

## César Rengifo y el teatro venezolano

### Zoila Paternina Ríos

*Cuando hago teatro creo y manejo su estructura con aliento de pintor a veces, cuando pinto y sobre todo cuando he hecho murales, me he desempeñado como director escénico y como dramaturgo.*

César Rengifo

### César Rengifo y su tiempo

Un registro de la vida y obra de César Rengifo (Caracas 1915-1980) nos permitió dilucidar los aspectos que tienen más incidencia en su dramaturgia. Destacamos su vinculación con lo popular y con el pensamiento indígena, el compromiso ideológico y su deseo manifiesto de conocer a Venezuela, en el sentido de hurgar y desentrañar la esencia de “lo nacional.” Fue un creador completo para quien el arte no tuvo fronteras. Asombra la coherencia y profundidad de pensamiento con que manejó cada una de las diferentes manifestaciones de la cultura en las cuales se destacó. Ya como dramaturgo, pintor, muralista, director escénico, periodista o profesor siempre asumió su quehacer cultural con mística. Fiel a sí mismo y a su momento histórico ejerció la docencia desde la perspectiva del artista, motivo por el cual su obra tiene entre otras una finalidad didáctica. Tanto en dramaturgia como en pintura fue acreedor de varios premios y reconocimientos, entre ellos el Premio Nacional de Pintura 1954 y poco antes de su muerte el Premio Nacional de Teatro, 1980.

### Un intento de periodicidad en el teatro venezolano

La revisión de la bibliografía escénica del país nos permitió descubrir una aproximación en ciertos hitos que podrían agruparse. Fue así como procedimos metodológicamente a dividir toda la historia de nuestro teatro, desde la época precolombina hasta la década del setenta del presente siglo

XX, en siete etapas fundamentales. Pensamos que esa organización ayudaría a clarificar el panorama del teatro venezolano y nos ubicaría dentro del proceso dramático de César Rengifo.

### **I. Precolombina**

América acusaba diversos grados de cultura cuando llegaron los españoles. Las manifestaciones teatrales se correspondían con el desarrollo de cada pueblo. El exterminio de muchos de ellos, durante la Colonia y la Conquista, significó la desaparición de sus formas teatrales. Aunque los indígenas venezolanos no alcanzaron el desarrollo cultural de incas, mayas y quichés, las modernas investigaciones han demostrado que tuvieron una forma teatral vinculada con sus ritos. No obstante la influencia europea y africana, los orígenes indígenas perviven en bailes dramatizados que, como el “Mare Mare” y el “Sebucán” aún se practican en varias regiones del país. Hay constancia de que algunos grupos, incluso, desarrollaron el tinglado en calidad de estructura física, destinado a la representación, equivalente al que se utilizaba en la España rural del siglo XIV.

### **II. Colonial**

La segunda etapa comprende dos fases: la primera abarca los siglos XVI y XVII, con pocas representaciones y sin ningún testimonio de su producción dramática. La segunda corresponde al siglo XVII, durante la cual hay cierto auge y se dan los primeros pasos significativos para el desarrollo del teatro nacional. Cuando llegaron los españoles, las letras en la Península Ibérica se encontraban en los albores de su edad dorada. En ella se mezclaban las tradiciones medievales con el pensamiento renacentista (históricamente se sabe que el renacimiento español fue tardío). Ese pueblo, con su teatro y sus cómicos ambulantes se volcó en tierra americana. El teatro transplantado se enriqueció con el aporte indígena y de la cultura negra. En sus comienzos fue casi exclusivamente religioso, razón por la cual predominan los autos sacramentales. César Rengifo (1989) comenta: “lentamente se fueron creando las condiciones para que se pusieran en escena obras del mejor teatro español de la época. En el siglo XVIII la actividad dramática adquiere cierta regularidad, iniciándose la aparición en ciudades y villas de algunos grupos teatrales integrados y dirigidos por gente de la localidad” (T. V. p. 162).

La popularidad que alcanzó la actividad teatral, la segunda mitad del siglo XVIII, se evidencia en tres aspectos: 1) Puesta en escena de obras de los dramaturgos del Siglo de oro español. 2) Se escriben las primeras piezas

dramáticas en el país. 3) La formación de grupos teatrales como el de San Felipe (Estado Yaracuy), que organizó en 1747, tal vez, el Primer Festival del Teatro Venezolano. Y el denominado “Gaspar de los Reyes” que el año 1760, con motivo de la coronación de Carlos III, organizó un segundo festival de teatro (1) en San Sebastián de los Reyes, Estado Aragua.

El enjuiciamiento que sufrió el género dramático, especialmente el teatro popular, durante el siglo XVIII en España repercutió en Venezuela. Se tiene conocimiento de algunos decretos que prohibían las representaciones de comedias sin la debida autorización. Esto pone de manifiesto el interés que la actividad había despertado. De la producción dramática de la Colonia, sólo se sabe de algunos fragmentos y referencias con la excepción de dos obras trascendentales: *Auto de Nuestra Señora del Rosario* de autor anónimo y *La encarnación del Hijo de Dios* de José Cecilio de Avila, probablemente de fecha posterior. El auto sacramental es la pieza más completa que nos ha llegado y la primera escrita en el país. Sobre *La encarnación del Hijo de Dios* José Rojas Uzcátegui (1986) aclara: “Hasta hace poco se pensó que era Andrés Bello el iniciador de la bibliografía teatral de autor, pero el descubrimiento o exhumación de *La encarnación del Hijo de Dios* del sacerdote José Cecilio de Avila hace obligatoria la rectificación (. . .) por lo tanto es José Cecilio de Avila el primer autor de nombre, apellido y obra conocido” (p. 20).

