



César Rengifo

ESA ESPIGA SEMBRADA EN CARABOBO

COLECCIÓN BICENTENARIO CARABOBO



200
BATALLA DE
CARABOBO

C. RENGIFO - 17

César Rengifo Pintor, poeta, dramaturgo, ensayista, periodista, docente y militante revolucionario, es una figura central de la historia del arte venezolano. Nacido en Caracas en 1915, estudió en la Academia de Bellas Artes de Caracas entre 1930 y 1935. En 1937 vivió en México y tuvo contacto con el movimiento muralista mexicano. De regreso a Venezuela en 1938, se involucró en las luchas políticas, afiliado al Partido Comunista. Formó parte del equipo fundador del diario *Últimas Noticias* en 1941. En 1953 fue fundador del grupo teatral Máscaras, dedicándose por entero a la dramaturgia y la puesta en escena. Paralelamente, su actividad pictórica le valió galardones en los salones de arte de la época y el Premio Nacional de Pintura en 1954. Desde 1959 concurre con sus obras al Festival de Teatro Venezolano y se hizo acreedor de varios premios. En 1980 se le otorgó el Premio Nacional de Teatro, poco antes de fallecer, el 2 de noviembre, en Caracas. Además de una significativa obra pictórica, dejó escritas 38 obras de teatro.

« *Los creadores de la cultura en Venezuela* (boceto para mural, detalle).

César Rengifo, 1967. Acuarela sobre papel, 50,5 x 194 cm.

Colección PDVSA La Estancia.



5

Esa espiga sembrada en Carabobo

CÉSAR RENGIFO

COLECCIÓN BICENTENARIO CARABOBO

EN HOMENAJE AL PUEBLO VENEZOLANO

El 24 de junio de 1821 el pueblo venezolano, en unión cívico militar y congregado alrededor del liderazgo del **LIBERTADOR SIMÓN BOLÍVAR**, enarboló el proyecto republicano de igualdad e “independencia o nada”. Puso fin al dominio colonial español en estas tierras y marcó el inicio de una nueva etapa en la historia de la Patria. Ese día se libró la **BATALLA DE CARABOBO**.

La conmemoración de los 200 años de ese acontecimiento es propicia para inventariar el recorrido intelectual de estos dos siglos de esfuerzos, luchas y realizaciones. Es por ello que la **COLECCIÓN BICENTENARIO CARABOBO** reúne obras primordiales del ser y el quehacer venezolanos, forjadas a lo largo de ese tiempo. La lectura de estos libros permite apreciar el valor y la dimensión de la contribución que han hecho artistas, creadores, pensadores y científicos en la faena de construir la república.

La **COMISIÓN PRESIDENCIAL BICENTENARIA DE LA BATALLA Y LA VICTORIA DE CARABOBO** ofrece ese acervo reunido en esta colección como tributo al esfuerzo libertario del pueblo venezolano, siempre insurgente. Revisitar nuestro patrimonio cultural, científico y social es una acción celebratoria de la venezolanidad, de nuestra identidad.

Hoy, como hace 200 años en Carabobo, el pueblo venezolano continúa librando batallas contra los nuevos imperios bajo la guía del pensamiento bolivariano. Y celebra con gran orgullo lo que fuimos, somos y, especialmente, lo que seremos en los siglos venideros: un pueblo libre, soberano e independiente.

Nicolás Maduro Moros

PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA

Nicolás Maduro Moros
PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA

COMISIÓN PRESIDENCIAL BICENTENARIA DE LA BATALLA Y LA VICTORIA DE CARABOBO

Delcy Eloína Rodríguez Gómez

Vladimir Padrino López

Aristóbulo Iztúriz Almeida

Jorge Rodríguez Gómez

Freddy Nájuez Contreras

Ernesto Villegas Poljak

Jorge Márquez Monsalve

Rafael Lacava Evangelista

Jesús Rafael Suárez Chourio

Félix Osorio Guzmán

Pedro Enrique Calzadilla

Esa espiga sembrada en Carabobo

ESA ESPIGA SEMBRADA EN CARABOBO

MARÍA ROSARIO NAVA

MANUELOTE

CÉSAR RENGIFO



Índice

- 11 CÉSAR RENGIFO: EL TEATRO COMO HISTORIA POPULAR
Francisco Gallardo
- 23 Esa espiga sembrada en Carabobo
María Rosario Nava
- 65 Manuelote
- 89 APÉNDICE. REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO Y EL ARTE
- 91 Arte, teatro y política
- 111 El actor y su responsabilidad artística y social
- 117 El teatro como expresión de fe en los valores nacionales:
¿es posible? ¿cómo?
- 123 Teatro y sociedad
- 133 El teatro en Venezuela: su trayectoria
- 139 Notas a una preocupación por nuestro pasado teatral

César Rengifo: el teatro como historia popular

FRANCISCO GALLARDO

La base fundamental del *arte* es el pensamiento libre, emancipador, es el sustento creador del hombre y la mujer, vistos como unidad central de la sociedad. Las artes se convierten en mensajeros de un conjunto de historias, expresándose a través de la literatura dramática como instrumento de lucha sin lacerar principios ni costumbres, sino por el contrario conduciéndoles hacia un debate fluido y creador. Es en este sendero por donde se desplazan sentimientos universales hacia las grandes mayorías para convertirse en actantes de propia realidad.

