo”, José Rojas U. En *Amanecer Literario de Frontera*, p. 5. Mérida: 15/05/1987.
- “La alucinación del petróleo en una obra de César Rengifo”, Nelson Osorio T. En *Hispanoamérica*, Vol. 21, n.º 63. Ediciones Hispamérica, pp. 81-87. Gaithersburg: 1992.

“César Rengifo: tenue luz verdadera”, Carlos Dorante. En *Universitarios 2000*, n.º 10. [La revista contiene ilustraciones del artista y una cronología sobre su vida y su obra].

Theatron: Revista de Teatro de la Universidad Nacional de las Artes (Unearte), año 14, n.º 18 y 19. Número especial César Rengifo. Caracas: jul., 2008. [Escriben: Leonardo Azparren, Leonel Durán, Ibrahim Guerra, Carlos Herrera, Miguel Issa, Carmen Mannarino, Carlota Martino, Humberto Orsini, Willian Parra, Gilberto Pinto, Bayardo Ramírez, Orlando Rodríguez, Francis Rueda].

“Asamblea Nacional. Acuerdo sobre la trascendencia de la vida y obra del pintor muralista, dramaturgo, periodista y poeta de la indianidad venezolana César Rengifo”. *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela*, año 138, mes 10, n.º 39.732, p. 1. Caracas: 10/08/2011.

“El abordaje teatral de Rengifo permitirá redescubrir la historia de Venezuela”, Héctor Escalante. En *Correo del Orinoco: La artillería del pensamiento*, n.º 1.441, pp. 8-9. Caracas 15/09/2013. [Especial sobre Rengifo. Fondo Editorial Fundarte: Hacia el Centenario del Nacimiento del Prócer César Rengifo. Director: Saúl Rivas-Rivas. Consejo de Redacción: Humberto Orsini].

“Una voluntad llamada César Rengifo”. En *Correo del Orinoco: La artillería del pensamiento*. n.º 1.441. Caracas: 15/09/2013.

“El legado Chávez y Rengifo son la vía para enfrentar el fascismo”, Saúl Rivas-Rivas. En *Correo del Orinoco: La artillería del pensamiento*, n.º 1.441, pp. 14-15. Caracas: 15/09/2013.

“Rafael Salazar: César Rengifo fue un humanista integral”. En *Correo del Orinoco: La artillería del pensamiento*, n.º 1.441, p. 17. Caracas: 15/09/2013.

“César Rengifo fue un autor universal del teatro”, Vanessa Davies. En *Correo del Orinoco: La artillería del pensamiento*, n.º 1.441, pp. 24-25. Caracas: 15/09/2013.

César Rengifo, 1915-1980. VV.AA. Edición Especial. Espacios y perspectivas. Fondo Editorial Ipasme. Caracas: ag.-sept., 2013.

“De dónde viene ese nombre de Itanera”. En *Itanera*, año 1, n.º 1, p. 3. Cátedra Libre Intercultural César Rengifo. Caracas: sept., 2014. [Especial sobre Rengifo].

“Anticonquista versus anonimato: aproximación a César Rengifo”. En *Itanera*, año 1, n.º 1, p. 5-6. Cátedra Libre Intercultural César Rengifo. Caracas: sept., 2014.

“Recomendaciones para la celebración del centenario de César Rengifo”. En *Itanera*, año 1, n.º 1, p. 15. Cátedra Libre Intercultural César Rengifo. Caracas: sept., 2014.

“Dialéctica y tetralogía del petróleo”, Nelson Guzmán. En *Itanera*, año 1, n.º 1, pp. 16-18. Cátedra Libre Intercultural César Rengifo. Caracas: sept., 2014.

“Identidad nacional y culturas populares. Una obra vigente y actual”, Esteban Emilio Mosonyi. En *Itanera*, año 1, n.º 1, p. 19. Cátedra Libre Intercultural César Rengifo. Caracas: sept., 2014.

“El mito de Amalivaca”, Luis Certain. En *Itanera*, año 1, n.º 1, pp. 20-22. Cátedra Libre Intercultural César Rengifo. Caracas: sept., 2014.

“El método intercultural debe dar respuestas al proyecto de nacionalidad: interculturalidad y método participativo”, Saúl Rivas-Rivas. En *Itanera*, año 1, n.º 1, pp. 23-27. Cátedra Libre Intercultural César Rengifo. Caracas: sept., 2014.

“Pensamiento social-ideológico y estético de César Rengifo”, Humberto Orsini. En *Itanera*, año 1, n.º 1, pp. 29-30. Cátedra Libre Intercultural César Rengifo. Caracas: sept., 2014.

“Discurso de orden en la Asamblea para la sesión especial en homenaje a César Rengifo. Día Nacional de la Dramaturgia”, Freddy Nández. En *Itanera*, año I, n.º 1, pp. 31-37. Cátedra Libre Intercultural César Rengifo. Caracas: sept., 2014.

“Proyecto de decreto: obra y trayectoria de Rengifo, patrimonio histórico-cultural de la nación”. En *Itanera*, año 1, n.º 1, p. 38. Cátedra Libre Intercultural César Rengifo. Caracas: sept., 2014.

“Rengifo: herencia para forjar conciencia”, Herbertt Laya M. En *Itanera*, año 1, n.º 1, pp. 39-40. Cátedra Libre Intercultural César Rengifo. Caracas: sept., 2014.

“César Nereo Rengifo Cadenas,” Antonio Casanova. En *Itanera*, año 1, n.º 1, p. 40. Cátedra Libre Intercultural César Rengifo. Caracas: sept., 2014.

“César Rengifo, presente en los bicentenarios de nuestras independencias”, Yolanda Argüello. En *Itanera*, año 1, n.º 1, pp. 44-46. Cátedra Libre Intercultural César Rengifo. Caracas: sept., 2014.

“El mito de Amalivaca es un grito de anticonquista”, Iván Padilla, en *Todos Adentro*, año I, n.º 551, pp. 8-9. Caracas: 7 al 13 de mar., 2015.

ENTREVISTAS, DECLARACIONES, POLÉMICAS ENTRE OTROS TEXTOS, SOBRE CÉSAR RENGIFO (Selección)

“Valores intelectuales. La voluntad creadora de César Rengifo”, Carmen Clemente Travieso. En *El Universal*, p. 26. Caracas: 01/02/1952.

“César cree en una pintura nacional”. En *Últimas Noticias*, p. 26. Caracas: 13/03/1954.

“Nuestros dramaturgos hablan del oficio: César Rengifo”, Juan Ángel Mogollón. En *Índice Literario* de *El Universal*. Caracas: 16/06/1960.

“A propósito del Tercer Festival Venezolano de Teatro: seis autores analizan un drama”, Luis Julio Bermúdez. En *El Nacional*, p. C-1. Caracas: 31/10/1966. [Hablan: Román Chalbaud, Alejandro Lasser, Humberto Orsini, César Rengifo, José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón].

“César Rengifo o lo dramático de una pintura”, Leopoldo Silva, en *Revista Diners*, año III, n.º 12, pp. 22-26. Caracas: ag., 1967.

“Tras el telón del teatro: ‘El conocimiento de modernos autores es fundamental para el progreso estético del teatro venezolano’”, Miyó Vestriani. En *El Nacional*, página de arte. Caracas: 07/11/1967.

“Mesa Redonda en *Letras Nuevas*. Teatro: el gran discurso en Venezuela”. En *Letras Nuevas*, n.º 3, p. 15-22. Caracas: mar., 1970. [Intervienen: César Rengifo, Rubén Monasterios, Luis Matamoros, Levi Rossel, Leonardo Azparren, Miguel Torrence, Rodolfo Santana, Armando Gota y Pascual Estrada (coordinador)].

“César Rengifo: ‘No hay arte sin ideología’”, Irma Valero. En *Suplemento Cultural de Últimas Noticias*, pp.25, 34. Caracas: 08/05/1975.

“Cuba, la Revolución y los intelectuales ¿un problema difícil?”, Nabor Zambrano. En *El Nacional*. Caracas: 27/07/1975. [Hablan: César Rengifo, Manuel Caballero, Sofía Ímber, Miguel Otero Silva, Julio César Mármol, Pedro Berroeta, Germán Borregales y José Ignacio Cabrujas].

“Entrevista con César Rengifo: el teatro es creación nacional y no existirá teatro en un país que no promueva y estimule la dramaturgia”, Carlos Espinoza Domínguez. En *Conjunto*, n.º 26, pp. 69-82. La Habana: oct.-dic., 1975.

“César Rengifo: diversos medios, una sola expresión”, Daisy Argote. En *Kena*, año XII, n.º 260, pp. 20-28. Caracas: ag., 1976.

“César Rengifo: teatro, política y cambio social”, Félix Canale, en *Papel Literario* de *El Nacional* p. 3. Caracas: 10/10/1976.

“Cuando el hombre es un ser político”, Nabor Zambrano. En *Anuario Teatral*, n.º 77, pp. 55-57. Editorial Arte. Caracas: 1977.

“El mundo de César Rengifo: la esencia del hombre”, Silvia Tarff. En *Bohemia*, año III, n.º 722, pp. 52-56. Caracas: 1977.

