

## Vigencia de la realidad venezolana en el teatro de César Rengifo

CARLOS MIGUEL SUÁREZ RADILLO

*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. Como artista venezolano creo y siento que debo expresar a mi pueblo, por ello persigo, dentro de formas nacionales, aquello que, como síntesis esencial, une nuestro espíritu a lo universal. Lograr eso a cabalidad es mi tarea fundamental y por lo cual estudio y trabajo día a día. No es fácil pero tampoco imposible. Una nación, un país perviven por sobre todas las cosas en la medida en que es fuerte y creador su espíritu nacional. La tarea de los artistas nuestros debe ser la de contribuir con sus obras al fortalecimiento y desarrollo de ese espíritu. La suma de cuanto se haga en ese sentido, unido a lo que ya han hecho los artistas nuestros del pasado siglo, determinará el resurgimiento de un verdadero y poderoso arte nacional.*

*En cuanto a nuestro teatro, creo que ha de ser el producto del proceso de integración y afirmación nacional que se viene cumpliendo desde que existimos como conglomerado con caracteres propios. Nuestro teatro es y será el producto de hondos y tenaces esfuerzos colectivos, y de ninguna manera producto de individualidades o de realizaciones aisladas del pueblo venezolano y sus aconteceres.<sup>1</sup>*

La dramaturgia venezolana contemporánea presenta un panorama de indudable interés y refleja, en su conjunto, un esfuerzo dirigido hacia la búsqueda de una plena identidad. En ella se conjugan temas y formas de gran diversidad. Las raíces costumbristas constituyen el punto de arranque de algunos dramaturgos. En otros, ese punto se halla en los antecedentes históricos o en las leyendas, esa otra forma de la historia tan importante en la estructuración psico-sociológica de un pueblo. Otros elaboran, con extraordinaria fuerza imaginativa, sobre

hechos del pasado ubicados físicamente muy lejos de la realidad venezolana, pero extrayendo de ellos relaciones y enseñanzas para un enfoque personal de la problemática de esa realidad. Algunos obtienen sus temas de sus propias inquietudes y angustias, desvinculándose de lo externo a sí mismos, en ocasiones influenciados por las formas más avanzadas del teatro europeo o norteamericano.

Dentro de este panorama, que abarca un amplio número de autores adscriptos, en general, a un realismo profundamente influenciado por formas extranjeras y proyectado, a través de esas formas, a un análisis frecuentemente sólo parcial de la realidad, aparece César Rengifo como el dramaturgo más prolífico y uno de los más auténticamente venezolanos.

Nacido en Caracas en 1915, César Rengifo ingresó, al terminar sus estudios secundarios, a la Escuela de Bellas Artes, donde se especializó en Dibujo, Pintura y Escultura. En Chile estudió Técnica y Enseñanza de las Artes Plásticas y Aplicadas y, posteriormente, en los años 1936 y 1937, Pintura Mural en la Academia de San Carlos y la Escuela de Esmeralda, en México. A su regreso a Caracas, presenta en 1939 su primera exposición individual de pintura, iniciando una actividad pictórica ininterrumpida que le ha llevado a exponer en diversos países y a obtener importantes premios. Ese mismo año comienza su labor periodística como co-fundador del diario *Ultimas Noticias* y del Semanario *Aquí Está* pasando posteriormente a ocupar importantes cargos en diversos diarios y revistas. Su producción teatral se inicia en 1938 con el drama *Por qué canta el pueblo*, cuyo tema es la lucha contra la dictadura de Juan Vicente Gómez presentada a través de una familia en la que el padre, diputado, es adepto incondicional del régimen, mientras todos los demás, especialmente su cuñado y sus hijos, se comprometen en la lucha antigomecista. La pieza adolece de falta de acción propiamente dicha ya que, con excepción de las "voces en la calle," la expresión rebelde sólo se manifiesta en forma de narración. El diálogo resulta altisonante, porque los personajes emiten frecuentemente conceptos que el autor, muy joven aún entonces, quiere destacar. Sin embargo, hay escenas muy bien logradas, como la de la fiesta de carnaval que interrumpe la policía; y la intención noble de exaltar valores nacionales así como el afán popular de libertad, es encomiable.