Las artes forman parte de los derechos humanos y todos las necesitan. Ni la música, ni el mármol, ni el color pueden por sí solos proclamar La Marsellesa del nuevo mundo. ¿Quién cantará La Marsellesa de las artes? ¿Quién cantará las ansias del conocimiento, del éxtasis de las armonías musicales, del mármol hecho carne, del lienzo que palpita como la vida? El arte, como la ciencia y la libertad deben ser menos accesibles que la comida. Cada persona ha de alzar una antorcha para darle luz a la era del porvenir; ¡Arte para todos! ¡Ciencia para todos! ¡Pan para todos! Louise Michel, *Memorias (Vidas rebeldes)*. pp. 107 y 108.

Como lo declarara en una oportunidad Aquiles Nazoa sobre los poderes creadores del pueblo –de validez asertiva y compartido de boca en boca como refrán– “no hay quinto malo”. Por lo que el 14 de mayo de 1915, el matrimonio conformado por Ángel María Rengifo Goita y Felicia Cadenas trae al mundo su quinto y último hijo, César Nereo Rengifo Cadenas. Último, pues el progenitor había fallecido dos meses antes de su nacimiento.

Cuenta César Nereo con algunos meses de edad cuando su madre sigue el camino del esposo y el pequeño párvulo se inicia en un periplo de adopción con el matrimonio de Mariano Rovaina y Ascensión de Rovaina. Prontamente fallece esta última y para el niño culmina su recorrido de huérfano, al llegar al hogar de José del Carmen Toledo y Josefina Núñez. Este hombre afable, librepensador, creativo, ejerce varios oficios: pintor, decorador, maestro de obras; todo esto va conformando las primeras lecciones de lo que sería el devenir del más prolífico autor de las artes de nuestro país.

Yo provenía de una familia muy humilde, sin posibilidades económicas, pero conté con el apoyo maravilloso de las personas que me criaron y contribuyeron en mucho a desarrollar mis aptitudes, a orientar mi vocación, las posibilidades de desarrollar mi vocación y mis fantasías (Jesús Mujica: “César Rengifo: a viva voz”, en *Señas*, Mérida, N° 1 Nov. 1983).

A los 10 años, su padre adoptivo gestiona en la Academia de Bellas Artes su ingreso, donde es aceptado de una manera irregular, pero no es sino en 1930, a la edad de 15, cuando realiza sus estudios formales y egresa en 1935 graduado en pintura, escultura y dibujo. En su mente permanece el recuerdo de sus maestros y amigos: Marcos Castillo, Rafael Monasterios, Cruz Álvarez García y Antonio Esteban Frías.

Cesar Rengifo afirma que el arte es una proyección de la vida social. Su acontecer individual de alguna manera subordina sus motivaciones a expectativas determinantes incrustadas en las frustraciones de las masas, en los estremecimientos caóticos que la

vida parece arrojar sobre los humildes. De allí que tanto su obra plástica como su dramaturgia coincidan con asombrosa exactitud sobre los mismos bordes; la problemática del país y el devenir que la dinámica social diagrama a través de su historia. (Jorge Nunes. *Rengifo*. Ernesto Armitano Editor. pp. 5 y 6).

Con apenas 21 años, viaja a Chile con un nombramiento otorgado por el Ministerio de Educación y 300 bolívares de sueldo, con la finalidad de estudiar enseñanza de las artes plásticas y las artes aplicadas. Los estudios en esta capital no llenan sus aspiraciones y en 1937 parte rumbo a México, donde se contacta con personalidades notables de la realidad mexicana, conoce al músico Silvestre Revueltas, a David Alfaro Siqueiros, con quien estrecha una gran amistad, y al escultor José Monasterios. Junto a Pedro Beroes se presenta en las oficina de reclutamiento como voluntarios con el fin de viajar a España para luchar junto a los republicanos, pero son rechazados.

En México le publican su libro de poemas *Ala y Alba*.

“Cálamo, Décimas y Glosas”

47

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.

Regresa a nuestro país influenciado por el movimiento muralista mexicano y las lecciones de la Escuela la Esmeralda y la Academia de San Carlos:

“Yo soñaba con una gran pintura latinoamericana, deseaba hacer obras trascendentales sobre todo dentro del campo del muralismo, porque consideraba, en ese momento, que debía dedicarme a un arte más público, que le llegara a más gente y no sólo al arte de caballete para minorías” (Nunes : Op. Cit, p. 78).