Dos factores que incidieron en esa primera fase del teatro nacional, para que La Guaira se convirtiera en centro escénico de importancia: 1) Por ser puerto marítimo y punto estratégico donde llegaban las innovaciones de ultramar. 2) Por la construcción del primer teatro en Venezuela a mediados del siglo VIII. Poco después (1784) se edificó el primer teatro en Caracas. Recibió el nombre de “Coliseo,” más tarde “Conde.” Fue destruido por el terremoto de 1812.

### III. De emancipación y republicana

Se ubica en las primeras tres décadas del siglo XIX. La inicia José Antonio Montenegro con su Vejamen en el grado del doctor Salvador Delgado (1801) y Andrés Bello con su poema dramatizado “Venezuela consolada” (1804). La forma típica que proliferó durante la Colonia fueron los vejámenes. Rojas Uzcátegui (1986) señala que no eran “propriamente obras de teatro, sino composiciones literarias para ser recitadas en público, generalmente en verso y de carácter burlesco” (p. 19). Este subgénero permitía la caricatura de personajes conocidos, llegando en algunos casos al sarcasmo, entrelazado

con la gracia y el humor criollos. Tuvo su máximo exponente en el “Vejamen” de José Antonio Montenegro. El hecho tienen marcada relevancia, pues sus rasgos van a dar nacimiento a nuestro primer teatro nacional. Fue un modo de expresión literaria que prácticamente murió con la Colonia, para resurgir en el siglo XX en autores como Leoncio Martínez (Leo. 1888-1940), Francisco Pimentel (Job Pim. 1890-1942), Rafael Guinand (1881-1957) y Aquiles Nazoa (1920- 1976). Francisco Pimentel y Aquiles Nazoa son los autores más representativos del “teatro para leer.” Los vejámenes, el “teatro para leer” y el teatro criollo tienen en sus esencias fundamentales: el humor, la sátira, la gracia criolla y un uso coloquial del lenguaje.

La década de 1810 la inicia José Domingo Díaz con *Inés*, primera tragedia de autor venezolano y Gaspar Marcano con *El encuentro del español Pablo Carrera con el patriota Francisco Machuca en las alturas de Matasiete* (1817). Este es un diálogo en verso que plantea la simpatía surgida entre dos soldados enemigos: un realista y un patriota, después de la derrota de los españoles en la Isla de Margarita. José Rojas Uzcátegui lo señala como “el primer texto dramático propiamente tal” (p. 20). Al confrontar esta cita con otras inferimos que, además de la escasa producción, en la conciencia de los escritores de la época no estaba definido el drama como género.

#### IV. Romántica

El romanticismo se hizo sentir a partir de los años treinta hasta finales de los sesenta del siglo XIX. En relación con las etapas anteriores, la producción dramática aumentó considerablemente. José Rojas Uzcátegui (p. 12) anota que se escribieron unas setenta obras. Distingue dos generaciones de románticos: la primera la inicia Juan Manuel Cagigal con su drama *La restauración de Venezuela* (1833). La segunda generación la inicia Hereclio Martín de la Guardia (1829-1907) con *Cosme de Médicis* (1848), obra que introduce los rasgos propios del romanticismo. Aunque hubo otros intentos, según José Rojas Uzcátegui, Martín de la Guardia fue el primero que logró un drama de esa índole “artística, técnica y temáticamente acabado” (pp. 53-54). Además fue el modelo que, con algunas variantes, dominó la escena venezolana durante la segunda mitad del siglo XIX. En 1870, Manuel Dagnino con su comedia *El romanticismo dentro de la casa* marcó el punto final de la tendencia. Ese rompimiento dio cabida al nacimiento del período más fecundos y brillantes del teatro venezolano, hasta el siglo decimonono.

### V. Primer impulso significativo del teatro nacional

Incluye las tres últimas décadas del siglo XIX, hasta poco después de los años cuarenta del presente siglo veinte. Tiene primacía el teatro costumbrista, que además de nutrirse del romántico, convive con éste en su decadencia. Después de la construcción del primer teatro caraqueño, la actividad dramática citadina tomó impulso. Rubén Monasterios (1975) comenta que según las crónicas de la época “entre 1833 y 1898, se fundaron en Caracas unos cincuenta teatros” (p. 2). Con estos espacios escénicos, la Capital consolidó definitivamente su primacía teatral. Igualmente, la apertura del Teatro Baralt (1883) reafirmó la tradición zuliana y Maracaibo se convirtió en el segundo centro teatral del país. Para su inauguración, la junta organizadora auspició un concurso abierto, que contó con la participación de una buena representación de autores regionales. Por la cantidad y calidad de autores, por su infraestructura escénica de autores, elenco, técnicos y directores, la década del 1880 es denominada “La edad dorada del teatro marabino.” Manuel 6Antonio Marín, hijo, además de dramaturgo, es pionero de la historiografía y crítica teatral venezolana, al escribir en 1886 la primera historia del teatro zuliano. Reeditada en 1990 por la Universidad del Zulia, con el título *El teatro en el Zulia*, [Cuaderno N° 5 de La Sociedad Dramática de Maracaibo]. Esta historia y su relación con el Teatro Baralt la conserva la Universidad del Zulia como patrimonio histórico.

Mérida se sumó al movimiento teatral del país cuando la imprenta de Juan de Dios Picón Grillete publicó en 1873, *El tirano Aguirre* y poco después *Ambrosio de Alfinger o los alemanes a la conquista de Venezuela*, dramas de Adolfo Briceño Picón. Ambas piezas introducen los temas históricos en el teatro. El antecedente lo va a tomar César Rengifo, a mediados del presente siglo XX para construir el núcleo central de su universo teatral.