La producción dramática de César Rengifo abarca un total de treinta y tres obras terminadas y un número casi equivalente de obras por terminar o revisar, lo cual justifica el que le califiquemos como el más prolífico de los dramaturgos venezolanos contemporáneos. Su temática, a lo largo de toda esa producción, está siempre vinculada a la cambiante realidad venezolana, y su evolución técnica le ubica en todo momento a nivel de la más absoluta contemporaneidad estando signada esa evolución por una personalísima y meticulosa decantación de las nuevas formas del teatro universal. Por razones obvias, teniendo en cuenta la amplitud de la producción dramática de Rengifo, enjuiciaremos solamente un número representativo de sus obras agrupándolas según sus temas o estilos: obras históricas; obras relacionadas con la marginalidad; farsas y sátiras, y, finalmente, obras alrededor del petróleo como gran realidad venezolana.

#### *Teatro histórico*

El teatro histórico de César Rengifo enfoca tres épocas perfectamente definidas:

los primeros años de la conquista, los últimos de la colonia y primeros de la Guerra de Independencia, y las guerras civiles posteriores a ella.

Dos obras ejemplificarán su tratamiento de temas ubicados en los primeros años de la conquista que, naturalmente, presentan la lucha entre los indígenas y los conquistadores. La primera es *Curayú o El vencedor* (1947) cuya acción se sitúa cerca del Valle de las Catuchas, donde hoy se levanta Caracas, por el año 1565. En ella el autor plantea la destrucción de los indígenas y su rebeldía frente a los conquistadores con altura en la concepción argumental y valores poéticos en el lenguaje que hacen de ella casi una cantata en prosa. Su dominio de la técnica teatral se hace evidente en la creación del clima dramático y en el desarrollo de la anécdota hacia un final de gran efecto apoyado en el nacimiento de un niño "que continuará la lucha." En las frases finales de la obra el Anciano Piache define su significado:

¡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 nuestra 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 el día de la victoria. Yo veo ese día. Bajo la luz estarán abiertas para el aire las hierbas y las flores y desde ellas el blanco polvo de nuestros huesos musitará su canto de alegría bajo el pie que marcha hacia adelante. . . Hacia adelante.<sup>2</sup>

En 1958, Rengifo toma de nuevo el tema indígena y escribe *Obscénaba*, palabra que en lengua caribe significa amor, cuyo tema es la utilización de los caribes como esclavos en la pesca de perlas en la isla de Cubagua. El eje del drama lo constituye la lucha entre lo joven y lo viejo, esto es, la rebeldía que intenta vengar con violencia la crueldad de los conquistadores, y la sumisión a un destino que se cree trazado por los dioses y los antepasados, que impulsa a dejarse morir pasivamente. La acción transcurre, paralelamente, en un mesón tras los muros de Nueva Cádiz y en la choza de la anciana indígena Quenepa. Aunque la secuencia dramática es correcta y el desencadenamiento de las fuerzas humanas y telúricas conduce a un clímax de gran fuerza, el autor incide en el error de dividir a los personajes en buenos y malos: los indígenas, a los que atribuye un lenguaje excesivamente lírico, y los españoles, que hablan según los patrones del teatro clásico español. Ambas obras pueden encuadrarse dentro de un realismo mágico y simbólico.

Los temas ubicados en los años previos a la Guerra de Independencia y primeros años de ella serán ejemplificados por sus obras *Soga de niebla* (1954), *Manuelote* (1950) y *María Rosario Nava* (1964). La primera, estrenada en el Primer Festival de Teatro Venezolano bajo la dirección de Humberto Orsini, es la historia de un asesino condenado a muerte que salva la vida aceptando el cargo de verdugo en una prisión predominantemente política. Cronológicamente se sitúa entre los años 1780 y 1806 y, dentro de una forma de realismo psicológico y simbólico. El verdugo, en su proceso de desintegración moral, simboliza la para-

lela desintegración de un régimen colonial que, en sus postrimerías, se empeña aún en asfixiar los anhelos de independencia del país que nace. Un sentido fatalista conduce al trágico final: ante la huída de su esposa—símbolo quizá de la pérdida de lo conquistado por el crimen que le privó de la libertad y le condujo a su actual condición—el verdugo se suicida minutos antes de que llegue el alcaide a comunicarle la real orden que le eximiría de su vergonzoso oficio.