En 1941 se inicia en la actividad periodística y junto a Kotepa Delgado y Pedro Beroes, forman de ese equipo fundador de *Últimas Noticias*, también colabora con el semanario *Aquí Está*, dirigido por Ernesto Silva Tellería.

Pasa a formar parte de la junta directiva del Sindicato de Periodistas, hoy sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa.

En 1953 le otorgan el premio Andrés Pérez Mujica en el XI Salón de Artes Plásticas Arturo Michelena de Valencia, por su obra “Los Andes”, y en el VI Salón anual de Pintura le otorgan el segundo premio por “El andamio roto”, y el premio popular por “El hijo enfermo”.

En 1954 le otorgan el Premio Nacional de Pintura por la obra “La Flor del Hijo”; premio Antonio Esteban Frías y Premio Arturo Michelena, correspondiente al XII Salón Anual de Artes Plásticas del Ateneo de Valencia, por la obra “Cena en el Éxodo”.

La tierra de los Tamanacos y el Gran Padre Amalivaca

A César Rengifo se le presenta la gran oportunidad de llevar adelante uno de sus sueños (el muralismo), pero debido a su militancia revolucionaria en un momento en que el país está gobernado por una dictadura se le presenta el dilema de si debe hacerlo. Entonces hace una consulta con sus amigos y camaradas. La respuesta de Salvador de la Plaza y Rodolfo Quintero es que el momento era oportuno, porque un mural era una obra pública y que no se hacía para un determinado momento, sino para la

historia, para el pueblo. Y así fue como quedó para la eternidad en un paredón de 90 metros cuadrados en la Plaza Diego Ibarra del Centro Simón Bolívar la obra “La Tierra de los Tamanacos y el mito de Amalivaca”.

Batalla de Carabobo

Para 1973 época llamada en nuestra historia como “La Gran Venezuela” la Comisión del Sesquicentenario de la Batalla de Carabobo del Ministerio de la Defensa lo llama para realizar el mural “Creadores de la Nacionalidad”, ubicado en el Paseo Los Próceres de Caracas. Se trata de un tríptico realizado en mosaicos que le permite al artista hacer un recorrido por tres momentos de nuestra historia:

1. La conquista y la alucinación del Dorado.
2. Los Precursores.
3. Lucha y Victoria.

Compromiso político, social y cultural

Nos regresamos en el tiempo y abrimos el calendario el 3 de abril de 1936. César Rengifo junto a Héctor Poleo, José Fernández, Luis Ordaz, Armando Barrios, M.G. Arrollo, Ventura Gómez, José Requena y Ramón Márquez, luego de crear la Asociación de Estudiantes de Artes Plásticas e inaugurar una exposición con los miembros de esta Asociación “en las vidrieras de las casas comerciales de la Capital”, suscriben el siguiente texto:

“Hoy, en que nuestra Patria comienza una reconstrucción cultural, y creyendo por ello nosotros que nuestro porvenir artístico será fructífero, y esperando llevar a cabo feliz y ampliamente nuestro cometido en la vida, o sea, crear arte para la Patria y por el arte, y ser durante ella unos cultivadores y creadores de belleza. Habiendo vivido hasta

ahora en una estrecha camaradería que tal vez pueda ser rota por una larga separación. Nos comprometemos bajo palabra y con toda nuestra fe y esperanza juvenil reunirnos todos los firmantes en la ciudad de París el 24 de julio de mil novecientos cuarenta y cinco a las cuatro de la tarde en la puerta Central del Museo de Louvre. Allí haremos un brindis por nuestra vida estudiantil pasada, relataremos nuestra actuación, triunfos y aventuras, y es posible reanudaremos nuestro estrecho abrazo general”.

No fue posible, la diáspora del tiempo no abrazó el sueño general; después de comentar su producción pictórica y algunas anécdotas como parte de su proyecto de vida, el 30 de junio de 1953 funda el Grupo Teatral Máscaras, junto a Luis Colmenares Díaz, Enrique Izaguirre, Augusto González, César Burguillos, María García, Malú del Carmen, Gil Vargas, Alejandro Tovar, Daniel Izquierdo y Humberto Orsini. Viajan por todo el país, presentándose en cárceles, hospitales, cuarteles, liceos, escuelas, plazas, en patios y hasta en iglesias.

Esta labor la realizaron durante diez años (1953-1963). Era la década de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y corrían un grave peligro por la labor socio-política que desarrollaban en cada comunidad, ya que algunos de los integrantes eran militantes del Partido Comunista y los demás simpatizantes de izquierda. Era grande lo que hacían.

Bayardo Ramírez Monagas, en su poema “Canto Firme para César Rengifo”:

Era pequeño, delgado, inquieto como un colibrí
 pero cómo crecía, cuán grande
 e inmenso se hacía a medida que hablaba
 uno se iba en el torrente poderoso de su discurso.
 A veces me preguntaba cuales fuerzas lo potencializaban

Estamos ante la presencia del pintor, poeta, ensayista, periodista, columnista, docente, dramaturgo y militante, con una producción de cuarenta y tres ensayos, cuarenta y dos poemas, treinta y ocho obras de teatro, algunas inconclusas.