El aumento de la producción dramática durante esta etapa fue tan significativo que José Rojas Uzcátegui (p. 12) registra 212 piezas, sin incluir aquellas obras sobre las cuales sólo consiguió una referencia muy vaga. Otros autores destacados son: Juan Vicente Camacho con *Un llanero en la capital* (publicado en 1875), sainete que tiene el mérito de introducir ese personaje criollo en la literatura venezolana. Y Calixto Pompa con *La dama de la carete o un duelo literario* (1879), drama de enredo y costumbres donde el personaje una vez concluido el acto, se quita la careta y explica lo sucedido. Esta es la primera vez que en Venezuela se presenta teatro y crítica dentro del teatro. Algo curioso anterior a Brecht, que guarda semejanza con la idea de crear y destruir la ilusión teatral.

La esencia del costumbrismo no pertenece a ninguna escuela es universal. Ha estado presente en autores de todos los tiempos. Su importancia creció durante los siglos XVIII y XIX, con los denominados “cuadros de costumbres.” Es una derivación romántica y como tal fue transplantado en América. Tiene intención ética, busca las situaciones más llamativas y pintorescas de lo ingenuo y lo trivial, revaloriza lo nacional y da prioridad a las intrigas ya sean familiares, políticas o de la vida social y no desdeña las formas populares y regionales del habla.

El criollismo es una manifestación del “americanismo literario.” Surge paralelo al modernismo. Coinciden en la búsqueda de un lenguaje que los aleje del romanticismo. En Venezuela, el criollismo se ubica entre 1890 y 1930. Varios de nuestros escritores construyeron una teoría del mismo y los fines que perseguía. Sus puntos básicos se resumen en el énfasis que pone en los problemas de la tierra venezolana, costumbres, tipos y el lenguaje del pueblo, sin mezcla con lo foráneo. Si el costumbrismo es universal, el criollismo es una tendencia americana y local, con un marcado afán por encontrar una forma expresiva que lo identifique con lo nacional.

## **VI. Teatro criollo**

Descendiente directo del teatro costumbrista, se ubica en las primeras cuatro décadas del presente siglo. Recibe la influencia de los movimientos literarios (costumbrismo y criollismo) que estaban de moda, ya que quienes escribían para el teatro, generalmente eran narradores. Aunque opacado, llegando en algunas ocasiones hasta confundirse, el teatro costumbrista acompañó al teatro criollo en toda su existencia. Susana Castillo (1980) juzga que fue “la primera mirada que los dramaturgos dieron a su realidad.” Casi todas las manifestaciones foráneas fueron relegadas para dar preferencia “a los problemas locales en un lenguaje común a cada región. Acercó el teatro al pueblo, por eso pudo formar la base de un teatro nacional” (p. 34). ¿Cuál es la esencia del teatro criollo? Frecuentemente presentaba situaciones cómicas con tipologías de personajes: el protagonista representaba al burgués, el cómico y evasivo, al pueblo. Crea estereotipos de poca profundidad. Las situaciones las toma de la vida común, del barrio o del vecindario. Son muchos sus defectos, no obstante representa un avance en la búsqueda de una expresión propia. El problema estuvo en su marcado localismo y su escasa profundidad. Rojas Uzcátegui, después de analizar y/o mencionar las trescientas obras producidas el siglo XIX, afirma: “existe un teatro nacional como lo demuestran las anteriores referencias” (p. 11). Luego añade, aunque no hayamos tenido

autores de talla universal, no significa que “no exista un teatro nacional.” Si convenimos con Rojas Uzcátegui debemos sumar la producción del teatro criollo, por considerar que siguió la misma tradición. En cada etapa, nuestros escritores sentaron las bases de nuestro teatro actual. Pese a todo las condiciones no estaban dadas y el vacío continuó hasta la presencia de Rengifo, quien dio inicio a una nueva dimensión teatral en el país.

El teatro criollo tuvo dos vertientes: “una cómico-satírica” con énfasis en la crítica política, que encuentra su forma de expresión en el sainete y el apropósito. Otra “dramático-cómica” dirigida a la crítica social. El teatro criollo oscila entre el sainete, el apropósito y la comedia costumbrista. Aunque el sainete probablemente tuvo su origen en el Siglo de Oro español, sus rasgos básicos persisten y dieron su atractivo al teatro popular. En Venezuela tomó su propio cauce con las famosas “morcillas.” Estas consisten en la libertad que tenía el actor para salirse del texto e improvisar, cuestionando sucesos de interés público o ridiculizando a personajes conocidos. Rubén Monasterios (1975) señala que la morcilla ponía de manifiesto la gracia y el ingenio del cómico. Llama al apropósito hermano menor del sainete, porque además de su parecido, enfatiza las “situaciones locales, es más libre y con frecuencia más agresivo” (p. 35). El sainete es la vertiente más generalizada del teatro criollo. Se prestaba para hacer una pintura del modo de ser del venezolano y su forma de percibir la sociedad. Aunque es el subgénero más representativo del teatro de comienzos del siglo, no trasciende porque su estructura es sencilla y los problemas se resuelven de manera jocosa.

La literatura criollista y el teatro criollo tienen en común su marcado localismo que se revela en una copia de costumbres, tipos y el lenguaje del pueblo. Se alejan por cuanto el primero tiene finalidad artística, intenta retratar psicológicamente al venezolano, aspira constituirse en documento sociológico de su momento y dio tanta relevancia al lenguaje popular como al literario. El teatro criollo, como ascendiente del sainete, no trasciende, porque sus situaciones y lenguaje se centran en temas locales y superficiales muy reducidos. Sin embargo, es la forma cómo se interpretaba escénicamente nuestra manera de ser, la cual dio paso a una etapa de solidez, que tiene su inicio en el teatro social de César Rengifo.