*Manuelote*, obra en un acto, presenta un cuadro de la realidad socio-política en el año 1814 a través de dos negros esclavos—Manuelote y Petrona, su mujer—cuyo diálogo, conciso y fluido, ubica rápidamente al espectador en el clima de la Guerra de Independencia. Al quedar solos al cuidado de la casa de sus amos—las mujeres y los niños emigrados a zonas más seguras, los hombres peleando en el ejército libertador—, los dos esclavos sufren gran penuria. Aparece un oficial, primo del amo don Martín, para indagar si puede confiar a Manuelote, a la sazón solo, la vida de don Martín, herido gravemente y perseguido por las fuerzas del General Boves. Ante las garantías de lealtad que da el esclavo, traen al herido y le dejan para ir a conseguir transporte en que llevarle al puerto. Al regresar Petrona y encontrar al amo allí, inconsciente, protesta por el peligro que corren ocultándole. Las voces del pregonero ratifican sus temores anunciando castigo de muerte para los encubridores y, a la vez, ofrecen una recompensa de cinco mil pesos a quien entregue, vivo o muerto, a un cabecilla faccioso. En Petrona nace la idea de entregar al herido, a lo que Manuelote se niega al principio para terminar, aparentemente, aceptando. Don Martín despierta de su letargo a tiempo para escuchar el final de este diálogo y, al marcharse los esclavos—primero Petrona, momentos después Manuelote—se levanta del lecho intentando escapar. Regresa Manuelote, solo, y don Martín le increpa duramente. El esclavo le tranquiliza. Petrona, en efecto, fue a delatarle, pero no pudo llegar a la comandancia. Y le muestra el cuchillo con que lo ha impedido. Don Martín se desmaya. Regresa el oficial con dos hombres y ofrece a Manuelote dinero, que éste no acepta. Al quedar solo, el esclavo recorre con una larga mirada de tristeza la estancia. Suena una corneta. Manuelote descubre la pistola del amo y, como movido por una súbita decisión, saca de un baúl un viejo sombrero, recoge una cobija y un machete, y marcha hacia la puerta. “Debe haber algo grande por lo cual mueren y se sacrifican tantos,” exclama. “Me iré a esa guerra. Quizá haya un puesto para mí junto a esa gente que manda Bolívar.”<sup>3</sup> El trazado de los personajes y de sus procesos mentales responde a una lógica tan coherente con su situación y sus características socioculturales que el trágico final se justifica plenamente.

Cerrando el análisis de las obras de Rengifo vinculadas a la Guerra de Independencia nos referiremos a *María Rosario Nava*, cantata en verso cuya acción tiene lugar en la ciudad de Mérida, en los Andes venezolanos, un día del año 1817. Su tema es el juicio de la protagonista, acusada de haber secundado a su hijo en la rebelión contra el régimen colonial. Mediante la utilización de un coro, Rengifo actualiza acciones anteriores y da vida a la participación en la lucha independentista de los distintos estamentos sociales que van uniéndose a Bolívar. El texto alcanza gran altura lírica y épica. Cuando los jueces le preguntan a María Rosario que “vio de raro en Bolívar,” ésta responde:

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. . .

Más tarde describe a su hijo en diálogo con el coro:

—Es como el Albarrega: sonriente y decidido.  
Era un adolescente cuando en Caracas, lejos,  
estallaron los ecos de una palabra pura.  
—Dijeron libertad.

—Eso mismo dijeron.  
El la miró llegar sobre las altas cimas  
y deletreó sus formas de llamas y praderas.