La década de los años sesenta será sorprendente en aciertos teatrales: ganó el premio de la mejor obra en el Segundo Festival de Teatro Venezolano con la obra *Lo que dejó la Tempestad*. Es recompensado con el premio Rafael Guinand en el Tercer Festival de Teatro Venezolano por *La fiesta de los moribundos*. Simultáneamente, la Universidad de los Andes le publica la cantata en verso *María Rosario Nava*, y la Universidad Central de Venezuela –por vía de la Dirección de Cultura– le edita en la colección Letras Venezolanas *Buenaventura chatarra, El vendaval amarillo y Estrellas sobre el crepúsculo*.

La revista *Expediente N° 1* publica *Una medalla para las conejitas*.

Por esa época, Rengifo planifica la creación de las escuelas de Música, Danza, Artes Plásticas y Teatro de la Universidad de los Andes en la ciudad de Mérida.

La presencia de Rengifo en el teatro es, como lo dijera en una oportunidad Manuel Galich, “el mejor teatro es el que refleja la realidad de su tiempo y del medio social en que vive, no solo para desnudar esa realidad, sino también para motivar en el espectador el impulso de cambiarla”.

María Rosario Nava

No podemos olvidar la participación y el protagonismo de la mujer venezolana en la obra *María Rosario Nava* (1964). En esta cantata en verso, el texto alcanza gran altura lírica y épica. La acción se desarrolla en Mérida, en el año de 1817. Su tema es el juicio a esta valiente mujer por haber apoyado a su hijo en la rebelión contra el régimen colonial. Cuando los jueces preguntaban a María Rosario “qué vio de raro en Bolívar”, ella responde:

“En sus ojos estaba Venezuela encendida y en su pecho los fuegos que braman y liberan un mundo con justicia, un rumbo, una ribera” ...

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

“¡Mi hijo es un jardín de tréboles y olivos! Es como el Albarregas: ¡sonriente y decidido!”

“Era un adolescente cuando en Caracas, lejos... estallaron las rosas de una palabra pura.

¡Era un adolescente cuando en Caracas, lejos... Estallaron las rosas de una palabra pura...!

–¡Dijeron libertad!

–Eso mismo dijeron.

Él la miró llegar sobre las altas cimas y deletreó sus formas de llamas y praderas.

Al final, relata cómo su 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 sol que se doblaba...”

Alguien le respondió:

–No alistamos lisiados.

con los brazos inermes,

¿Quién llevará tus armas?

– Tú irás sobre tus pies. Yo llevaré tus armas”.

Recoge esta obra el espíritu de Carabobo, como lo expresa Edmundo Blanco:

Carabobo sella nuestra emancipación, Bolívar emprende nuevas lides, y hasta el templo del sol conduce la victoria: Bomboná, Pichincha, Junín y Ayacucho son las huellas del gigante. El brillo de su espada eclipsa los más altos prodigios de los conquistadores castellanos; ella deslumbra a vencedores y vencidos, y le arrebatan a España la libertad de un mundo. (Carabobo. Ediciones Conmemorativas del Sesquicentenario de la Batalla de Carabobo. 1971. p.132.)

Esa espiga sembrada en Carabobo

Rengifo escribe su hermosísima cantata en verso *Esa espiga sembrada en Carabobo (Funeral a un soldado del pueblo)* en 1971.

La acción transcurre un día después (25 de junio de 1821) muy cercano al campo de Carabobo.

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!

Esta obra Rengifo se la entregó manuscrita a Levy Rosell para que la montara y la llevara a los cuarteles. Él tenía la inquietud de que los soldados ignoraban lo que realmente había sido Carabobo y quería que tuvieran un acercamiento más genuino con esa gesta en la que muchachos como ellos, del pueblo, tuvieron acción determinante.

Esa era una preocupación mayor para él, que veía que lo mismo ocurría con las muchachas y los muchachos de primaria y secundaria: había un total desconocimiento histórico de una de las proezas más significativas de Bolívar en toda la lucha de independencia.

Para contrarrestar eso, Rengifo se propuso hacer más popular el relato histórico, quería que fuese algo del día a día de la gente, quería que entendieran el para qué de Carabobo.

Él tenía buenas relaciones con varios militares y logró que se hicieran algunas representaciones en los cuarteles, en Caracas y en el interior del país. Y también entró en algunos liceos.

Esa espiga sembrada en Carabobo fue un legado para la juventud, para ayudarla a tomar conciencia de su historia.

Manuelote

Manuelote, obra en un acto (1950), presenta un cuadro de la realidad socio-política en el año 1814.

Lo fundamental en el contenido trágico del episodio, que en las siguientes líneas se dramatizan, anduvo de boca en boca en la gente caraqueña en los duros días de la lucha emancipadora. La pluma del escritor Eduardo Blanco lo recogió y divulgó como crónica a fines del siglo XIX.