## VII. Identificación y consolidación

Esta etapa incluye las décadas del cuarenta al sesenta del presente siglo XX. En este período, el desarrollo teatral dio pasos tan significativos que fue necesario considerar a cada década en función de su papel evolutivo.

Llamamos a la década del cuarenta de transición, a la del cincuenta de identificación y afianzamiento y a la del sesenta de consolidación. Tiene su despertar cuando, después de la muerte del dictador Juan Vicente Gómez, llegan algunas compañías españolas y argentinas. Igualmente nuestros dramaturgos reciben en forma acentuada la influencia foránea del teatro contemporáneo, especialmente del noruego Henrik Ibsen (1828-1906), del norteamericano Eugene O'Neill (1888- 1953) y del alemán Bertolt Brecht (1898-1956).

Carlos Miguel Suárez Radillo (1971) registra la llegada del primer grupo así: "el director teatral español Alberto Paz y Mateos (1945), da inicio a lo que podría considerarse como un teatro venezolano auténticamente actual. Poco después llegará el actor mexicano Jesús Gómez Obregón (1947) y dos años más tarde, la actriz argentina Juana Sujo, completándose así un trío de decisiva influencia en el movimiento teatral del país" (p. 11). Este fue el acontecimiento más importante de la década de los cuarenta, la cual preparó el camino para la formación de una "nueva escuela." Francisco Rojas Pozo (1983) presenta al trío como "tres alternativas y tres vertientes." Paz y Mateos inicia el "Teatro espectáculo artístico" (pp. 32-33). Gómez Obregón incorpora en las tablas una forma de lucha social. Y con Juana Sujo el teatro se profesionaliza. El surgimiento de César Rengifo coincide con el empuje que el grupo dio al teatro. Simultáneamente se ponen en escena obras del mundo griego y de autores venezolanos. El antecedente preparó el camino para la formación del primer grupo consistente de dramaturgos (Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas, Isaac Chocrón) del nuevo teatro venezolano, que ahora no se limita a lo foráneo, es también formación y lo más importante "creación." Otros dramaturgos destacados son Manuel Trujillo, Alejandro Lasser, Gilberto Pinto, Ida Gramcko, Elizabeth Schön, Elisa Lerner, Ricardo Acosta, José Gabriel Núñez, Rodolfo Santana y otros. Se llega a los años sesenta, período de convulsiones políticas, con criterios y formación diferentes. En Venezuela, se manifiesta con un teatro de arrastre social y de consolidación de los valores nacionales, que al definir su destino, se pone a tono con el teatro latinoamericano y universal.

Si con Juana Sujo el oficio de actor se profesionaliza, con César Rengifo lo es el de dramaturgo. Ocupa el punto de transición entre el pasado y toda la producción posterior. Nuestra literatura dramática, a pesar de ser un hecho reciente, es punto de convergencia de las manifestaciones del teatro contemporáneo. Las obras, los autores, los espectáculos y los festivales han dado a Venezuela un lugar destacado, que ha merecido el reconocimiento



internacional. Los grupos de calidad (Nuevo Grupo, Rajatabla, Theja y La Sociedad Dramática de Maracaibo) han llevado nuestro teatro a otras latitudes. Creemos que la década del setenta representa el inicio de una etapa de fecundidad y solidez del teatro venezolano, y César Rengifo, sin apartarse de su línea tradicional, formó parte de ella. En la década del setenta escribió sus últimas diez obras.

## **Rasgos del teatro histórico-social de César Rengifo**

### **I. Ideología y compromiso social**

El teatro siempre ha sido un testimonio de su momento y muchas veces ha estado al servicio de una ideología. Según Jean Duvignaud (1981), toda ideología busca una forma que sea pedagógica y ética, “no admite discusiones (. . .) quiere leyendas claras y definiciones netas” (p. 458), esto puede llevar a un debilitamiento de la función dramática. Por este motivo, la presencia de Bertolt Brecht es destacable ya que logra integrar la ideología a una “creación auténtica.” Esta información es significativa por la influencia que, a partir de la década de los cincuenta, Brecht ejerció sobre los dramaturgos venezolanos.

César Rengifo fue un dramaturgo comprometido. Su inscripción en el partido se produjo durante su estadía en México (1937). El momento fue vital para el futuro dramaturgo, por cuanto define el rumbo de su producción dramática. Sobre esa época escribió: “Yo soñaba con una gran pintura latinoamericana, deseaba hacer obras trascendentales sobre todo en el campo del muralismo” (T. VI. p. 450). Llegó al país con la intención de sacar el arte del museo y dirigirlo al pueblo, esto es, de la pintura de salón pasar al mural. Pero las condiciones no se dieron hasta 1954- 1955, cuando realizó su gran mural-mosaico Amalivaca. Para esa fecha ya era un dramaturgo consolidado.

Como periodista escribió una serie de artículos y ensayos. Traemos a colación el titulado *El teatro como expresión de fe en los valores nacionales*, que asumimos como un manifiesto con dos premisas: creer en los valores nacionales y en el teatro como medio de difusión de esos valores. Con el realismo socialista, señala Duvignaud, “la función del teatro como institución artística volvía a encontrar su finalidad en la vida social.” Esta concepción impulsó a Rengifo a utilizar el teatro como medio para crear una conciencia social definida. Como señala Brecht, “un teatro que va delante de su público” para mostrarle el camino. Si en la segunda pieza de Rengifo, *Yuma o cuando la tierra esté verde* (1942) hay un claro adoctrinamiento político, después logra integrar la ideología a una “auténtica creación artística.