Al final, relata cómo el hijo, con los brazos fracturados, es rechazado por el Ejército Libertador:

—Entre sus brazos rotos y el sol que se marchaba  
mi hijo era una espiga de sal que se doblaba. . .  
Alguien le respondió:

—No alistamos lisiados.  
Con los brazos lisiados, ¿quién llevará tus armas?  
Levántate, le dije, conozco quien te llama.  
Tú irás sobre tus pies. Yo llevaré tus armas.<sup>4</sup>

Tres obras, enmarcadas cronológicamente en la etapa de las guerras civiles, integran lo que el autor denomina *Mural de la Guerra Federal*, cada una completa en sí misma, unidas entre sí por la figura de Ezequiel Zamora, gran personaje de las tres aunque en ninguna aparezca en escena. Su tema básico es la oposición de las fuerzas armadas del gobierno republicano a la rebelión de Zamora, cuya victoria supondría el arribo al poder de las clases populares. Las fuerzas gubernamentales defienden los derechos del apellido, la riqueza y el poder económico, que implican el mantenimiento de las grandes masas—los “patas en el suelo,” que hasta tan alto grado habían contribuido a la independencia del país—en la incultura y la miseria.

La primera pieza de esta trilogía, *Un tal Ezequiel Zamora* (1956), presenta una imagen de la Guerra Federal vista a través de una familia campesina que, sin quererlo, se ve envuelta en ella y, finalmente, arrastrada a seguir la ya legendaria figura de Zamora. Concebida dentro de un esquema realista pierde autenticidad en ocasiones por la introducción de metáforas poéticas en el lenguaje. Sin embargo, el nivel de la obra se eleva mediante el ritmo creado por el autor, reflejo del clima de violencia que envuelve a los protagonistas, y la grandeza de algunas situaciones,—como aquella en que el padre sale del rancho en medio de un tiroteo a recoger el cuerpo de un soldado herido—y el final, en que el padre desentierra tres puntas de lanza de la Guerra de Independencia y, ensartándolas a tres palos, que entrega a sus hijos, prende fuego a su rancho, donde reposan los cadáveres del herido y de su pequeña hija loca, violada por los centralistas, e inicia la marcha, con sus hijos y su mujer, para unirse a las huestes de Zamora.

La acción de *Los hombres de los cantos amargos* (1956), segunda pieza de la trilogía, ocurre entre los años 1854 y 1855, alternativamente en el despacho del Secretario de Gobierno y una calle en Caracas, una hacienda cacaoñera en los Valles del Tuy, y un campamento de negros cimarrones en las montañas de Capaya. La tesis central de la pieza es que la abolición de la esclavitud tuvo su origen en razones puramente económicas, ya que, según cifras de la época, resultaba más costoso mantener a los esclavos como tales que liberarles y contratarles como peones, por jornales de hambre, sólo en las épocas del año que requiriesen su trabajo.<sup>5</sup>

Mediante una técnica de acciones paralelas, el autor muestra los distintos niveles en que se desarrolla el proceso socio-económico de la liberación de los esclavos, acciones ágiles, en ocasiones violentas, en las que cada personaje usa un lenguaje propio de su psicología y su situación, enriquecido, en el caso de los esclavos, con elementos folklóricos y poéticos auténticamente populares.

La trilogía se completa con *Lo que dejó la tempestad* (1957), epílogo dramático de la Guerra Federal, cuya acción se desarrolla en 1865. En esta pieza, sin duda la mejor construída del Mural, Rengifo desarrolla un esquema dramático de gran fuerza realizado por la presencia constante de la poesía. Brusca, la protagonista, es una loca agorera que, en su locura, pregona la presencia viva de Ezequiel Zamora después de su muerte, mientras "El Perro" busca desesperadamente a los que enterraron a Zamora en su afán de comprobar por dónde le entró la bala que le mató, ya que la que él intentó disparar contra Zamora quedó intacta en su arma.<sup>6</sup> Un constante juego con el tiempo de las acciones y un diálogo ágil, ocasionalmente en prosa rimada, caracterizan esta pieza que cierra una trilogía histórica de indudable grandeza, sobre la cual ha opinado el crítico Leonardo Azparren Giménez: "Un teatro histórico bien entendido, como el de Rengifo, es, ante todo, un intento de redescubrir Venezuela a través de su propia historia, única manera de que la historia como tal sea válida, sea el pasado en función del presente. En ello reside la validez del teatro histórico de César Rengifo."<sup>7</sup>