El tema de la obra está encausado, a través de dos negros esclavos Manuelote y Petrona su mujer.

Al quedar solos al cuidado de la casa de sus amos, sufren grandes penurias. Aparece un oficial primo del amo don Martín, herido y perseguido. Ante las garantías de lealtad del esclavo, traen al herido, quedando a buen resguardo.

Al llegar Petrona y encontrar allí al amo inconsciente y herido, protesta por el peligro que corren. Se escuchan las voces de un pregonero anunciando 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

opone, discute sobre esto y salen. Don Martín despierta de su letargo. Manuelote regresa solo, don Martín lo increpa duramente.

Petrona, en efecto, fue a delatarlo, pero no pudo llegar a la comandancia y le muestra el cuchillo con que lo ha impedido. Regresan los acompañantes de don Martín, salen. Al quedar solo, el esclavo recorre con una mirada triste todo su entorno. Suena una corneta, descubre la pistola de su amo y saca de un baúl un sombrero, una cobija y un machete y marcha hacia la puerta, se detiene para decirse a sí mismo:

“Debe haber algo grande por lo cual mueren y se sacrifican tantos. Me iré a esa guerra. Quizás haya un puesto para mí junto a esa gente que manda Bolívar”.

La prosa de Rengifo en estas obras demuestra el temple patriota del maestro, así como su profundo conocimiento de la historia; la historia comprometida con la realidad social de un pueblo que siempre ha batallado por su libertad, aun siendo esclavizados.

Esa espiga sembrada en Carabobo

Esa espiga sembrada en Carabobo

PERSONAJES

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 1821.

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 sólo ustedes?
- VIEJO I: ¿Y quienes los mandaban?
- SOLDADOS: (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.

OFICIALES: (*A coro*) ¡La flor que en ella nazca, será la flor de todos!

(Algunas mujeres y un viejo se acercan al cadáver y lo miran con cuidado. Nuevamente el clarín toca silencio. Las mujeres y los viejos vuelven a sus sitios).

MUJER I: Lo conocí...

MUJER II: También yo...

VIEJO I: Pedro Juan se llamaba...

MUJER II: Él nada poseía... Sólo sus manos limpias...

OFICIAL I: ¡Y por su sueño supo morir cuando la muerte cruzó por el camino del sol que procuraba!

MUJER I: ¿Y ese sueño cuál fue?

VIEJO I: ¿Tiene un nombre su sueño?

OFICIAL I: ¡Un nombre hermoso tiene!

SOLDADOS: (*A coro*) ¡Venezuela se llama!

CAMPESINOS: (*A coro*) ¡¿Venezuela?!

SOLDADOS: (*A coro*) ¡La Patria!

OFICIAL I: Él la tomó una vez y en su pecho la puso. ¡En su sangre la puso! ¡En sus huesos la puso!

OFICIAL II: ¡Y la puso también en su firme pasión de verla sin cadenas, sin clavos, ni cerrojos!

OFICIAL I: Por eso... ¡Hace ya tiempo, abandonó el conuco...!

OFICIAL II: ¡Su mujer y su perro; y con manos distintas alzó la dura lanza y fue tras de Bolívar!

- OFICIAL III: Y su pie sin calzado...
- OFICIAL I: Pata en el suelo le dicen...
- OFICIAL II: ¡Gladiador de pasiones, los combates lo vieron arrebatarte al viento su impetuosa arrancada!
- CORO: *(Formado por la voces de los soldados y los campesinos)*
 ¡Horcones! ¡Niquitao! ¡Araure! ¡La Victoria! ¡El Juncal!
 ¡Vigirima! ¡San Félix! ¡San Mateo! ¡Urica! ¡Maturín!
 ¡Boyacá! ¡Las Queseras!
- OFICIAL I: *(Óyense clarines y tambores avanzando)* Entre los trepidantes corceles desbocados, ¡Era su grito un suelto clarín que arrebataba! ¡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, ¡sólo 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 a 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 vigiliass!

(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!

VOZ: *(Lejos una voz grita)* ¡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: ¡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 Tupacamaru 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. Presenté 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 lleva-

ría 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 maniataado, un pobre de hambres yerto, tu espada ha de seguir, Bolívar, sobre el fuego!

(Obscuro. Suenan varias quenas 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: ¡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 elevase 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 las 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 ardidados 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)* ¡Urquí y Apacuana! ¡Chicuramay! ¡Baruta! ¡Curicurían! ¡Yoraco! ¡Tiuna! ¡Sorocaima! ¡Tapiaracai, ardiente! ¡Yaracuy, el osado! Tras ellos van sus hueses 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!

(Suena 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 llagaba 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 montañas 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! ¡Salvadora 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. Vuele 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 e nuevo el bronce de aquella voz 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 furores alzados!

(Clarín llama a combate).

- OFICIAL II: ¡Eran tres divisiones de acero acisolado 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 Muñóz, 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!