“El tema compromiso en la opinión de algunos intelectuales”. En *Letra R*, n.º 77, pp. 55-57. La Casa del Agua Mansa: Caracas: may., 1977.

“César Rengifo: ‘Juan Liscano se equivoca’”, Ramón Hernández. En *Suplemento Cultural de Últimas Noticias*, pp. 10-12. Caracas: 22/04/1978. [En esta entrevista responde a declaraciones de Liscano relacionadas con la producción de los escritores venezolanos].

“Hammel y César Rengifo: diálogo entre dos dramaturgos”, Klaus Hammel. En *Conjunto*, n.º 56, pp. 72-76. La Habana: ab.-jun., 1978.

“César Rengifo y el Festival de las Naciones: ‘Demagógicamente ha sido escogida representación de Venezuela’”, Edgar Antonio Moreno Uribe. En *Últimas Noticias*, pp. 7, 12. Editorial Ateneo de Caracas: 01/07/1978. [Firmado: E. A. M. U.].

“Cuba es parte de su vida”, María del Carmen Mestas. En *Ellas en Romance*, n.º 9, pp. 88-89. La Habana: sept., 1978.

“César Rengifo: la mayoría de las telenovelas atentan contra la cultura”, Edith Guzmán, en *El Nacional*, p. B-última. Caracas: 25/02/1978. [Hablan: César Rengifo, Elio Gómez Grillo, Antonio Constante y Miguel Ron Pedrique].

“¿Qué ha significado para ti la Revolución cubana?”, S/f. En *Casa de las Américas*, n.º 111, p. 10. La Habana: 1979.

“Conversando con César Rengifo”, Ileana Azor Hernández. En *Conjunto*, n.º 43, pp. 27-38. La Habana: ene.-mar., 1980. [Entrevista realizada en 1979].

“César Rengifo: ‘Sufrimos una tormenta de lodo y detritus, pero soy optimista’”, Ramón Hernández. En *El Nacional*, p. C-1. Caracas: 08/06/1980.

FUENTES GENERALES

(Selección)

Ensayo de un repertorio bibliográfico venezolano, p. 66, Ángel Raúl Villasana. Tomo IV. Banco Central de Venezuela (Colección Cuatricentenario de Caracas). 1967.

El arte en Venezuela, Perán Erminy. Ediciones Musical. Caracas: 1967.

El teatro venezolano, Leonardo Azparren Giménez. Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (Inciba). Caracas: 1967. [También *El teatro venezolano y otros teatros*, por Monte Ávila Editores. Caracas: 1979].

El ojo que pasa, Juan Calzadilla. Monte Ávila Editores. Caracas: 1969.

Historia de la pintura en Venezuela, Alfredo Boulton. Tomo III. Ernesto Armitano Editor. Caracas: 1972.

Diccionario de las artes plásticas en Venezuela, VV. AA., p. 213. Inciba: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. Caracas: 1973.

Pintura venezolana de los siglos XIX y XX, Juan Calzadilla. Edición Espacial M. Barquín, C.A. Caracas: 1975.

Repertorio selecto del teatro hispanoamericano contemporáneo, Luis Ordaz y Ermínio G. Neglia. Editorial Gianelli. Caracas: 1976.

Fuentes para el estudio de la literatura venezolana, Horacio Jorge Becco. Vol. I, pp. 36, 244-246. Ediciones Centauro. Caracas: 1978.

Obras singulares del arte en Venezuela. Texto y selección de obras e índice de Juan Calzadilla. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Editorial Euzco Americana Ediciones, C. A. Bilbao: 1979.

Bibliografía del teatro venezolano, pp. 70-72, José de la Cruz Rojas Uzcátegui y Lubio Cardoso. Universidad de Los Andes. Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres. Mérida 1980.

“Intento hacia una bibliografía de César Rengifo”, Maribel Espinoza Aguilar, en *César Rengifo: Imagen de un creador*, pp. 155-193. Federación Nacional de Cultura Popular. Asociación Amigos de César Rengifo. Caracas: 1981.

Diccionario de autores iberoamericanos, pp. 354-355, Dir.: Pedro Shimose. Ministerio de Asuntos Exteriores. Madrid: 1982.

Diccionario de las artes visuales en Venezuela, Tomos I, II. Monte Ávila Editores: Caracas: 1985.

Diccionario general de la literatura venezolana. Tomo II, pp. 427-428. Universidad de Los Andes. Editorial Venezolana. Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres. Mérida: 1987.

Diccionario de historia de Venezuela, entrada sección sobre C. R., Juan Calzadilla, pp. 369-370. Fundación Polar. Caracas: 1988.

Una visión de la pintura venezolana, Juan Calzadilla. Educación artística, 2.º año de Bachillerato y Normal. Cuadernos del Banco Industrial de Venezuela. Caracas: s/f.

FILMOGRAFÍA

GUIONES DE CÉSAR RENGIFO

19 de abril de 1810. Texto: César Rengifo. [Pieza dramática para televisión, 1960].
Mérida, geografía celeste. Dirección: Pedro Fuenmayor. Guion: César Rengifo. CM-Documental, 17', color, 35 mm, 1959.

PELÍCULAS

César Rengifo. Guion y dirección: Igor Molina. CM-Documental, 10', color, 16 mm, 1972. [Realizado colectivamente por alumnos del Instituto Universitario Pedagógico de Caracas].

César Rengifo. Dirección: Jesús Mujica, Juan Plaza y Pedro Riera. CM-Documental, 20', b/n, 16 mm, 1975. [Producción: Teatro El Triángulo].

Indagación de la imagen. Dirección: Manuel de Pedro. Guion: Francisco Da Antonio. CM-Documental, 170', Color, 16 mm, 1980.

La red. Guion y dirección: Marco Antonio Vásquez. CM-Ficción, 12', color, 35 mm, 1980. [Cortometraje basado en la obra *La trampa de los demonios*].

VIDEOS Y DOCUMENTALES

Amalivaca y la Creación del Mundo. En *Actos y eventos oficiales*, b/n 10x14 cm, 9x6 cm. 144 negativos. [Reúne las imágenes de César Rengifo en plena faena de elaboración de su mural. Caracas: feb. 1955].

Retratos: César Rengifo. Producción y dirección general: Sergio Sierra. Guion: Jorge Nunes, 27', color, ¾ mm, 1980. [Realizado para la Televisora Nacional C-5].

César Rengifo. En “Escenarios No. 8”. Conductor: Jesús Mujica. Instituto de Cultura del estado Falcón (Incudef). Coro: 2008. [Se reproduce el documental *César Rengifo* por el Teatro del Triángulo, 1975].

César Rengifo. En “Raíces ancestrales”. Conductor: Jesús Mujica. Fundación Edumedia. Caracas: 2008.

Creadores de nuestra nacionalidad. Director: Andrés Sánchez Otamendi, Camarógrafo y guionista: Jesús Mujica. Edumedia. Caracas: 2011.

Encuentro con los libros: capítulo 15. *Archivo de César Rengifo*. Guion: Gabriel Saldivia. Producción Mariana Pacheco. Vive TV. Caracas: 2013.

César Rengifo y el compromiso revolucionario. Parte 1/2 y 2/2. Fundación Edumedia. Dirección: Andrés Sánchez Otamendi. Producción: Jesús Mujica, María Marcano Arratia y Adriana Amador. Caracas: 2011.

César Rengifo: Escenarios. Parte 1/2, 2/3 y 3/3. Idealidad Avanzada. Producción: Julio Morillo. Caracas: 2014.

DISCOGRAFÍA

César Rengifo: poemas en la voz de Rafael Briceño. Selección: Bayardo Ramírez Monagas y Rafael Salazar. Guarura, sonido autóctono. Asociación Amigos de César Rengifo. LPS 114/Poesía. 1981.



Mascarilla, S. Poletto, 1980.