#### *Obras relacionadas con la marginalidad*

Dos obras, ambas en un acto, representan en nuestro análisis de la obra de César Rengifo el tema de las poblaciones marginales. *Harapos de esta noche* (1945) narra la lucha de una mujer pobre por defender la potestad sobre el hijo que ha tenido, extramatrimonialmente, con un hombre rico, y se desarrolla en el rancho en que aquélla vive con su madre y su hermana. Obra inmadura aún, sus personajes, aunque en general bien diseñados, presentan una división casi tajante entre los buenos (los pobres) y los malos (los ricos). De ello se resiente el lenguaje que, aunque natural, refleja sólo una faceta de los personajes. El desarrollo de la acción, dentro de patrones realistas, se enriquece mediante un hábil juego de evocaciones que rompen la unidad de tiempo y conducen a un dramático e inesperado final.

La acción de *La sonata del alba* (1954) transcurre en una sola noche en el rancho de Miguel y Antonia, matrimonio sin hijos, en un cerro de Caracas. Esa mañana, Antonia ha encontrado un niño abandonado, al que ha traído a la casa

y cuidado con la ilusión de conservarlo. A su llegada del trabajo, en el que apenas lleva unos días después de un largo período sin ocupación, Miguel se opone al deseo de Antonia y decide avisar a la policía. La lluvia, que más tarde desencadenará el drama—derrumbe de muchos ranchos y muerte de sus habitantes—impide su salida del rancho, al que llega, para guarecerse, un desconocido, personaje simbólico que viene a representar la conciencia colectiva de los desposeídos. A través de un diálogo lleno de naturalidad y, a la vez, poético, Miguel y el desconocido discuten diversos problemas, especialmente la inseguridad del futuro que impulsa a Miguel a negarse a criar al niño. Crecen las lluvias y los gritos de los vecinos anuncian el derrumbe de ranchos. Miguel y el desconocido salen a ayudar. Su participación en los problemas de los demás, el descubrimiento de su propia capacidad de lucha, convencen a Miguel de que debe conservar el niño, un hijo al que podrá enseñar “a ser fuerte, a luchar por algo pero sabiendo a donde quiere ir . . . y, sobre todo, a odiar la resignación.” César Rengifo introduce en esta obra la tesis de la participación de todos en la solución de sus problemas colectivos en oposición a la pasividad y el individualismo que han constituido las normas de conducta de los grupos desposeídos sin clara conciencia de sus problemas.

#### *Farsas y sátiras*

Tres piezas ejemplificarán el uso de los elementos satíricos y farsescos en la producción de Rengifo. La primera, *Buenaventura Chatarra* (1960), farsa trágica, es la historia de un hombre ingenuo que, al suicidarse su patrón, al que ha servido lealmente durante años, recibe como única herencia una carta de buena conducta con la que intenta conseguir otro trabajo. En su búsqueda de empleo el protagonista cae en situaciones extremas en las que el autor coloca personajes de una sola pieza—ingenuos y honrados como Buenaventura y su mujer, cínicos y amorales los demás—justificable, sin embargo, dentro del esquema de farsa sobre el cual está construida la obra. Un coro, que narra y dialoga con los protagonistas, contribuye a la distorsión intencional de la situación realista de la que el autor ha partido, y le da oportunidad de exponer las motivaciones profundas de una sociedad que explota al hombre aún después de su muerte.<sup>8</sup>

Justamente en esta realidad basa Rengifo su comedia satírica *La fiesta de los moribundos* (1966), cuyo tema presenta los negocios de la Compañía Suministros Biológicos S.A. Ltd., en una ciudad de los Estados Unidos de América. Sobre “slogan” que exaltan la belleza de la muerte, esta compañía se dedica a comprar cadáveres para suministrarlos a las más diversas instituciones para los más diversos usos. Partiendo de esta trágica utilización del hombre por el hombre, Rengifo se aparta de una línea argumental y técnica largamente seguida por él y entra plenamente en la farsa, la farsa de los valores desvalorizados de un mundo como el nuestro sujeto a brutales antojos de estructuras totalmente despersonalizadas. El desarrollo de la pieza, coherente con el absurdo esencial—pero real—que sirve de base a aquélla, lleva a un final imprevisto. Cuando, como consecuencia de un error en el envío de un cadáver, la empresa amenaza desmoronarse, un cable le abre nuevas perspectivas de negocios solicitando piel humana para

experimentar en la fabricación de lámparas y objetos de arte. El telón cae mientras el Presidente de la Compañía Suministros Biológicos S.A. Ltd. brinda por ella, "que inaugura una nueva era: la era del hombre sin muerte."<sup>9</sup>