(*Fanfarrias 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 sobre el humo alumbrando 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!

- MUJER I: ¡Aquí nos sembraremos compañeros!
 ¡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)* ¿Ven-
 ciste tú, Pedro Martínez, zapatero de Caracas?
- VOZ: *(Lejana)* ¡Vencí!
- SOLDADO II: ¿Y tú, Carlos María, carpintero de San Carlos?
- VOZ: *(Lejana)* ¡Vencí!
- SOLDADO I: ¿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 me 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 palas y anima de rumores las pieles de sus ríos! Tuyo será el cacao de sus bosques sombríos,

tuyos 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 lumínica 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 sa-

cude 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 descanse 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, sólo 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).

OFICIAL II: ¡Firmes todos!
¡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 chaca es sombríos; triturada entre yunques y puños imperia es, sofocada por humos y secos 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 FEMENINA: ¡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 muévense sobre el escenario. Las mujeres y los viejos alzan los brazos con violencia*).
(*Obscuro*).

María Rosario Nava

CANTATA EN VERSO

Soy poeta de la mujer

tanto como el poeta del hombre.

Y digo que es tan grande ser mujer

como ser un hombre.

Y digo que nada hay tan grande como ser

la madre de los hombres

WALT WHITMAN

María Rosario Nava

Al recuerdo de un gran niño: Reinaldo García

PERSONAJES

Coro (de tres o más voces)

Juez I

Juez II

Juez III

María Rosario Nava

Hombre I

Hombre II

Hombre III

Varios negros (visten como esclavos)

Un indio de los páramos

Un gendarme

Unos soldados

Voz juvenil

Otra voz

Otras voces

ACCIÓN

La acción tiene lugar en la ciudad de Mérida, Andes venezolanos, un día del año 1817.

(Al iniciarse la acción el escenario está completamente oscuro. A lo lejos se oye un rumor confuso como de multitud agitada. Entre el rumor estallan algunos disparos aislados. Al apagarse el rumor una voz grave grita)

Voz: ¡Viva el Rey!

(Otras voces responden)

VOCES: ¡¡Viva!!

(Otra voz grita)

Voz: ¡Muera el Rey!

(Otras voces corean)

VOCES: ¡¡Muera!!

(Se oyen disparos mientras el rumor se va apagando. Una vez que cesa, cerca, redoblan tambores militares, óyense pasos; desde el fondo, iluminada por una luz cenital brillante y entre dos soldados que la custodian llega María Rosario Nava. Alta, esbelta. Su edad esté entre los treinta y cinco y cuarenta años. Viste un traje sobrio, de color oscuro, que no es de luto. Mientras avanza hacia el centro escénico, se ilumina, a la derecha, el Coro, formado por hombres y mujeres del pueblo. Muchos de estos visten como campesinos andinos. Toda la escena, fuera de María Rosario Nava y el Coro, queda envuelta en una luz difusa).

CORO: (Unísono y mientras llega Mario) ¡Ella es Rosario Nava!
 ¡Merideña nacida!

(Una voz) ¡Y en Mérida apresada, este año diecisiete!

(Unísono) Un tribunal la juzga...

(A la izquierda se iluminan los jueces. Cerca de ellos está una pequeña mesa sobre la cual hállame libros, memoriales, una campanilla y un mazo).

(Una voz) ¿Y... cuál fue su delito..?

JUEZ I: ¡Ser infidente al Rey!

JUEZ II: ¡Nuestro señor amado!

JUEZ III: ¡A quien Dios guarde siempre y larga vida ceda!

JUEZ I: ¡Para bien de su imperio y sus fieles vasallos!

CORO: (Una sola voz) ¡Ella es una mujer de claros procederes!

JUEZ I: ¡Pero guardó pasquines de letra subversiva..!

JUEZ II: Y estalladoras armas...

JUEZ III: ¡Y hierros ofensivos!

JUEZ I: Además, tiene un hijo que contra el Rey guerrea...

JUEZ II: ¡Nula carne rebelde que la horca ya espera!

CORO: (Unísono a María) ¿Qué dices tú, María, de ese hijo que acusan?

MARÍA: ¡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...

CORO: (Unísono) ¡Lo vimos de pequeño, todos lo recordamos..!

(Una voz) ¡Tu hijo era un geranio de ternuras y llamas!

MARÍA: ¡Eso era en la cuna! ¡Leche le di colmada con sol de estas montañas y él sonrió con sus nieves y luces vegetales!

JUEZ I: (A María. Duro. Metálico) ¡Pero volvióse duro, cual la piedra de Milla!

JUEZ II: Y un día se te huyó...

JUEZ III: ¡Conocemos la historia!

CORO: (*Dos o más voces*) ¿Por qué huyó de tu amor, María Rosario Nava?

(*Una voz*) ¿Qué lo apartó de ti?

(*Otra voz*) ¿Qué fuerza lo llamaba?