COLABORADORES

ORLANDO RODRÍGUEZ BENITO (Chile, 1929)

Estudió Derecho, Filosofía y es egresado de la Escuela de Teatro de Chile en 1954, como actor. Docente de la Universidad de Chile y otros centros educativos (1954-1973). Desde 1974, docente en la UCV: Facultad de Agronomía, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes. Docente en la Escuela de Teatro César Rengifo desde 1983; en la Escuela Superior de Artes Escénicas Juana Sujo, desde 1984; en el Instituto Universitario de Teatro (1992-2008); en la Universidad Experimental de las Artes desde sus inicios (2008). Licenciado en Artes, mención Docencia Teatral en la Universidad Experimental de las Artes (Unearte), Caracas. Maestro honorario en 2009 por la Unearte. Crítico teatral desde 1952. Asesor de la Dirección de Cultura de la UCV (1973-1975). Fundador en 1975, con otros tres promotores de la cultura: María Teresa Castillo, Nicolás Curiel y Luis Molina, del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit). Director del Área de Investigación y Publicaciones del Celcit, desde 1977. Presidente del Celcit, desde 2012. Ha dictado conferencias sobre teatro hispano y latinoamericano en varios países. Editor de la revista sueca *Entré*, n.º 4, año 1983, edición especial dedicada al teatro latinoamericano. Ha publicado artículos en Argentina, Chile, Perú, Ecuador, Cuba, México, Estados Unidos, España, Italia, Francia, Suecia y en Venezuela: “Presencia de Andrés Bello en el teatro chileno”, “El teatro latinoamericano en el exilio”, “Consideraciones sobre la dramaturgia venezolana” y “Presencia de César Rengifo”. Entre sus libros se cuentan: Antología del teatro venezolano contemporáneo (1991), y la realización del prólogo y cronología a Tetralogía del petróleo, de César Rengifo (2011). Se le ha condecorado por el gobierno venezolano con la Orden Andrés Bello y con la Orden Mérito al Trabajo, ambas en su Primera Clase. Entre las obras teatrales en las que ha actuado: *Pantomima coral de navidad*, de Alejandro Jodorowsky; *Las murallas de Jericó*, de Fernando Cuadra; *Santa María de Iquique*, de Elizaldo Rojas; *Los caminos de Dios*, de Antonio Acevedo Hernández (esta obra, junto a *Cornudo, apaleado y contento*, de Alejandro Casona, fue presentada en Varsovia, Polonia 1955, en el Festival Mundial de la Juventud); *El tren amarillo*, de Manuel Galich; *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca; *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega; *Una carta perdida*, de Ion Luca Caragiale; *La indagación*, de Peter Weiss; *El jardín de los cerezos*, de Antón Chéjov y *Casa de muñecas*, de Ibsen. Actor en los documentales: *La isla de los hombres solos* y *La historia del acero en Chile*. Actor en el largometraje venezolano *El Cabito*, de Daniel Oropeza.

JUAN CALZADILLA (Guárico, 1930)

Poeta, ensayista, artista plástico, crítico de artes plásticas, editor. Hizo estudios de literatura y filosofía en el Instituto Pedagógico Nacional y en la UCV. Fue cofundador e integrante del grupo de vanguardia literaria y artística El Techo de la Ballena (1961). Fue director del Museo Emilio Boggio (1974-1976). Ejerció el cargo de subdirector ejecutivo de la GAN (Galería de Arte Nacional), desempeñándose como museógrafo y programador de la actividad teórica, investigador y curador principal (1978 y 1980). Durante 2013-2014, fue director de dicha institución. Dirigió la revista *Imagen* (1987-1991). Entre sus principales exposiciones están: *Coloidales*, Galería del Techo de la Ballena (1962); *Sujetos plásticos*, Museo de Bellas Artes (1967); *Volúmenes planos*, MCCI (1983); *Aventuras de lo real*, Museo de Bellas Artes (1993-1994); *Fragmentos para un magma*, Galería Blasini (1997); “Historia en dos ciudades”, Galería Blasini (2005); 25º Bienal de São Paulo y Santiago de Chile (2004-2005). Ha fundado y coordinado talleres de expresión literaria en varias instituciones venezolanas. En 1996 fue distinguido con el Premio Nacional de Artes Plásticas, por mérito a toda su obra, que incluye la realización de unas doce exposiciones individuales en Venezuela y el exterior. En 2004 fue designado artista representativo por Venezuela para asistir a la XXV Bienal de São Paulo. Ha publicado numerosas monografías y artículos sobre arte venezolano y contemporáneo dirigidos a varias instituciones museográficas de Caracas y del interior del país. Su obra de ficción se halla dispersa en periódicos, revistas y en sus libros de poesía. Entre sus obras de crítica están: *El ojo que pasa* (1969), *Obras singulares del arte venezolano* (1979); y otras que le dedica a pintores venezolanos como Armando Reverón, Manuel Cabré, Arturo Michelena, Federico Brandt, Salvador Valero y Bárbaro Rivas. Se hizo merecedor del Premio Francisco Lazo Martí, mención Poesía en 1995 con su libro *Minimales*. Cuentan más de veinte sus publicaciones poéticas: *Minimales* (Monte Ávila, 1993), *Corpolario* (Fondo Editorial Pequeña Venecia, 1999), *Aforemas* (Monte Ávila Editores, 2004), *Libro de las poéticas* (El perro y la rana, 2006), *Formas en fuga. Antología poética* (Fundación Biblioteca Ayacucho, 2011). En *Bicéfalo* (1974, reeditado por esta editorial: 2006) recogió un ensayo de novela fragmentaria, y en *Protofixiones* (2005) reunió textos de ficción breve. La revista *La Gaveta Ilustrada* se creó en la Universidad Simón Bolívar por su iniciativa, mientras se desempeñaba como coordinador cultural en la Dirección de Cultura de dicha casa de estudios (1978-1980). Coordinó en calidad de editor la Colección Paria del Fondo Editorial Tropykos.

SAÚL RIVAS-RIVAS (Bolívar, 1944)

Hijo de campesinos descendientes de indígenas. Investigador social militante. Cofundador de la Izquierda Cristiana de Venezuela y del diálogo entre cristianos y marxistas (1965-1970). Asesor de los trabajadores siderúrgicos de Guayana y de los sindicatos del hierro (1966-1970). Visitante de cuatro repúblicas de la antigua URSS que incluía visitas a comunidades campesinas y una planta siderúrgica en Leningrado (1967). Coordinador de la toma de la Universidad del Zulia por el poder estudiantil para la reforma universitaria (1968). Cofundador del Consejo Nacional Indio de Venezuela (1979-1980). Cofundador del Movimiento de Identidad Nacional (1979-1983). Delegado asesor de la delegación wayúu al Congreso Nacional de Pueblos Indígenas de Colombia (1980). Vinculado a un equipo multidisciplinario del Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales de la UCV, entre otros profesores, en coordinación con los nacientes movimientos indígenas bajo la óptica de la diversidad cultural y la interculturalidad (1980-1989). Asesor de los Talleres de Formación de la Organización Indígena Yanama en toda la Guajira colombiana (1980-1990). Coordinador del Proyecto: Guaicaipuro al Panteón Nacional (1980-2015). Director del Servicio de Información Indígena Walter Dupouy de la Biblioteca Nacional (1984-1986), con el asesoramiento de la antropóloga Haidée Seijas. Formó parte de un equipo multidisciplinario con el Consejo de Ancianos Piaroa de los ríos Cuao, Sipapo, Autana y Guayapo, en Amazonas, para la formación del Movimiento Indígena Piaroa del Sipapo (1984-1987). Asesor de la Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia. Departamento Socio-antropológico coordinado por Noelí Pocatterra (1983-1990). Asesor del Consejo Indio de Sudamérica (CISA) Lima, Perú (1986-1988), y del Consejo Mundial de Pueblos Indígenas (1987-1993). Se reunió con el Comandante Tomás Borge en el Club del Ministerio del Interior donde se hicieron recomendaciones constructivas para el restablecimiento de la paz en la región (1991). Asesor de la Comisión Permanente de Pueblos Indígenas de la Asamblea Nacional (2001-2010). Corredactor del Proyecto de Decreto Presidencial para transformar el 12 de octubre en Día de la Resistencia Indígena, con la propuesta de convertirlo en Día de la Resistencia Indígena Planetaria (2002). Coordinador del diplomado sobre indosocialismo, interculturalidad y socialismo en el siglo XXI del Instituto de Altos Estudios Diplomáticos Pedro Gual (2009). Coordinador Nacional de la Cátedra Libre/Intercultural César Rengifo (2010-2015). Director de la revista trimestral *Itanera*, órgano de la Cátedra Libre Intercultural César Rengifo. Asesor del Cufam para la expulsión de las Nuevas Tribus y de la formación del personal indígena y cívico-militar en Bolívar y Amazonas. Entre las condecoraciones: Orden Juan Pablo Sojo, otorgada por la Municipalidad de Brión de Miranda, a solicitud de los fundadores de Curiepe; la Orden Cecilia Acosta en su Primera Clase (2001); otorgamiento de la Llave de la Ciudad de Los Teques por la Alcaldía y Municipalidad de Guaicaipuro (2002); Orden Comunidad del Municipio Sucre del Estado Miranda en su Única Clase; Hijo Ilustre de Upata; Botón de Honor de la Universidad Abierta (2006); Orden General en Jefe Manuel Carlos Piar en su única clase, otorgada por la Municipalidad de Caroní (2008); Botón de Honor del Círculo de la Historia Militar de Venezuela. Círculo Militar (2010); Orden Al Mérito Ciudadano en su Única Clase (2014); coordinador de los talleres “César Rengifo, un arte de la anticonquista fundado en la historia y la cultura propia” (2010-2015). Coautor de *El caso Nuevas Tribus*, Ateneo de Caracas (1981); *Aportes culturales a la venezolanidad*, Ipasme (2006). Columnista del diario *Ciudad Caracas* (2013-2015).