*Una medalla para las conejitas* (1966) se desarrolla en un hotel de turismo en la costa de la República Dominicana, a treinta kilómetros de Santo Domingo, un día de julio de 1965. Dos chicas norteamericanas de vida fácil han sido abandonadas allí, después de unas breves vacaciones con dos amigos millonarios que regresan a su país dejándoles un cheque como pago por su compañía. Cuando ellas intentan cobrar el cheque y conseguir pasaje de regreso a los Estados Unidos, estalla una revuelta en la isla. Aparece un sargento norteamericano para informarles que todos sus compatriotas las han abandonado y que ellos dos, por las que el gobierno norteamericano está muy preocupado, son los únicos ciudadanos de su país que quedan allí. Al ruego de las chicas de que las envíen a los Estados Unidos, él responde: "Hemos hecho el desembarco para proteger a los ciudadanos norteamericanos cuyas vidas peligran en esta isla. Si se marchan ustedes, ¿qué diablos haremos nosotros aquí?" Se instalan alambradas en torno al hotel, ametralladoras y sacos de arena en el balcón de la habitación que ellas ocupan. Traen una gran caja. Una de las chicas, horrorizada, pregunta si contienen bombas. "No," responde el sargento, "Coca Cola. Cuando se dispara es bueno refrescarse. . . ." Ante las nuevas protestas de las chicas, añade: "En estos momentos los nombres de ustedes son mencionados en la prensa mundial. Ustedes justifican la orden presidencial de nuestro desembarco, de la ocupación, son un símbolo de la cultura universal, del mundo libre, de la libertad sin temores. . . . 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. . . ."<sup>10</sup>

### *El tema petrolero*

Como cierre de nuestro análisis nos referiremos a dos piezas de César Rengifo sobre el tema petrolero, que aparece por primera vez en el teatro venezolano con su obra *El vendaval amarillo* (1954). Esta pieza trata de la invasión y destrucción por las perforadoras de un pueblo verdadero, Lagunilla de Tierra, cuyos habitantes desplazados fundaron Lagunilla de Agua sobre el Lago Maracaibo. Esta obra pone en contraposición la pacífica pobreza de un pueblo, hasta entonces asfixiado por las alambradas de las grandes haciendas, y el estallido del petróleo, que sólo enriquecerá a las compañías explotadoras dejando en la misma miseria—ahora una miseria moral también—a sus habitantes. Hay en la pieza una excesiva acumulación de elementos trágicos pero el lenguaje es natural y sincero y los valores defendidos y planteados por los personajes son auténticos.<sup>11</sup>

En *Las torres y el viento* (1970) se presenta nuevamente el tema del petróleo también como hecho histórico pero ahora vinculado plenamente a la realidad nacional, pasada, presente y futura. Sobre un fondo realista y con personajes concretos de hoy, el autor introduce, como alucinaciones del protagonista, personajes reales del pasado, en un juego constante de realidad y fantasía mediante el cual consigue crear un clima de suspenso que mantiene viva la atención del espectador. Entre esos personajes del pasado los hay naturalistas y los hay simbólicos y farsescos, que representan las fuerzas políticas, económicas y sociales que el



autor desea criticar duramente. La imaginativa utilización de la luz y los efectos sonoros sugerida por el autor, y el rompimiento constante de la unidad de tiempo y de espacio, contribuyen a crear un clima alucinante al que enriquecen los elementos folklóricos introducidos por él en la pieza.<sup>12</sup>

Como prefacio para esta obra, con motivo de su inclusión, como pieza representativa, de Venezuela en la *Antología teatro selecto hispanoamericano*, seleccionada para la Editorial Escelicer de Madrid, por el autor de estas notas y el Dr. Orlando Rodríguez Sardiñas, de la Universidad de Wisconsin, César Rengifo escribió un texto que refleja la profunda vinculación entre su teatro y la historia y la realidad actual de Venezuela. En razón de su importancia nos decidimos a transcribirlo aquí.