## II. Los personajes

El pueblo es el eje central de su obra. Muestra a los conquistadores, nobleza criolla, oligarquía dirigentes del gobierno y políticos como sus verdaderos enemigos. Suárez Radillo registra la marcada separación entre buenos y malos como el defecto que la crítica le señala. En esa dicotomía la balanza emotiva del dramaturgo siempre se inclina hacia el venezolano desposeído, perdedor y maltratado. Esta posición es comprensible si recordamos que su vinculación con el pueblo se basa en valores auténticos. De modo que en el contexto dramático la ideología y lo emotivo se fusionan para dar su sentido a la obra.

Aunque el teatro y la pintura son dos expresiones diferentes, Rengifo aproxima sus personajes en los rasgos que los definen. Las descripciones en su escritura escénica son muy cercanas al pueblo que inmortalizó en sus lienzos. Pertenecen a la gama de seres que conforman la venezolanidad y nuestra condición de latinoamericanos. Todos sus personajes reciben un tratamiento ecuánime. Sorprende el tratamiento que da a los enfermos mentales. En un mundo de inversión de valores y de contradicciones constantes, son los portadores de los mensajes y las ideas más lúcidas. A pesar de que no emplea el habla regional, sus personajes tienen su referente en el pueblo.

## III. Lo autóctono y el teatro nacional

Durante su estadía en México, Rengifo encuentra que el movimiento plástico incorporaba el tema indígena y la denuncia social al arte universal. Asimiladas estas ideas, regresa al país y se preocupa por encontrar sus propios signos expresivos que, cargados de “la sustancia de la tierra” lo acercaran al arte universal a través de la nacionalidad. Este convencimiento lo apartó de las corrientes pictóricas de la época, para centrar su interés en el hombre del pueblo y su entorno. Para Rengifo no hay modas ni escuelas, ni viejos ni jóvenes, sólo creadores y artistas. Esto indica que, además de ser fiel a su intención inicial, trabajó por conseguir una simbiosis entre su creación artística, su concepción ideológica y los elementos autóctonos. Sobre el enfoque de los temas en su plástica, Karin Jezierski (1987) apunta: “Sus imágenes son voces de denuncia contra la explotación, la opresión y la injusticia. El drama de la huida rural encarna el tema del pintor, el ineludible estigma de la marginalidad a orillas de las grandes ciudades. Sus cerros no tienen nada que los identifique como exclusivamente venezolanos, pues muestran la triste universalidad de la miseria (...) las pocas naturalezas muertas que pintó expresan su identificación con el pueblo” (p. 34).

Rengifo alcanza su objetivo en plástica cuando da proyección universal a los temas, elementos y personajes de la tierra venezolana. Aun en el análisis somero de su obra plástica encontramos en el “rostro de la tierra,” la herencia de los pueblos precolombinos y del mestizaje americano. Muchas de sus siluetas están encorvadas y otras de espaldas, tal vez, llevando a costas el peso de su dolor y de su miseria, o alejándose de una realidad que los afecta, con la esperanza de una vida mejor, como los hay en cualquier parte.

Rengifo logró fusionar su pintura con su teatro, no sólo por la repetición de temas y personajes, sino por la proyección de elementos autóctonos en la cultura universal. Al incluir la esencia de los “asuntos venezolanos” en una temática que pertenece a la humanidad e incorpora elementos propios de su pintura en su escritura escénica (2), abrió el camino del teatro moderno en Venezuela.

#### **IV. La historia como soporte de la acción dramática**

Probablemente bajo la influencia del mundo griego y más adelante del teatro de Brecht, Rengifo construye su obra dramática sobre la base de una historia. José Lazo de la Vega (1971) apunta: “el teatro épico de Brecht ofrece una similitud de calibre con el drama griego,” en cuanto a que ambos tienen como núcleo de su estructura una fábula, mito o historia conocida, agrega “el público sabía que lo que iba no era a ver una materia nueva, sino la materia” (p. 338). Incluso, Eurípides en el siglo V a. C., y más de veinte siglos después Brecht, en algunas de sus obras anteponen a sus tragedias un prólogo, cuyo objetivo es explicar el desarrollo de las acciones para que no hubiera sorpresas. Lo importante para el pueblo griego era el enfoque y la forma cómo se presentaba un argumento conocido. No había un sentido moral, cristiano o senecano, sino una “iluminación racional.”

La base narrativa que Rengifo utiliza para la creación de su dramaturgia pertenece a hitos de la historia de Venezuela y los problemas sociales que son una vivencia del pueblo. Con la actualización del pasado, sobre la base ideológica, se propuso “iluminar” el entendimiento del espectador para que cuestione la historia y otros aspectos de la vida nacional. A manera de ilustración hacemos una reflexión sobre *Oscéneba* (1958, drama del ciclo indígena). Los temas sobre la conquista y la colonia son asaz conocidos. Interesa la versión que César Rengifo presenta. Se considera diferente por ser desde la perspectiva de los nativos. Con sus obras históricas pretendió desmitificar la versión oficial, la consideraba inoperante, por apoyarse sólo en el criterio de los vencedores.

### V. Coros, danzas e instrumentos musicales

El coro en la tragedia griega, apunta Lasso de la Vega (1971. p. 335) jamás tuvo una función de simple ornamentación. Era un verdadero personaje que en cada uno de los momentos de la acción expresaba con emoción el sentimiento del público. En la dramaturgia de Rengifo el coro, las voces, las danzas y los instrumentos musicales (tambores, guaruras, campanas y clarines) lo aproximan al teatro griego y constituyen una fuerza semiótica que da vigor a la virtual representación.