DIANA RENGIFO DE BRICEÑO (Caracas, 1945)

Historiadora, investigadora y profesora. Licenciada en Historia por la UCV en 1971. Cursos de postgrado: Ministerio de la Cultura, Escuela Nacional de Documentalistas, España; Diploma de documentalista sección de archivos (1978). Doctorado: Universidad Complutense de Madrid; Diploma de Doctor en Historia de América (1979), con la tesis: *La Unidad Regional Caracas-La Guaira-Valles en el conflicto nacional de Independencia (1775-1825)*, publicada por la Academia Nacional de la Historia, Colección Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela, n.º 165 (1983). Ha obtenido méritos como investigadora y profesora. Individuo de Número del Centro de Historia del Estado Trujillo, Sillón 17, (1989). Socio Correspondiente por el Estado Trujillo de la Academia Nacional de la Historia, Caracas (2000). Cargos desempeñados: coordinadora de la Mención Historia y Geografía de la Carrera de Educación Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario Rafael Rangel, Departamento de Ciencias Sociales (1997-2003). Directora del Crihes: Centro Regional de Investigación Humanística Económica y Social, Universidad de Los Andes (2001-2004). Directora de la revista *Ágora-Trujillo* (Crihes), 2003 a 2009. Jurado evaluador de la VIII Bienal Salvador Valero de Arte Popular: Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario Rafael Rangel, Museo de Arte Popular Salvador Valero (2005). Docente de la Asignatura Procesos Sociohistóricos Regionales: Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario Rafael Rangel, Maestría en Desarrollo Regional. Docente de la Asignatura Procesos Sociohistóricos Regionales (2006). Ha sido coordinadora de ferias, simposios y congresos nacionales e internacionales, entre ellos, coordinadora académica del Foro “Contextos, visiones y alternativas” de la Gerencia Educativa Contemporánea (2005). Entre sus ponencias se encuentran: “El componente histórico regional; importancia y posibilidades”, “Conciencia histórica e historia regional”, “La parroquia de San Jacinto de Polonia en Trujillo, Congreso de historia 500 años de evangelización de los dominicos en Venezuela”, “El modelo braudeliiano y la investigación de la historia regional venezolana frente a los paradigmas historiográficos derivados de la Globalización”, “El uso del lenguaje en la elaboración historiográfica”, “Algunas claves históricas de la inequidad social en Venezuela”, “Los problemas que plantea la escritura de textos de historia regional para los escolares de la provincia”, “La desinformación histórica como herramienta para la desideologización en Venezuela (1980-1990)”, “Ideas educativas de Bolívar. Pensamiento socioeducativo latinoamericano y venezolano”, “Breve reflexión sobre el término *trujillanidad*”, “Las guerras de Independencia: fundamento de una ciudadanía política militarista y caudillesca en Venezuela”, “Mario Briceño Iragorry y la enseñanza de la historia como factor sustentador de la conciencia nacional”, “Visión artística de César Rengifo”, “Mi papá y yo”. Ha publicado artículos en *Ágora-Trujillo*, revista del Crihes: “Nación, identidad y conciencia nacional vistos desde la historia”, “Crisis original y proyección de los partidos populistas venezolanos (1941-1948)”, “Historia, educadores e identidad nacional”, “Presencia del caudillo en el imaginario político del venezolano común; una breve reflexión”; en *Boletín del Archivo Histórico*: “César Rengifo (1915-1980)”; en *Revista Iberoamericana de Educación*: “Los problemas que plantea la escritura de textos de historia regional”, en *Espacios y Perspectivas*, edición especial dedicada a César Rengifo (1915-1980): “¡César Rengifo, quehacer y hombre!”. Reconocimientos: Medalla de Honor al Mérito Bolivariano en su Única Clase, por la Sociedad Bolivariana del Táchira y la Academia de la Historia del Táchira, 2005. Miembro Investigador Activo del Crihes, 1997-2015. IV Premio Nacional y Regional del Libro de Venezuela otorgado por el Cenal. Categoría: Libro Informativo para Niños, Niñas y Adolescentes.

ALBERTO RODRÍGUEZ CARUCCI (Valencia, 1948)

Investigador y crítico literario. Profesor titular jubilado de la Universidad de Los Andes (ULA). Licenciado en Letras Hispánicas, especialista en Literatura Hispanoamericana y Venezolana. Realizó diversos cursos especiales para graduados en Literatura Latinoamericana, Lingüística y Semiótica (Consejo de Estudios de Postgrado, ULA, 1981). Fue director de la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes (1975-1976) y director del Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres de la misma institución (1992-1998). Trabajó para el Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres (1983-1999) y para la Escuela de Letras (1974-1983) de la misma universidad. Ha impartido cursos de Literaturas Americanas Prehispánicas y de Literatura Hispanoamericana Colonial en la Escuela de Letras de la ULA, así como distintos cursos de postgrado en universidades nacionales y del exterior. Por un tiempo, fue miembro del Comité Ejecutivo del proyecto *Diccionario general de la literatura venezolana* (Universidad de Los Andes). Fue miembro del Consejo Consultivo que realizó el *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina* (Delal, auspiciado por la Fundación Biblioteca Ayacucho y Monte Ávila Editores Latinoamericana, 3 volúmenes, 1995-1998), para el cual preparó, además, varios artículos. Artículos suyos han sido publicados en revistas especializadas en países de América Latina, el Caribe, Europa y Estados Unidos. En 1983 fue miembro del jurado del Premio Nacional de Ensayo que otorga el Consejo Nacional de la Cultura (Conac, Caracas). En 2005, fue jurado del Premio de Ensayo de la Institución cultural Casa de las Américas (La Habana) y del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos auspiciado por el Celarg (Caracas). Desde 1989 hasta 2009, fue coordinador de la Cátedra Libre Latinoamericana José Martí de la Dirección General de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes, (Mérida) y, desde 1992 hasta 2006, ejerció la Secretaría –por Venezuela– de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (Jalla), proyecto internacional del cual fue miembro fundador. Fue coordinador de *Voz y Escritura* (Mérida, IIL-ULA, 1984-2006); miembro del Consejo de Redacción de *Actual* (Mérida, ULA); e integrante del equipo editorial de *Investigación* (revista del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico de la ULA, Mérida). Actualmente es miembro del Consejo Científico del Anuario L/L-Literatura (La Habana, Cuba) y del Consejo de Redacción de *Imagen* (Caracas). Es director de *Comarca. Revista de Cultura* (Mérida). Entre sus publicaciones se encuentran: *Selección de textos sobre algunos temas de literaturas prehispánicas* (1975); *Formación de la crítica literaria en Hispanoamérica* (1980); *Recopilación de lecturas sobre literaturas americanas prehispánicas* (1983); *Literaturas prehispánicas e historia literaria en Hispanoamérica* (1988); *Antigua poesía de América* (Antología, 1992); *José Martí en Venezuela y Nuestra América* (1992); *Martí desde los Andes* (1995); y *De cara al sol. Historia, ética, estética, literatura y educación en José Martí* (2000). Recientemente ha publicado: *Sueños originarios. De Amalivacá al Paraíso* (2001); *Leer en el caos. Aspectos y problemas de las literaturas de América Latina* (2002); *Sueños originarios. Memoria y mitos en la literatura venezolana* (2012).

LOURDES MANRIQUE (Caracas, 1950)

Escritora, investigadora y profesora universitaria. Autora de *Solo las medias de seda*. (Narraciones, Monte Ávila Editores, 2007); *El descenso a los infiernos: un descenso al inconsciente en la dramaturgia latinoamericana* (Ensayo, Universidad Experimental Simón Rodríguez, 2002); *Arte, cultura y política* (ensayos, Ipasme, 2010). En coautoría: *Aportes culturales a la venezolanidad; reflexiones sobre el socialismo del siglo XXI* (Ipasme, 2006). Moderadora de la serie de videos televisivos artísticos e históricos *Lo que no se dice*, TVES, 2008. Conductora del programa *Lo que no se dice* en Radio Nacional de Venezuela, conjuntamente con Gerónimo Pérez Rescaniere. Ha sido colaboradora del Suplemento Dominical de Últimas Noticias, VEA, A Plena Voz, Revista Foro del Futuro, Tricolor. Premio Ensayo

Social, Explosión Cultural Bicentenario, 2012, Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Premio Municipal de Cultura Gustavo Machado, 2014, por Mejor Artículo de Opinión.