Con el borbollón del primer pozo de petróleo, brotado en Zumaque en 1914, el mito de El Dorado regresó a la Tierra de Gracia, como llamara Colón a la que posteriormente habría de ser Venezuela. El mito de la riqueza fácilmente encontrada, de la posibilidad inmediata, del logro sin esfuerzos, del torrente dorado llegando por todas las vertientes hasta las manos más audaces, hizo presa en la mente de varias generaciones. La propaganda bien orquestada, dentro y fuera del país, menos llana e ingenua que la de los Cronistas de Indias, contribuyó a calentar las cabezas y llevar más ardor y más fiebre a las pupilas alucinadas. Pocos vieron cómo la economía venezolana, asentada hasta entonces sobre la agricultura y la cría, se iba menguando para dar paso a otra sustentada sólo por la producción petrolera; y que esa economía, paulatinamente, pasaba a depender, con máscaras y disfraces, pero casi absolutamente, de las fuerzas exteriores dueñas y administradoras de la explotación del aceite. La mayoría de los ojos y de las mentes se hallaban encandilados por el brillo de la riqueza presentida, que casi se dejaba tocar por los ávidos dedos extendidos. La alucinación de El Dorado volvió a recorrer llanuras y montañas, costas marítimas y ríos. Volvieron los Spira, los Utre, los Alfinger, los Raleigh; y todos los campos petroleros fueron como la resurrección de la legendaria Manaos, ciudad de oro. Y volvieron las turbulencias, las expediciones sin regreso, la antropofagia en selvas y desiertos calcinados.

Con el cambio y la subordinación de la economía, se perturbó el desarrollo normal de la vida en el país. Los terribles contrastes se iniciaron: el Jet y el burro; la piragua y el yate deslumbrante del potentado hijo del petróleo; el urbanismo desmesurado, abierto, espléndido, entre cinturones de ranchos y miserias. Todos los valores sociales y morales se invirtieron, y sobre un espejismo dorado, se volcó el vendaval devastador. Sobre los pueblos del interior pasó él, oscuro, aullante, dejando sólo baja demografía y desolación. Allí donde surgieron pueblos aluvionales—pueblos hongos les dicen los sociólogos—en torno a las torres (como surgían los burgos de la Edad Media en torno a los castillos feudales), una vez agotado el aceite no quedó sino la frustración de un esplendor que no llegó nunca. Lagartos y sabandijas habitan ahora el monte que ha surgido sobre ellas; y, por las noches, únicamente los cocuyos abren sus luces fosforadas sobre el hierro mohoso de los balancines y torres abandonados. Y el viento, el viento sin

voces, sin presencia humana, recorre las miserables casas deshabitadas, penetrando por las vacías oficinas y saliendo a través de las ventanas sin hojas. Su ruido acentúa la desolación del paisaje. Para la mayor parte de Venezuela el petróleo ha sido eso. Una alucinación, una esperanza frustrada, un viento aullante y helado. Para toda, fue la enajenación absoluta. Enajenación que, aferrándose a su economía, trepó hasta las altas cimas de los espíritus. La locura mostró su presencia: manos, rostros, pies, muévense aún en ella, sonámbulos, mientras en las pupilas siguen clavadas dos manchas turbias, viscosas, de petróleo.

Torres derruidas y viento. He ahí para muchos venezolanos lo que queda del petróleo. Del nuevo trueque de aquél por baratijas,—los indios cambiaban oro por mostacillas—, sólo quiénes asumieron la actitud de la Malinche o de Fajardo, obtuvieron las monedas. Otros, como Luciana y el Forastero—personajes centrales del esta obra—dejaron sus calaveras en la tentativa violenta de detener el chorro negro, absurdo, enajenante, con sus manos y su corazón. Un país sin memoria requiere los testimonios: ésa sería la respuesta para quienes pregunten el por qué esta pieza. La alucinación de todo cuanto ha ocurrido y ocurre la llevamos en la sangre la generación del petróleo y la que ha llegado cuando él comienza a negarse en las oscuras vertientes.