Al revisar algunos aspectos del papel que desempeñaba la música en la tragedia griega, sorprendió encontrar que los griegos pusieron más énfasis en sus producciones musicales que en su genio plástico. Si los orígenes de la música están en los «»tiempos mitológicos,» y la tragedia tuvo sus comienzos en las festividades al dios Dionisos, es muy probable que la introducción de la música en el drama tuviera esa misma fuente. La música siempre tuvo un papel destacado en el teatro. Paul Henry Láng (1961) señala: “por breves que fuesen algunos de los coros, ocupaban una parte considerable en el desarrollo del drama (. . .) no sería demasiado arriesgado afirmar que la impresión causada sobre el auditorio griego era, en grado considerable, musical” (p. 11). Esta explicación permite comprender por qué los griegos asignaron a la música un lugar tan destacado en el teatro. Su inclusión impregna la obra de una disposición anímica excitante, ya por la lentitud y cadencia de las palabras o por la melodía, produce un efecto que según Láng se hace sentir, cuando el drama llega “al máximo de la intensidad del sentimiento y de la emoción, entonces se vuelcan estos en la música, pues ella es capaz de continuar expresando las emociones” (p. 9). Esto es, cuando los actores callan, la música continúa ejerciendo su efecto emotivo sobre el espectador. Igualmente, Rengifo emplea la danza con regularidad. En el mundo helénico tenían carácter de ritual y estaban vinculadas con el texto dramático. Láng señala: “El coro al entonar sus estrofas ejecutaba danzas que no eran meros giros rítmicos sino una elaborada expresión mímica de las ideas del poema” (p. 11). En el teatro griego, el coro y las danzas se proponían aumentar la intensidad afectiva del espectador. Incluso aspiraban producir un efecto más allá de las palabras.

Al coro y a las danzas, y con función similar, Rengifo suma las voces y ciertos instrumentos musicales. Esta información adquiere preeminencia, por cuanto, además de vincularlo con la tragedia griega y con el teatro de Brecht, contribuyen a la creación de sus atmósferas y forman parte de los rasgos del teatro histórico-social. Si la intención del realismo socialista es valerse de la creación artística, como medio de instrucción, y conociendo

Rengifo los alcances de la música, resulta interesante averiguar cómo actúa, en los diferentes momentos de la acción, según el diseño que ofrece en su escritura escénica.

### Una posible clasificación

Una revisión de la dramaturgia de César Rengifo, a la luz de la clasificación que ha hecho la crítica, nos indujo a ampliarla para incluir las cuarenta obras que conforman los cuatro tomos publicados por la Universidad de Los Andes (1989). Ellas se pueden agrupar en dos grandes bloques: las históricas y las de carácter social. Las históricas son las mejor acabadas y las más completas. Para nuestra clasificación nos basamos en la tendencia de Rengifo de escribir sus obras con una concepción secuencial de temas, como si cada grupo fuese el proyecto de un mural. Aunque la mayoría de sus obras tiene uno o más temas colaterales, tomamos el que más se ajusta a su noción muralista. Incluimos algunos signos escénicos. (Selección)

Ciclo: Finales de la Colonia y Comienzos de la República (1779-1819)

*Manuelote* (1950. Drama).

Tiempo histórico: 1814.

Espacio referencial: Una vieja casa en las afueras de Caracas.

Tema: la realidad socio-política de la época a través de una pareja de esclavos: la mujer muere y el marido se une a los patriotas.

Signos escénicos: musicales y sonoros (redoble de tambor, toque de cornetas, pasos, tiros, voces y gritos) los cuales reflejan la opresión que ejerció del régimen español en sus últimos años.

Ciclo: Mural de la Guerra Federal. (1854-1865)

*Los hombres de los cantos amargos* (1956. Drama).

Tiempo histórico: 1854-1855.

Espacio referencial: la casa del Secretario de Gobierno en Caracas, una hacienda en los Valles del Tuy y un campamento en las montañas de Capaya.

Tema: La abolición de la esclavitud y las causas que provocaron la Guerra Federal.

Signos escénicos: iconos de los grupos sociales en pugna y algunos elementos de identificación cultural, como tambores, danzas, canciones.

Observaciones: el tema de la trilogía es la Guerra Federal y la fuerza que la figura mítica del General Zamora imprime al conflicto.

Ciclo: Epílogo de nuestra Historia.

*Esa espiga sembrada en Carabobo* (1971. Alegoría).

Tiempo histórico: siglo XVI hasta 1981,

Espacio referencial: Campo Carabobo (lugar donde se selló nuestra independencia).

Tema: reunión en 1981 de los héroes muertos desde el siglo XVI para rendir homenaje al soldado muerto, a Simón Bolívar y a la patria.

Signos escénicos: selección limínica con el valor simbólico de su pintura: rojo, azul, violeta y naranja.

Ciclo: Del Petróleo.

*Vendaval amarillo* (1954. Drama).

Tiempo histórico: 1938-1939.

Espacio referencial: un lugar en el Estado Zulia.

Tema: la destrucción de un pueblo. Las grandes haciendas dejan a pueblo viejo sin tierras de cultivo. Cuando irrumpe el petróleo sus habitantes tienen que abandonar el lugar. Se establecen a orillas del Lago, donde encuentran su completa destrucción.

Signos lumínicos con el valor simbólico de su pintura. La luz violeta sobre un tronco de árbol se relaciona con el campo, que dio paso a la industria petrolera. Los resplandores violentos de la luz rojiza y las explosiones son redundantes del fuego con el cual ardió el "pueblo de madera y cartón" como un "vendaval amarillo.»

Ciclo: Desvalorización.

*Un Fausto anda por la avenida* (1979. Farsa).

Espacio referencial: Caracas contemporánea.

Tema: la degradación del hombre, símbolo de una sociedad que ha perdido sus valores.

Signos: Fausto, símbolo de la degradación del sistema político y social. El icono como código en el ángel, quien dialoga con el público. Es uno de los pocos momentos cuando el actor se distancia del personaje.