JESÚS MUJICA ROJAS (Caracas, 1951)

Profesor, productor y cineasta. Egresado de la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas Cristóbal Rojas, de Caracas (1967), en la especialidad de Artes Aplicadas. De 1968 a 1970 cursó estudios de especialización en Artes Gráficas, en el Centro Gráfico del Inciba. En 1984 se especializó en formación para el trabajo en el área de madera en el Instituto Universitario Pedagógico Monseñor Arias Blanco. Actualmente cursa estudios para la licenciatura en Educación en el Centro Experimental para el Aprendizaje Permanente (Cepap) de la Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez. Ha realizado múltiples cursos de actualización profesional. Del 1964 al 1969 participó en diversas exposiciones de Artes Plásticas y Gráficas en Venezuela y el exterior. En 1964 fue miembro fundador del grupo artístico El Zapato Roto y miembro del grupo teatral Bohemio. En 1980 fue miembro fundador de TV Caricuao en 1980; en 1982 de la Cátedra Pío Tamayo, de la UCV. Organizador del 1^{er} Encuentro de Obra de Tierra, Carache, Trujillo, 1975. En 1990 participó en la creación de la Asociación Civil Yanama y coordinador de la Cátedra Popular de las Artes del Fuego María Manuela Mata de Patiño, y de la Fundación Obra de Tierra, 1991. De 1997 a 2006, fue profesor de la cátedra de Seminario (investigación) en la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas. Ha sido facilitador en los talleres de modelado, torno cerámico y quemas alternativas de cerámica (2003). Es miembro fundador de la Escuela Popular de Formación Chema Saher, organización social de formación y organización sociopolítica que realiza sus actividades en la península de Paraguaná, Falcón, desde 2007. Entre los reconocimientos que ha recibido: Premio Municipal de Cine, mención a la difusión del artista nacional con el cortometraje *César Rengifo*, otorgado por el Concejo Municipal del Distrito Federal (1977); Botón de Fundarte (1983); Botón de plata del Taller Escuela, Arte y Fuego (1993); la Condecoración 13 de Abril (2008). Desde 1985 se ha dedicado a la investigación, difusión y formación sobre los orígenes de la cerámica en Venezuela (indígena-criolla) en diferentes regiones del país. Desde 2013 se desempeña en la Fundación Red de Arte - Centro Nacional de Artesanía; actualmente, como coordinador general de Estrategia. Entre sus libros publicados: *Obra de tierra. Las loceras de Manicuaré* (1989, reedición por la Fundación Editorial El perro y la rana en 2006); *César Rengifo: A viva voz* (Fundarte, 1991); *Amuchi Wuayuu. La cerámica guajira* (1996); *Salvador de la Plaza desde la visión vivencial de César Rengifo* (2006). Entre sus guiones y producciones: *César Rengifo y el compromiso revolucionario, Creadores de nuestra nacionalidad, La pintura facial wayúu, Salvador de la Plaza: Tierra. Petróleo. Soberanía*.

BENITO MIESES LÓPEZ (Maracaibo, 1958)

Artista plástico, diseñador, poeta. Egresado de Economía por la Universidad Santa María (1976-1981). Curso Libre de Pintura. Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas (1988). Diplomado Literatura y vida, Universidad Nacional Experimental Francisco de Miranda (UNEFM, 2013). Entre los cursos relacionados: Taller Expresión Plástica. Centro de Formación Estética José Vargas (1984-1987). Taller de Formación Teatral, dirigido por Armando Holzer (1979-1980). Taller de Formación Teatral Constantin Stanislavsky, dirigido por Orlando Arocha y José Miguel Acosta (1979-1981). Curso de Formación de Instructores en Reciclaje y Agricultura Urbana No Contaminante (1985). Participante en el Taller de Poesía del Celarg, coordinado por Ida Gramcko (1989-1991); en el Primer Encuentro Nacional de Talleres Literarios, Celarg (1990); y en el Taller de Poesía Maccesi, coordinado por Alfredo Silva Estrada (1990). Talleres con los artistas Emiro Lobo,

Edgar Jiménez Perez, Ángel Foong, Ernesto Salez, Leopoldo Armand, Miguel Arginzones, Argelia Bravo, Morella Jurado, Roger Aguilar (Cuba), Henrique de la Uz (Cuba). Participante de diversos talleres bajo la coordinación de Dámaso Ogaz y Marvella Correa (1974-1975). Miembro del Taller de Títeres Pilis Plin (1973-1975); del Taller La Vaca Azul (desde 1999); de Xuhe, Taller de Diseño y Artes Gráficas (1992-2002); y del Taller Escuela Río Bueno (2013). Miembro fundador de la Red Nacional de Escritores de Venezuela (2005); y vocero de esta desde 2005 a 2007. Miembro de la Red Nacional de Promotores de Lectura (2005-2014). Coordinador del Plan Nacional de Lectura Leer es Entender, Falcón (2005-2006). Coordinador regional del Programa Nacional de Lectura (2006-2007), y de los programas de la Casa de las Letras Andrés Bello, Falcón (2005-2006 y 2011-2012); del Taller Poesía Visual, Casa de la Poesía Rafael José Álvarez, Coro (2013); del Taller Sentir la Poesía, Casa Nacional de la Letras Andrés Bello, Caracas (2013). Organizador del 1^{er} Encuentro de Música Urbana (1981), y de actividades culturales para la revista *Espada Rota* (1985). Organizador de la Bienal de Literatura Elías David Curiel, Coro, en varias oportunidades. Coordinador del Taller de Creatividad Infantil y Expresión Plástica para el grupo *Grado O*, Coro (1991). Corresponsal y colaborador de la revista *Prisma*, Bogotá (1990-1994); de la revista *Común Presencia*, de Bogotá, desde 1990; y de la revista *La Oruga Luminosa*, Yaracuy (1991-1996). Ha impartido conferencias y ponencias, y ha publicado poemas en diversas revistas. Participante en festivales de poesía nacionales e internacionales, y en bienales de literatura. Ha realizado ilustraciones y portadas para Fundarte, Mucuglifo, Casa de Asterión, la revistas *Solar*, *Oikos*, *Común Presencia* (Bogotá), *Prisma* (Bogotá), Editorial Gitanfali, Nadie nos Edita Editores. Diseñador de varios poemarios. Integrante del grupo Bariquia (2006-2012). Entre sus publicaciones: *Antología de nadie* (1993); *Nombrarse con las cosas* (1995 y 1998); *Alfredo, las noches y las calles* (2002); *Por las sendas de Charles Bukowski* (2003); *Oscuro rumor* (2004); *Poetas venezolanos en solidaridad con Palestina, Iraq y Líbano* (2006); *Corazón de Venezuela, Poesía y Revolución* (2009). Diseñador del afiche e imagen del Festival Nacional de Teatro, Fundarte (2011). Entre sus exposiciones colectivas: Salón de Empleados del Ministerio de Relaciones Exteriores 3^{er} Premio (pintura, 1991); X Salón Caribe, Museo Arte de Coro-Falcón, MACSI (1^{er} premio en Pintura, 1997); Salón María Luisa Schirripa, Museo Alberto Henríquez, Coro, 1997 (1^{er} premio en pintura); “De la Ciudad del Barro”, Sala Armando Reverón, Embajada de Venezuela en México (1998); X Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado, Semana de Venezuela-La Habana, Cuba (1999); “Súper ecléctica”, Galería Artífices, Caracas (1999); Festival Latinoamericano de Artes, Holguín, Cuba (2000-2001-2002); Mega-Exposición, Museo de Arte Contemporáneo de Coro (2004); Salón de Arte Bacoa, Teatro Armonía, Coro (2008-2010, mención pintura); “Venezuela, ecos de la Independencia, 200 años después, Siria, Jordania, Emiratos Árabes Unidos, y Líbano” (2011-2012). Exposiciones individuales: “Dibujos”, Librería El Penco Amerindio Pasaje la Glorieta, Mérida (1988); “Signos” Pequeños Formatos Museo Diocesano de Coro (1991); “Retículas y Rasgadura”, ZEA, Ateneo de Tovar, Casa Juan Félix Sánchez, Mérida (2002); “Retículas para El Chino”, Trujillo, Biblioteca Mario Briceño Irragorry (2002); “Retículas, rasgadas y ciudades”, Teatro Armonía, Coro (2002); “Pinturas”, Casa de la Poesía Rafael José Álvarez, Coro (2007); “Oscuro Rumor”, Ateneo de San Cristóbal, Táchira (2008); “De seguro lo has visto”, Galería El Punto, San Juan de Colón (2008); “Pequeños Formatos”, Sede Murá, Servicios de Consultoría Organizacional, Caracas (2010); “El Bicentenario Venezolano en las Artes Plásticas”. Benito Mieses e Iván Darío Hernández, Galería Khan Assad Basha, Damasco, Siria (2010); “Ciudades, abstracciones... recuerdos”, Galería Red de Arte, Coro (2013).