Una herencia de pozos muertos, de tubos carcomidos, de mechurrios apagados, de cruces, cruces, cruces . . . cae como sentina inútil sobre quienes andan en procura de caminos y ansiosos de quebrar el espejismo negro, de saltar el torbellino trágico, de superar la locura impuesta, de regresar a la tierra verde ya despojada de la red y la cadena.<sup>13</sup>

Para la *Antología 13 autores del nuevo teatro venezolano*, compilada por el autor de estas notas, publicada por Monte Avila Editores, de Caracas, en 1971, César Rengifo revisó y terminó su drama en un acto *La esquina del miedo* (1970), testimonio de la deshumanización de una sociedad que permanece indiferente y pasiva ante el dolor ajeno, incluso ante la muerte—evitable aún—, de un ser humano. En ella desarrolla técnicas que le ubican dentro de las más nuevas formas teatrales.<sup>14</sup> Y en ocasión del Sesquicentenario de la Batalla de Carabobo estrenó su última obra, la hermosísima cantata en verso *Esa espiga sembrada en Carabobo (Funeral a un soldado del pueblo)* (1971).

A los treinta y cuatro años de haber escrito su primera obra, César Rengifo alcanza ese número en el total de sus obras terminadas. Su aporte al teatro venezolano contemporáneo puede calificarse como la contribución individual más importante de la dramaturgia nacional. Paralelamente, César Rengifo está llevando al lienzo, con extraordinaria madurez de técnica y contenido, la gran realidad venezolana. Y es preciso dejar constancia de que aún pueden esperarse grandes cosas de su producción futura.

Caracas, 1971

## Notas

1. César Rengifo, en el *Programa del Primer Festival de Teatro Venezolano*, Ateneo de Caracas, 1959.

2. Rengifo, *Curayú o el Vencedor*, en *Revista Cultura Universitaria* (Caracas), No. 23 (1951).
3. Rengifo, *Manuelote*, en *Cuadernos Universitarios de los Estudiantes de la Universidad Central de Venezuela* (Caracas), 1952.
4. Rengifo, *María Rosario Nava* (Mérida, Venezuela: Ediciones Rectorado de la Universidad de los Andes, 1964).
5. Rengifo, *Los hombres de los cantos amargos* (Caracas: Asociación de Escritores de Venezuela, No. 137, 1970).
6. Rengifo, *Lo que dejó la tempestad*, en *El teatro hispanoamericano contemporáneo*, Carlos Solórzano, ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1964).
7. Leonardo Azparren Giménez, *El teatro venezolano* (Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1967).
8. Rengifo, *Buenaventura Chatarra* (Caracas: Ediciones Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, 1967).
9. Rengifo, *La fiesta de los moribundos* (Caracas: Asociación de Escritores de Venezuela, No. 137, 1970).
10. Rengifo, *Una medalla para las conejitas*, en *Revista Expediente* (Caracas), No. 1 (1968).
11. Rengifo, *El vendaval amarillo* (Caracas: Ediciones Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, 1967).
12. Rengifo, *Las torres y el viento*, en *Antología teatro selecto hispanoamericano*, C. M. Suárez Radillo and O. Rodríguez Sardinas, eds. (Madrid: Escelicer, 1971).
13. Ibid.
14. Rengifo, *La esquina del miedo*, en *Antología 13 autores del nuevo teatro venezolano*, C. M. Suárez Radillo, ed. (Caracas: Editorial Monte Avila, 1971).

## BIBLIOGRAFÍA SUPLEMENTARIA

- Rengifo, *Los canarios*, en *Revista Cultura Universitaria* (Caracas), No. 23 (1951).
- , *Esa espiga sembrada en Carabobo (Funeral a un soldado del pueblo)*, 1ª ed., (Caracas: Imprenta Miguel Angel García e hijo, 1971). 2ª ed., (Caracas: Ministerio de la Defensa, Comisión Organizadora de los Actos Conmemorativos del Sesquicentenario de la Batalla de Carabobo, 1971).
- , *Estrellas sobre el crepúsculo* (Caracas: Ediciones de la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, 1967).
- , *Los hombres de los cantos amargos* (Caracas: Asociación de Escritores de Venezuela, No. 137, 1970).