MARÍA: (*Mientras se oyen, apagados, clarines de alegría y un coro difuso entona un himno rebelde*) ¡Era un adolescente cuando en Caracas, lejos... Estallaron las rosas de una palabra pura...!

CORO: (*Unísono*) ¡Dijeron libertad!

MARÍA: ¡Eso mismo dijeron!

(*Pausa*).

Él la miró llegar sobre las altas cimas, y delectó sus formas de llamas y praderas.

CORO: (*Una voz*) ¿Y le entregó su amor?

MARÍA: (*Al Coro*) ¡También a mí me amaba!

CORO: (*Dos o más voces*) ¡Mas te ocultó esa voz que ya lo procuraba!

JUECES: (*Unísono*) Como jueces queremos saber por qué partió de tu hogar una noche de relámpagos duros...

JUEZ II: Sin que tú lo miraras ni su rumbo advirtieras...

JUEZ I: Una noche de vientos y tejas empapadas, cuando en la niebla herían finos cuchillos fríos y el Mucujún oscuro en sus rocas bramaba.

(*Pausa*).

MARÍA: Los esbirros del Rey a esa palabra pura pusiéronle cadenas, nuevamente...

CORO: (Una voz) ¡Sabemos cómo fue la quemante represión de esos días!

(Pausa).

MARÍA: Pero mi hijo, alerta, supo que por el sur guerreros ya volvían y que entre sus pendones la libertad flameaba...

CORO: (Unísono) ¡Su amor! ¡La libertad!

(Pausa).

JUECES: (Unísono) ¡No denigres de ello!

JUEZ I: ¡Eras fiel y honrada!

MARÍA: (Pausa. Con serena tranquilidad) Cuando volvió mi hijo...

(Regresan los tres hombres solos).

HOMBRE I: ¡En Puente Real lo hallamos! No quiso obedecer tu lejano mandato...

HOMBRE II: Corrió por las laderas del Chama turbulento...

HOMBRE III: ¡Yo disparé a las nubes!

HOMBRE I: ¡Él lanzase a un barranco dando contra los riscos!

MARÍA: (Atribulada) ¿Qué le ocurrió a mi niño?

HOMBRE I: ¡Sus brazos fracturados!

HOMBRE II: (Enojado) ¡Y una rabia imposible!

HOMBRE III: ¡En tu alcoba quedó como jaguar cansado!

JUEZ I: (A María) ¡Ahí comenzó tu culpa, María Rosario Nava!

CORO: (Unísono y al JUEZ I) ¿Por qué le dices eso?

JUEZ I: (Al Coro) ¡Con palabras el hijo le cambió el pensamiento!

MARÍA: ;Él me habló, cierto es... lo que me dijo toda la estancia
iluminaba!

(Pausa).

¡Toqué sus esperanzas y el hierro de sus clavos!

(Pausa).

¡Mis vendajes cayeron frente a mi niño vivo!

CORO: (Unísono a María) ¿Por qué dices que vivo?

MARÍA: Para mí renacía... Tenía un hijo nuevo... ¡Una llama dis-
tinta en su sangre quemaba!

JUEZ I: (Violento, a María) ¡Lo que dices te acusa!

MARÍA: (Altiva) ¿Qué importa?

CORO: (Unísono) ¡Sí! ¡Qué importa!

(Una voz) ;Si en su hijo ya estaba floreciendo de nuevo María Ro-
sario Nava!

JUEZ III: (A los otros jueces y mostrando a María) ¡Es la turba que
agita azufre en sus sentidos!

(El Coro emite un murmullo confuso, ininteligible. Rítmico. El Juez II suena la
campanilla llamando a la orden).

MARÍA: (Luego de una breve pausa) Poco tiempo después... ¡El
recuerdo me alumbra! ¡Yo vi al pueblo salir de las casas y
sembrados, y un sonoro alborozo treparse por las cum-
bres...! ¡Las últimas estrellas apagaban sus rosas y el alba
una bandera en la Sierra dejaba...! Sobre potros y cantos:
¡¡Un capitán llegaba!!

CORO: (Unísono) ¡¡Era Bolívar!!
 MARÍA: (Vibrante) ¡¡Sí!!
 JUEZ I: (Despreciativo) ¿Qué viste en él de raro?
 MARÍA: (Al JUEZ I) ¿Qué vi? ¿Tú lo preguntas?
 (Grave) ¡Oye, juez, con cuidado!

(Con fuerza).

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 vacían dormidos, y agitarse los mares, las costas, las fronteras! ¡Contemplé en las ciudades de muros humillados, abrirse las despensas de todas las bravuras; y encenderse las fraguas donde herreros sombríos rojas lanzan forjaban con metálicos odios!

(Pausa).

¡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!

(Pausa).

¡Yo escuché cómo el aire de su capa bajaba con un himno bermejo de trompas y clarines! ¡Miré al Orinoco cruzado por hogueras y la Sierra Nevada transformarse en trinchera!