JUAN ANTONIO CALZADILLA ARREAZA (Caracas, 1959)

Ensayista, filósofo, narrador, poeta. Licenciado en Filosofía en la Universidad de París X Nanterre en 1984. Coordinó y condujo el Programa de Escritura Creativa de la Fundación Kuai-Mare del Libro Venezolano (2000-2001). Fue asesor e instructor-maestro del Programa de Promoción de Lectura Leer es Entender, desarrollado por el Conac (2004-2005). Intervino como poeta representante por Venezuela en el II Festival Mundial de Poesía, Caracas (2005). Fue miembro del equipo creador del Centro Nacional de Historia, adscrito al Ministerio de Poder Popular para la Cultura, en 2007. Laboró en el equipo del Museo Nacional de Historia, del mismo organismo (2007-2010). Jurado por Venezuela en el Premio Libertador al Pensamiento Crítico, 2008. Editor fundador de la revista *Memorias de Venezuela*, de la cual tuvo a cargo la coordinación editorial y redacción (2008-2010). Coordinador general editorial del Número Bicentenario de *Memorias de Venezuela*, publicado en abril de 2010, que obtuvo el Premio Nacional de Periodismo correspondiente a ese año. Asesor editorial de la Fundación para la Cultura y las Artes de la Alcaldía de Caracas entre 2010 y 2015. Maestro Honorario en Historia por la Universidad Nacional Experimental de las Artes (Unearte, 2015). Entre sus publicaciones: *Réquiem a traición* (poesía, Oxígeno, 1979); *Álbum del insomnio* (novela, Alfadil, 1990); *El juego de los aparatos* (ensayos, Tropykos, 1994); *Hipomanía* (novela, 1994); *La hendija* (novela, Premio Fundarte de Narrativa, 1995); *Módulo para talleres de expresividad literaria y poética*, 2005; *Módulo para talleres de promoción de la lectura*, Conac, los cuales recibirán el Premio Nacional del Libro en 2007; *El libro de Robinson* (Siembraviva, ganadora del Premio Nacional del Libro en 2006); *Simón Rodríguez: pequeña antología pedagógica* (antología comentada, 2010); *Crónicas y tópicos de la Edad de la Muerte* (narrativa, Fundarte, 2010); *Ezequiel Zamora y la tierra de los hombres libres* (historia, 2011); *Poemas sociómanos* (poesía, Fundación Editorial El perro y la rana, 2012); *Parálisis andante* (Fundarte, 1988, 2^a edición, 2011). Crear con la palabra (promoción de lectura, Fundación Editorial El perro y la rana, 2013). Ha ofrecido charlas, conferencias, y ha publicado numerosos artículos y ensayos críticos en prensa.

CARLOS YUSTI (Valencia, 1959)

Pintor y escritor. Cofundador del grupo literario Los Animales Krakers y de la revista *Zikeh*. Dirige en la web la página Arteliteral. Locutor y director del programa radial con música clásica *Intermezzo*, transmitido por la emisora Radio Sur, durante cuatro años ininterrumpidos. Director de publicaciones en Fundacite, Carabobo (1989-1990), redactando el boletín informativo de la institución, y produciendo el programa radial *Cinco minutos con la ciencia*. Diseñador y redactor de la página científica *Letra Grande*, en un diario de la región. Dirección de Bibliotecas Municipales de Caroní, estado Bolívar (Almacaroni). Como pintor ha realizado alrededor de 60 exposiciones individuales y unas 30 exposiciones colectivas. Ha publicado los libros: *Pocaterra y su mundo* (1991); *Virgenes necias* (1994); *De ciertos peces voladores* (1997); *Dentro de la metáfora: absurdos y paradojas del universo literario* (2007); *Para evocar el olvido y otros ensayos inoportunos* (Fundación Editorial El perro y la rana, 2007). *Poéticas del ojo y otros ensayos inoportunos* (Fundación Editorial El perro y la rana, 2012, que reúne sus textos sobre arte). Su último trabajo como pintor fue la exposición conceptual *La Tapa del Frasco*, revista-objeto, 2015. En 1996 obtuvo el Premio de Ensayo de la Casa de Cultura Miguel Ramón Utrera con el libro *Cuaderno de Argonauta*. En 2006 ganó la IV Bienal de Literatura Antonio Arráiz, en la categoría Crónica, por *Los sapos son príncipes y otras crónicas de ocasión*. En 2007 fue declarado patrimonio viviente de Ciudad Guayana.

FÉLIX HERNÁNDEZ (Caracas, 1960)

Licenciado en Artes, Mención Artes Plásticas por la UCV, en 1998. Tiene estudios en la Maestría de Estudios del Discurso, UCV. Ha realizado talleres de conservación y restauración, curadurías de exposiciones, análisis plástico de la imagen fotográfica e información museológica. Igualmente, realizó cursos de dibujo, pintura y fotografía. Coordinador de Investigación y Museografía para la Fundación Museo Armando Reverón (1997-2001). Coordinador del Gabinete de Dibujo Estampa y Fotografía, de la Galería de Arte Nacional (2000-2007), desempeñándose como investigador especialista desde 2008 en esa institución. Su ensayo: *La arquitectura religiosa de Juan Félix Sánchez*, obtiene la Mención de Honor al Mejor Libro de Arte, del Premio Nacional del Libro, en 2004 (con fotografías del autor). Ha colaborado en otros proyectos editoriales, entre los que cabe destacar: *Diccionario biográfico de las artes visuales en Venezuela*, de la GAN (Premio Municipal de Arte, Mención Mejor Libro de Arte, Salón Juan Lovera, Primer Premio a la Mejor Investigación en Artes Plásticas, 2006); *Armando Reverón: Guía de estudio* (2005) del proyecto Armando Reverón; y *Bolívar hecho a mano* (2011), en coautoría junto a Juan Calzadilla y Mariano Díaz. Sus ensayos están representados en textos curatoriales, guías de estudio y artículos para revistas especializadas. Fue miembro fundador del Colectivo de Artes Visuales Urbe Emergente (2009) del Núcleo de Desarrollo Endógeno Cultural Nuevo (Nuevo Circo de Caracas). Es miembro activo del Colectivo Sarta de Cuenta (2010). Miembro de la Fundación Surcos Colectivo Gráfico Venezolano (2011). Ha participado como jurado en diversos salones nacionales y regionales de artes. Entre sus exposiciones colectivas y personales: “2da. Muestra de los talleres de fotografía del Museo de Bellas Artes” (2001); “Fotografías de la 2da. Parada Gay”, Caracas (2003); “Contextos urbanos-formatos personales”, Galería de Arte Teatro San Martín, Caracas (2009-2010); “Payasoy”, Galería-Taller Urbe Emergente, Núcleo de Desarrollo Endógeno Cultural Nuevo “Nuevo Circo de Caracas” (2010); “Venezuela libre”, Galería Caracas, Instituto de la Imagen, las Artes y el Espacio, Iartes, (2010); “Homenaje al Mago de la Luz: Armando Reverón”. Galería-Taller Urbe Emergente, Núcleo de Desarrollo Endógeno Cultural Nuevo “Nuevo Circo de Caracas”, (2010); “El arte ante la emancipación de la República Bolivariana de Venezuela”, Galería Los Techos de Caracas, Hotel Venetur Alba, (2010); “Urbe emergente”, Obra selecta, Galería-Taller Urbe Emergente, Núcleo de Desarrollo Endógeno Cultural Nuevo “Nuevo Circo de Caracas”, (2010); “Por dentro y presente”: Caracas y su mundo. Museo Arturo Michelena (2011).

ROGER HERRERA RIVAS (Caracas, 1962)

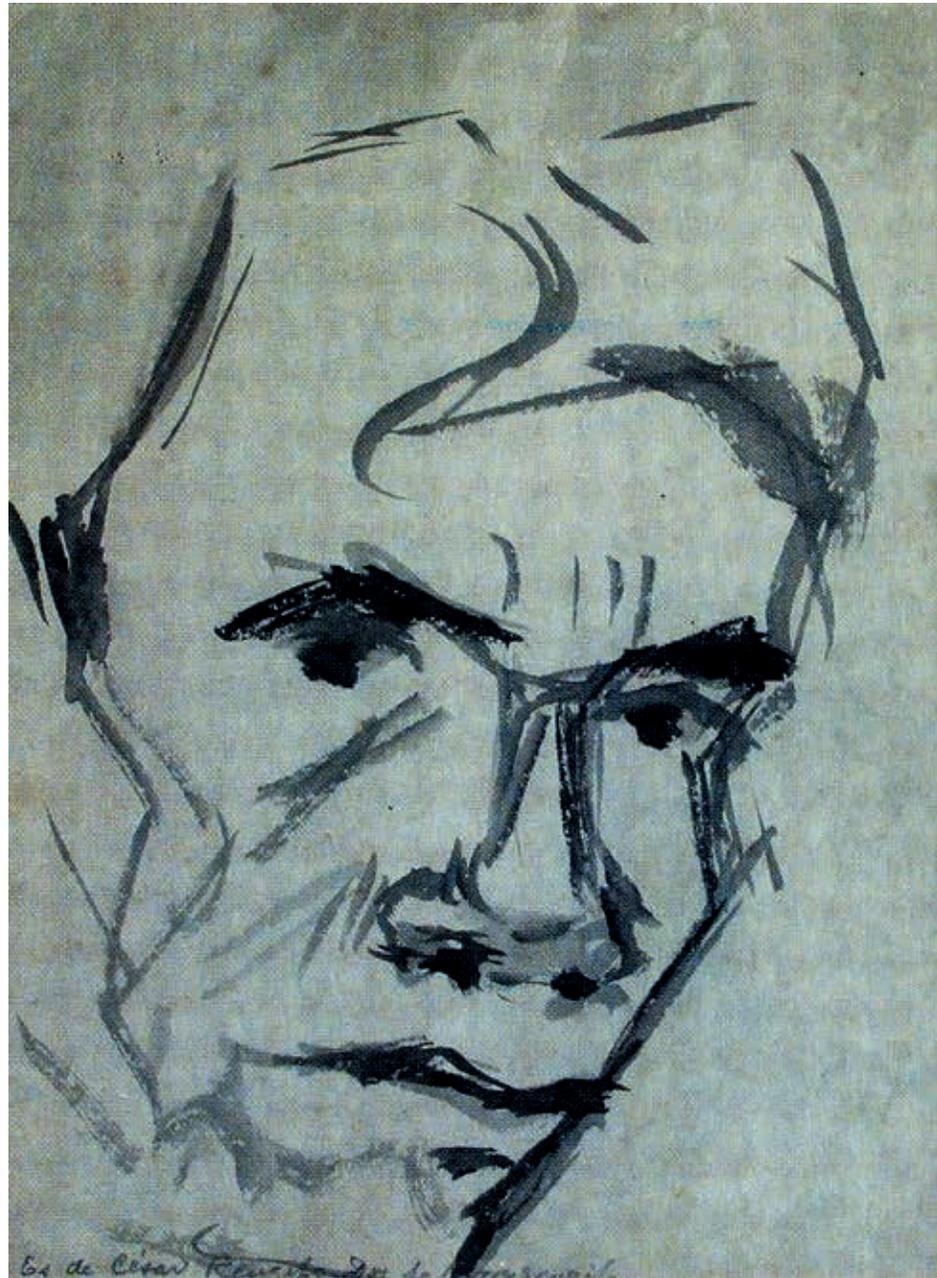
Luchador social, poeta, actor y artista plástico. Egresado en Arte Puro, Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas, 1986-1993. Licenciado en Teatro, Mención Actuación por el Instituto Universitario de Teatro, Iudet, 1987-97. Postgrado en Gerencia Cultural, Universidad Simón Rodríguez (2000). Locución, Escuela de Comunicación Social, UCV (2003). Con múltiples estudios en el área teatral: escenografía, utilería, máscaras; dramaturgia; entre otros, como redacción, declamación, animación y promoción cultural. Igualmente, ha realizado talleres de poesía, con Fundart (1982-85), y con el Celarg (2000). Es autor de monografías e investigaciones. Ha participado en congresos y charlas, y como jurado en premios regionales y locales de pintura, literatura y dramaturgia. Ha dictado talleres teatrales, de pintura, de cuentacuentos, títeres, entre otros. Fue miembro fundador de la editorial Ambrosía. Tiene en su haber varios años de experiencia laboral en la radio, incluyendo radios comunitarias. Ha dictado cátedra de dibujo e historia de las artes plásticas en diferentes institutos privados y liceos. Comparte sus investigaciones con la