Ciclo: Las Dictaduras.

*Muros en la madrugada* (1958. Drama).

Tiempo histórico: la madrugada del 23 de enero de 1958.

Espacio referencial: Una dependencia policial y una cárcel.

Tema: los acontecimientos de la última noche del dictador en Miraflores, desde la cárcel.

Signos: iconos de las fuerzas policiales y objetos de tortura.

Ciclo: Otras implicaciones políticas.

*La esquina del miedo* (1969. Drama).

Tiempo: La madrugada de cualquier día.

Espacio referencial: un pequeño pueblo al margen de una carretera poco frecuentada.

Tema: la indolencia de una comunidad. Por miedo a la represión oficial, la comunidad permite que se condene al menor que intentó auxiliar a un moribundo.

Signos lumínicos como demarcadores de ambientes. La luz del primer plano determina la situación escénica de objetos personajes y cosas. La oscuridad como símbolo de miedo y muerte.

Observaciones: aunque la mayor parte de las obras de Rengifo tienen un fondo político, optamos por aquellas en que es más evidente.

Ciclo: La Marginalidad.

*La sonata del alba* (1954. Drama)

Tiempo: las siete de la noche de un día cualquiera.

Espacio referencial: una vivienda pobre entre cerros y quebradas en un barrio caraqueño.

Tema: un día en la vida de una pareja de mediana edad. Una mujer encuentra a un bebé. Un desconocido que busca refugio de la lluvia, influye para que el marido adopte al niño.

Signos: el índice ambiental correlaciona la destrucción del espacio físico y la muerte del desconocido, provocada por el desbordamiento del río.

Ciclo: Explotación del Hombre por el Hombre.

*Armaduras de humo* (1950-1951. Comedia).

Espacio referencial: Caracas actual.

Tema: embaucadores y brujos que explotan la credulidad de la gente, con la supuesta curación de los males del cuerpo y del corazón.

Signos escénicos: frascos y pequeños paquetes redundantes del oficio de la curandera.

Ciclo: Utopías.

*Roguemus por todos los inmortales* (1975-1976. Comedia inconclusa)

Tema: el descubrimiento del suero de la inmortalidad.

Signos: lumínicos con violencia del clarooscuro y sonoros fuertes, que relacionan tres escenas diferentes. Y teatro dentro del teatro.

Observaciones: Se inicia con una muerta (suicida) y otro personaje. Los recuerdos de éste se materializan en un cambio de escena, que se interrumpe con luces y sonidos violentos, como enlace entre la vida, la muerte y el anuncio. Después se crea otra ficción en la escena.

Ciclo: La Locura de un Signo Invertido.

*Las alegres cantáridas* (1967. Comedia)

Espacio: el consultorio de un siquiatra y el salón recibo de una vivienda, en Caracas

Tema: el poder de la sugestión. Los personajes., creyendo que han tomado un poderoso alucinógeno, tienen un comportamiento similar al de los enfermos mentales.

Signos: un objeto (la caja de pastillas).

Signos kinésicos: los personajes alucinados actúan como animales.

### **Proyección del discurso plástico en la escritura escénica de César Rengifo**

Nuestra investigación consistió 1) en revisar la dramaturgia de César Rengifo a la luz de su plástica y 2) cotejar la mayor parte de sus obras con las siete analizadas (Ciclo indígena: *Oscéba* 1958 y *Curayú o el Vencedor* 1945. Ciclo «Mural de la Guerra Federal»: *Los hombres de los cantos amargos* 1956, *Un tal Ezequiel Zamora* 1956 y *Lo que dejó la tempestad* 1957. Ciclo Epílogo de nuestra historia: *Esa espiga sembrada en Carabobo*, 1971. Ciclo del Petróleo: *Las torres y el viento*, 1970). Resumimos los puntos básicos.

César Rengifo fue primero artista plástico. No obstante, en sus estructuras mentales hay una estimación integradora de las artes que encuentra su cauce más perceptible en el teatro. Esta concepción lo llevó a la búsqueda de una forma de expresión que lo acercara a los grupos sociales menos favorecidos. Durante su estadía en México, se nutrió del movimiento plástico de comienzos de siglo. Cuando regresó al país pensó pasar de la pintura de caballete al mural, pero las condiciones no fueron propicias. De todos modos crea dos obras monumentales: *Amalivaca y Génesis de Venezuela y creadores de la nacionalidad*, ambos en Caracas. La primera la realizó entre 1954 y



1955 cuando ya tenía en su haber varias piezas dramáticas. La influencia de los muralistas mexicanos se hace sentir especialmente en la proyección universal de los temas indígenas y de índole social. Se aleja de ellos en las técnicas de expresión. Mientras los mexicanos en su mayoría utilizaban la pintura al fresco que, bajo la influencia de los expresionistas, se orienta hacia la alegoría, Rengifo se vale de la técnica oriental del mosaico y se inclina por una expresión nativa. El objetivo de los muralistas es rescatar los rasgos primigenios de esa forma artística, para que la narración visual mantenga viva en la conciencia colectiva sus orígenes y su cultura. El pensamiento muralista de Rengifo toma forma teatral especialmente en la trilogía *Mural de la Guerra Federal*. Encontramos otros grupos de obras que, aunque el dramaturgo no les dio tal designación, también se ajustan a la misma estructural.