promoción y difusión de artistas en el Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Ha creado diversos proyectos colectivos, entre los cuales podemos citar: Red Nacional de Escritores de Venezuela, Memoria e Identidad; Recitales Itinerantes, actualmente colabora con la Casa Nacional de las Letras Andrés Bello. Además de sus indagaciones en el teatro profesional y comunitario, las cuales han sido llevadas a la praxis en espacios convencionales y no convencionales, desde 1979 promueve la lectura y el libro en barrios, fábricas, geriátricos, cuarteles, planes vacacionales, instituciones, asociaciones de vecinos, universidades, colegios, comunidades indígenas, bibliotecas, hospitales, niños con problemas de aprendizaje. También ha dictado clases en los núcleos de cine, específicamente (construcción del guion cinematográfico y actuación en cine, teatro y TV); y en el núcleo de Artes Plásticas. Dictó clases (2006-2007) en la cátedra de Dibujo Analítico en la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas. Realizó en el 2007 el Proyecto de Artes Integradas o síntesis de las artes, desde el cual imparte clases en la UBV. Recientemente ganó el Concurso de Oposición 2009-II que lo hace titular del cargo de instructor a dedicación exclusiva. Fundó la Escuadra Revolucionaria de Lectura, hoy en día Grupo Revolucionario de Lectura Jesús Aranguren en la Universidad Bolivariana de Venezuela (2010-2011), lugar donde se auspicia el material poético y los escritores de todos los géneros, además de promover a los artistas plásticos, jóvenes cineastas, promotores culturales haciendo énfasis en el Diálogo de Saberes, la siembra de valores bolivarianos para la consolidación del socialismo del siglo XXI. También creó en 2008 el grupo teatral (UTSA): Unidades Tácticas de Sensibilización Teatral, presentando una serie de performances en una exposición de pinturas. Actualmente, dicta clases en Unearte, Núcleo Armando Reverón, en seminarios sobre la performance, el arte, la política y el cuerpo. Actualmente es coordinador de Literatura de la UBV. Es autor de varias obras teatrales y adaptaciones para niños y adultos. Entre las obras teatrales representadas cuentan más de 35. Ha publicado: *Yo, solo Dios* (Fundación Editorial El perro y la rana, ganadora del Certamen Mayor de las Artes y las Letras, 2006). Su antología de poesía *Mínimo y varial I y II*, Fundación Editorial El perro y la rana está en proceso de impresión. Se le han publicado más de ocho poemarios, entre ellos: *El lenguaje de los dioses*, Mención de honor en la XV Biental de Poesía Tomás Alfaro Calatrava, (2000); *Fragmentos* (1986), *La crin de Dios* (1996-1999), *Desadaptado* (2000), *Elegías a Wölfling* (2003), *Octubre rojo* (2006). Tuvo participación en el Festival Internacional de Poesía en Cartagena de Indias (Colombia, 2006). Fue invitado a la Feria del Libro de Centroamérica, Managua, Nicaragua (2007). Se ha desempeñado como profesor de dibujo e historia del arte desde 1992. Participó en más de 26 exposiciones colectivas, y en más de 16 exposiciones individuales, tanto internacionales como nacionales. Como actor, ha participado en films nacionales e internacionales, en coproducciones, en TV y en numerosas producciones. Entre sus propuestas en artes integrales cuenta con acciones e intervenciones del espacio como *happenings*, *body art*, *fluxus*, *performances* (de 1986 a 2009). En 2011 montó una performance teatral en homenaje a Armando Reverón: “Luz, color y locura”. Su obra plástica está en colecciones privadas en Venezuela, Francia, España, Curazao, Colombia y Suiza. Para mencionar algunos de los premios obtenidos: Diploma Museo de Caracas, Municipio Libertador (1990). Diploma Fundarte: Muestra Homenaje a la Ciudad (1991). Premio Crit-Ven de Teatro (1983), por el montaje de la obra de teatro *Tres etnias, una misma lucha: Bolívar*. Orden Alí Primera en su Única Clase. Premio Internacional en Holguín, Cuba, Grupo Bariquía (2006). Premio Consejo Legislativo de Miranda (2008), por su destacada labor teatral y la promoción de la lectura. Mención en Narrativa, Concurso auspiciado por el Centro Simón Bolívar (CSB). Orden César Rengifo (2015).

FRANKLIN FERNÁNDEZ (Caracas, 1973)

Artista plástico, escritor, promotor cultural. Licenciado en Artes Plásticas por el Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón, en el 2003 (actualmente Unearte, Universidad Nacional Experimental de las Artes). En 1999 realizó el Taller de Poesía del Celarg. Ha trabajado como encargado de la tienda de arte de la Fundación Red de Arte y como especialista en Gestión Cultural (artes plásticas), en el Ministerio del Poder Popular para la Cultura, Anzoátegui. Actualmente, se desempeña como presidente *ad honorem* del Ateneo Miguel Otero Silva, de Barcelona. Su trabajo literario (entre las que cuentan más de cien entrevistas a renombradas figuras nacionales e internacionales) ha sido publicado en diversos diarios y revistas. Ha publicado los libros: *Breves* (aforismos, Editorial El Pez Soluble, 2000); *La imagen doble* (entrevistas a artistas plásticos y poetas hispanoamericanos, Fundación Editorial El perro y la rana, 2006); *Simples* (poemario, Fundación Editorial El perro y la rana, 2006); *La escritura y tú* (aforismos, Sistema Nacional de Imprentas, Anzoátegui, 2010). Participó en el 10^o Décimo Festival Mundial de Poesía en Caracas (2013) y en la polémica exposición “Eufemismos Imperiales” realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas y en el Centro Provincial de Artes Plásticas de La Habana, Cuba. Exposiciones individuales: “Poemas-Objetos”. Ateneo Miguel Otero Silva, Barcelona, Anzoátegui (2005); “Espacio sugerido”. Museo Anzoátegui (2006); “Poemas-objeto. 1998-2008”, Ateneo de Valencia (2009). “Fugacidad del tiempo”, Ateneo Miguel Otero Silva, Barcelona (2010); “Iglesias, templos y catedrales”, Galería de Arte Pedro Báez, Barcelona (2014); “Espacio litúrgico”, Taller de Arte de Licia Salvatore, Lechería (2015). Entre las exposiciones colectivas: “Encuentro con el Orinoco”, muestra de estudiantes del IUESAPAR; en homenaje a Alejandro Otero y Carlos Cruz Diez, Casa Uraima, Ciudad Bolívar (1994); “Travesías”, Museo Jacobo Borges, Caracas (2000); VI Salón Regional de Jóvenes Artistas, Galería de Arte del Consejo Legislativo estatal de Barcelona (2001); “Lo tangible de la imagen sagrada”, homenaje a la Virgen del Valle; “Galería óleo y temple”, Barcelona, I Salón de Arte de Cerro Negro, Ateneo Miguel Otero Silva de Anzoátegui (2002); “Visiones convergentes”, concurso de arte patrocinado por CNN en Español (2004); XXIX Salón Nacional de Arte Aragua, Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu; VI Salón Pirelli de Jóvenes Artistas, En Tiempo real. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (2003); “Medidas variables”, Museo Alejandro Otero, Caracas; “Papel y collage”, Museo Anzoátegui de Barcelona; “La voz del animal metafísico”, Galería Taller De Rokha, Chile, Santiago de Chile (2006); “Inconscientes para una Geografía Onírica”, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela, España; “Perspectiva. 16 artistas en un espacio alternativo”, Galería del Consejo Legislativo de Anzoátegui, Fundación Banfoandes (2007). “Infraleve: Exposición Internacional Duchampniana”, homenaje a Marcel Duchamp, Galería Moto, Chile (2008); “La imagen doble”; Museo Anzoátegui; “Primer Salón Oriental de Artes Pedro Báez”, Galería de Arte Pedro Báez, Puerto La Cruz (2008); “Creadores Orientales”, Museo Histórico de Clarines, Anzoátegui; “X Bienal Nacional de Escultura Francisco Narváez”, Museo Francisco Narváez, Porlamar, isla de Margarita; “El umbral secreto”, Muestra Internacional Surrealista, Museo Salvador Allende, Chile, Santiago de Chile; “La palabra dibujada/Dibujos desde la palabra”, primera muestra internacional de poesía visual y experimental en Venezuela, Sala Rita Valdivia, Escuela de Artes Plásticas Armando Reverón, Barcelona (2009); “Apología de las vírgenes”, homenaje a la Virgen del Valle. Fundación Red de Arte, Tienda de Barcelona (2011); “Mirar de nuevo”, Ateneo Miguel Otero Silva, Barcelona; “La imagen perenne”, Galería de Arte Pedro Báez, Escuela de Artes Plásticas Armando Reverón, Barcelona; “Desde la orilla. Arte contemporáneo de Oriente”, Museo Alejandro Otero, Caracas; “Maderas místicas”, Museo Anzoátegui; “Tierra fértil”; homenaje a Valentín Malaver, Centro Latinoamericano de Arte y Diseño, Casa Dúo, Lechería (2012); “El ajedrez

en el arte”, Casa de la Cultura de Guanta, Anzoátegui; “Eufemismos imperiales”, Centro Provincial de Artes Plásticas de La Habana (Cepap); “Eufemismos imperiales”, Museo de Bellas Artes, Caracas (2014); “Homenaje a Armando Reverón”, Galería de Arte Pedro Báez, Escuela de Artes Plásticas Armando Reverón, Barcelona (2013); “Las llaves del deseo”, Barcelona, Fundación Camaleonart, San José, Costa Rica. Recibió, entre otros, el Gran Premio VI Salón Regional de Jóvenes Artistas de la Galería de Arte del Consejo Legislativo, Anzoátegui (2001); tercer finalista del concurso de arte patrocinado por CNN en Español, “Visiones convergentes” (2003); Rita Valdivia, I Salón Oriental Galería Pedro Báez, Escuela de Artes Plásticas Armando Reverón, Barcelona (2008); Rafael “Fucho” Tovar de la X Bienal Nacional de Escultura Francisco Narváez, Porlamar (2009); mención honorífica Luis Luksic en el Gran Salón Nacional Mauro Mejías, Galería Pedro Báez, Escuela de Artes Plásticas Armando Reverón, Anzoátegui (2012). 3^{er} Premio de la II Bienal de Artes Plásticas PDVSA Oriente, Museo de Arte Contemporáneo de Cumaná (2013). Entre sus reconocimientos: Medalla José Antonio Anzoátegui en su segunda clase, Gobernación del Estado Anzoátegui, 2009.



Autorretrato, s/f.
Acuarela

ÍNDICE

NOTA EDITORIAL

9

EL MAESTRO

Un tal César Rengifo: JESÚS MUJICA

14

César Rengifo: quehacer y hombre: DIANA RENGIFO

26

EL LEGADO

César Rengifo y el proyecto de la libertad: JUAN ANTONIO CALZADILLA

36

Un hombre de la anticonquista: SAÚL RIVAS-RIVAS

40

Rengifo en Mérida. La gestión de organizador y promotor cultural: ALBERTO RODRÍGUEZ CARUCCI

44

LA PINTURA

Breve reseña sobre la obra plástica de Rengifo: JUAN CALZADILLA

50

Arte y compromiso social: FÉLIX HERNÁNDEZ

72

"El enamorado de la niebla". Apuntes sobre la pintura de César Rengifo: FRANKLIN FERNÁNDEZ

106

El realismo limpio de César Rengifo: CARLOS YUSTI

130

Una mirada a la obra plástica de César Rengifo: BENITO MIESES

156

Los Andes en la pintura de César Rengifo: ALBERTO RODRÍGUEZ CARUCCI

180

LOS MURALES

El Mito de Amalivaca y la Creación del Mundo

184

Génesis de Venezuela y Creadores de la Nacionalidad

193

EL TEATRO

César Rengifo y la búsqueda de la realidad: ORLANDO RODRÍGUEZ	206
<i>Lo que dejó la tempestad</i> de César Rengifo: ROGER HERRERA	212
El teatro de la indianidad de César Rengifo: LOURDES MANRIQUE	216
Los Andes en el teatro de Rengifo: ALBERTO RODRÍGUEZ CARUCCI	220

LA LITERATURA

Pensamiento, letra y praxis en César Rengifo: ROGER HERRERA	226
Tres personajes andinos en la ensayística de César Rengifo: ALBERTO RODRÍGUEZ CARUCCI	250

NARRATIVA, POESÍA, ENSAYO, TEATRO DE CÉSAR RENGIFO, Y UNA ENTREVISTA

Narrativa

<i>¡Sobre la tierra, siempre!</i>	256
-----------------------------------	-----

Poesía

<i>Cálamo, décimas y glosas</i>	262
---------------------------------	-----

Selección de poemas

Imagen de Chirinos	291
La patria persistente	292
Canto de sangre presente	294
¿Por qué?	297
El hondero triste	298
La rosa de los vientos	299

Selección de ensayos y artículos

¿Qué es la cultura?	300
Estilo e ideología	305
Anotaciones acerca del concepto del espacio en las artes plásticas	310
El teatro como expresión de fe en los valores nacionales: es posible. ¿Cómo?	313
Los medios alienantes y las influencias deformantes de las culturas nacionales	315
Clases y contradicciones. Formación y desarrollo de una conciencia nacional	318
La cuestión agraria y nuestro proceso cultural	321
Los caribes	325

La caricatura, su función social	330
El fascismo nuevamente amenaza al mundo. La causa del pueblo uruguayo es nuestra causa	333
Una película antisoviética	335
Es indestructible la amistad del pueblo de Venezuela con el pueblo y la Revolución cubana	337
Nuestros países y la prensa norteamericana	338
El pensamiento y la acción antiimperialista de Bolívar y Martí y el porvenir de América Latina	340
Teatro:	
<i>Esa espiga sembrada en Carabobo</i>	345
Entrevista:	
“César Rengifo: Juan liscano se equivoca”: RAMÓN HERNÁNDEZ	363
A MANERA DE EPÍLOGO	
El diente que le faltaba al peine: DIANA RENGIFO	372
ANEXOS	
Índice de obras plásticas	380
Índice de obras teatrales	388
Premios y reconocimientos	394
Cronología del cultor	396
Bibliografía	416
COLABORADORES	437



Edición digital
Mayo de 2018
Caracas, Venezuela

Lo que ocurre es que yo provengo del pueblo y voy ligado a él por sentimientos, por procedencia y lógicamente tenía que haber una fidelidad a esos sentimientos, creo que una de las tareas fundamentales de los artistas que provenimos del pueblo es ser consecuentes con esa procedencia (...), yo creo que ningún hombre progresista, revolucionario, y mucho menos artista, o trabajador de la cultura, puede perder la fe en el porvenir. Al contrario, el mismo trabajo que genera ese artista, su misma obra, es una afirmación de creencia en ese porvenir. Yo sí creo que el pueblo venezolano, alguna vez cuando venga a este país el socialismo, y cuando el pueblo, pues, tome el poder en sus manos, tome las riendas del gobierno de este país, toda la riqueza cultural venezolana, todo el acervo cultural venezolano, no solamente el acervo que se ha creado durante la colonia, y que se ha creado durante el régimen republicano, sino que hasta las culturas más antiguas que había en nuestro país antes de la llegada de los europeos, van a ser reivindicadas, estudiadas, valorizadas y puestas al servicio del pueblo venezolano. Venezuela tendrá un arte nacional en la medida en que se incorporen a la creación material y a la creación espiritual las grandes masas de nuestro país (...). Entonces, yo sí tengo fe en que la obra que yo estoy haciendo va a retornar alguna vez al pueblo, para quien yo la estoy haciendo. Es decir, que el arte que crean los artistas no debe ser un arte constreñido al goce de solo pocas personas, sino que debe ser gozado por las grandes multitudes.

CÉSAR RENGIFO