Con la inclusión del tema indígena, hitos de nuestra historia y muchos de nuestros problemas locales, en una temática que pertenece a la humanidad, Rengifo intentó escribir para el teatro la "Epica venezolana." Pone su énfasis en las luchas, vida e ideales de los personajes anónimos del pueblo, no en los históricos, razón por la cual, éstos son sólo referenciales como sucede con el personaje Ezequiel Zamora, en el *Mural de la Guerra Federal*. Además dio a muchos de los problemas nacionales una visión futurista (algo contradictorio con su ideología), como si advirtiera que nuestra sociedad avanzaría progresivamente hacia su propia descomposición. Por consiguiente, gran parte de sus obras cobran mayor vigencia hoy, que cuando las escribió. Este enfoque pone de manifiesto su conocimiento del país.

La forma cómo Rengifo diseña la iluminación, la convierte en soporte esencial para la creación de sus atmósferas. La iluminación se presenta de dos maneras: por los contrastes violentos, con reminiscencias en los pintores del barroco, y por las figuras diluidas entre penumbras y grises de aproximación a la pintura expresionista. El ambiente penumbroso sugiere un nivel intermedio de suspenso y, generalmente, lo diseña con la luz artificial de velas y candiles, reforzada siempre con la indicación pertinente. Da a la oscuridad una simbología antigua relacionada con el misterio, la magia, lo oculto, lo trágico y la muerte. En oposición con la vida, lo claro y lo nítido de la luz plena. La predilección de Rengifo por lo oscuro, tanto en la iluminación (si se toma en cuenta que en casi todas sus obras las acciones tienen lugar durante la noche) como en el vestuario, accesorios y en algunos objetos, es fundamental para la creación de sus atmósferas. Ese diseño se observa especialmente en las obras de misterio y muerte, donde la denuncia se mueve

entre penumbras y oscuridad. Entonces, destaca con una iluminación escasa a los personajes y cosas que ocupan el primer plano. Uno de los tantos ejemplos lo encontramos en el drama *La esquina del miedo* (1969), además en esta pieza, da a los contrastes violentos de luz/oscuridad la misma función del telón. En consecuencia, los signos lumínicos pueden ser demarcadores espaciales, temporales, afectivos y/o vigorizadores de referentes simbólicos, muy fundamentales en la creación de los ambientes.

Aplica a los efectos lumínicos la misma simbología del color que encontramos en su pintura. Los colores fríos fortalecen la idea de distancia, profundidad y reposo. Emplea el morado, lila o violeta como un refuerzo de lejanía temporal, relacionado con los muertos y/o los recuerdos. El azul, además de estar ligado a una referencia temporal menor, en relación con el morado dentro del universo de la obra, es la luz del atardecer, del misterio, de la tristeza y del reposo nocturnal. Los colores cálidos son los de la luz, la alegría y el movimiento. La luz roja la utiliza en situaciones de sufrimiento, muertes o sobre algún culpable. La luz amarilla está estrechamente ligada a los personajes femeninos. También la encontramos en la luz de las velas, los candiles y en las llamas del incendio, en este último como signos de destrucción. El naranja es el color de la riqueza, la majestuosidad y el poder, de modo que proyecta su luz sobre objetos relacionados con magnificaciones heroicas. Sin embargo, no utiliza tan abundantemente las luces de colores como los contrastes violentos y/o diluidos de luz y sombras.

El influjo de las pinceladas sueltas de la pintura impresionista forma sistema de signos de gran emoción, especialmente cuando en piezas como en *Las torres y el viento* (1970) diseña luces de colores, proyecciones, reflectores y/o flashes. Entonces el efecto es más óptico y emotivo que simbólico. Utiliza para las proyecciones cintas cinematográficas y/o diapositivas de escenas variadas o de anuncios específicos sobre una pantalla, que contienen algún indicador temporal. La fuerza de los reflectores y los flashes genera un efecto óptico de abundante luminosidad, que busca transmitir una sensación efímera y dar vigor al montaje virtual de la pieza.

*Caracas*

**Bibliografía**

- Castillo, Susana. *Desarraigo del teatro venezolano*. Caracas: Ateneo de Caracas, 1980.
- Desuché, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona: Oikastau, 1968.
- Duvidaud, Jean. *Sociología del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Jeziarski, Karin. *El muralismo en Venezuela*. Caracas: Lagoven, 1987.
- Lang, Paul Henry. *La música en la civilización occidental*. Buenos Aires: Universitaria, 1969.
- Lasso de Vega, José. *De Sófocles a Brecht*. Barcelona: Planeta, 1971.
- Monasterios, Rubén. *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas: Monte Avila, 1975.
- Mujica, Jesús. *César Rengifo: A viva voz*. Caracas: Fundarte, 1991.
- Noriega, Simón. *El realismo social en la pintura venezolana 1940-1950*. Mérida: Universidad de los Andes, 1989.
- Oxford. *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Barcelona: Crítica, 1984.
- Peña, Edilio. *Apuntes sobre el texto teatral*. Caracas: Fundarte, 1979.
- Ratto-Ciarlo, José. *César Rengifo: pintores venezolanos*. Madrid: Mediterráneo, 1981. (No. 36)
- Rengifo, César. *Obras: Artículos y ensayos*. Mérida: Universidad de los Andes, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Obras: Teatro*. Mérida: Universidad de los Andes, 1989.
- Rojas Pozo, Francisco. *La dramaturgia de José Ignacio Cabrujas en el contexto teatral venezolano*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1983.
- Rojas Uzcátegui, José. *Historia y crítica del teatro venezolano: Siglo XIX*. Mérida: Universidad de los Andes, 1986.
- Sambrano Urdaneta, Oscar y Domingo Miliari. *Literatura hispanoamericana*. Caracas: Literatura hispanoamericana, 1975.
- Sassone, Elena. *La semiología aplicada al teatro*. Caracas: CONAC, 1981.
- Suárez Radillo, Carlos Miguel. *13 autores del nuevo teatro venezolano*. Caracas: Monte Avila, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Barcelona: Planeta, 1976.