(Pausa).

¡En los cacaotales musgosos y sombríos, vi al negro libre
alzar sus puños como piedras!

(Óyense tambores. Se ilumina un grupo de negros con lanzas, trabucos y tambores pequeños. Visten como esclavos de la época).

NEGROS: *(A los golpes de los tambores)* ¡¡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!!

UN NEGRO: ¿Qué dijo Simón?

CORO: *(Coro y negros a un tiempo)* ¡¡Luchar!!

(Se apaga la luz sobre los negros y estos desaparecen mientras se alejan y cesan los golpes de los tambores).

MARÍA: *(Luego de una breve pausa)* ¡Desde su pecho el indio
miró los horizontes..!

(Se ilumina un indio andino. Pantalón raído, pies descalzos, sombrero de paja, porta una lanza y una flauta).

¡Y alegró su mirada un sol recién nacido! ¡En el páramo
azul florecieron las flautas y en los árboles altos se me-
cieron los nidos!

(Óyense fotutos y guaruras y una limpia flauta de carrizo).

INDIO: ¡Mi sangre es necesaria para este esfuerzo de hombres!
Tras tus huellas, Bolívar, nuestras frentes se incendian.
¡Las flechas y macanas, nuevamente se aprestan!

(Resuena una guarura y una voz lejana dice).

VOZ: «¡Corre veloz, el agua... corre veloz, el viento... corre
veloz, la piedra..!»

(Pausa).

INDIO: ¡En pos de ti, Bolívar, correrá la cascada de mis pasos
violentos! ¡El indio irán en el rayo... que baje de tu es-
palda...!

(La flauta de carrizo da una nota aguda. La guarura le responde. La luz sobre el indio se apaga y este desaparece).

MARÍA: ¡Todo el aire gritos de fuerzas estalladas! ¡El eco de esos
gritos alumbró las canteras que guardan bajo azufres la
luz de los volcanes; e iluminó los riscos y el carámbano
breve que irisa con destellos la piel de los glaciales!

(Pausa corta).

¡Hacia Bolívar fueron los niños, los ancianos, los mozos
de hombros fuertes y chispa en la mirada! Las luces de
azafranes, los lirios, las centellas... Los humos, los de-
siertos, las aguas, las salinas...

(Pausa larga).

¡¡Yo vi cómo en mi hijo la alegría lloraba!!

JUEZ I: (A *María*) ¡Haz un alto, María...!

JUECES: (A *coro*) ¡Estamos asombrados!

(*Pausa*).

JUEZ II: ¡Ya ves que su derrota los traidores sufrieron!

JUEZ III: ¡Y el dominio del Rey...!

JUEZ I: ¡Que Dios bendiga y salve!

JUEZ III: ¡Está de nuevo erguido sobre esta tierra brava!

JUECES: (*Unísono*) ¡Un humo fatuo dieron sus pobres llamaradas!

CORO: (A JUECES) ¡Tengan cuidado, Jueces!

(*Una voz*) Pues aún siguen las armas en las manos altivas...

(*Unísono*) ¡Y esta lucha es muy larga!

MARÍA: (*Altiva*) ¡Larga ha de ser! ¡Y dura! ¡Y nadie se doblega!

JUEZ I: (*Con ira, a María*) ¡Prosigue tu relato!

JUEZ II: ¡Como una prisionera!

MARÍA: (*Sonora como una trompeta*) ¡Bolívar ya partía de esta Mérida clara... fue en mayo..!

CORO: (*Unísono*) ¡Las campanas, nuevamente en el aire, con arpegios de cobre, a la lucha llamaban!

MARÍA: (*Serena*) ¡Llevaba corazones y hombres de metales! Y una verde alegría de vientos y maizales. Sobre el cielo banderas y clarines vibraban...

(*Pausa*).

CORO: ¡Toda la juventud de Mérida avanzaba!

JUEZ I: (*Grave*) ¡Iban hacia la muerte!

JUEZ II: (*Sombrio*) ¡Hacia la muerte iban!

- MARÍA: (A los JUECES) ¡Están equivocados! ¡Sus pasos fulgurantes dispersaban las sombras! ¡Y hacia la gloria iban!
- JUEZ I: ¿Y tu hijo, María?
- MARÍA: (Con pesar) ¡Sobre un lecho de tablas sus lágrimas cuajaba!
- JUEZ II: ¡Has debido alegrarte, fue suerte su desgracia, la guerra es cosa mala!
- MARÍA: (Rebelde) ¡No por la libertad! ¡Cuando el pueblo guerrea siempre busca la paz!
- CORO: Mas, de eso, ¿tú qué sabes?

(Emite un murmullo, sordo, tremolado. El Juez I suena la campanilla con enojo).

- MARÍA: (Una vez apagado el rumor) ¡Entre sus brazos rotos y el sol que se marchaba mi hijo era una espiga de sal que se doblaba!

(Pausa).

¡Soñó con ser soldado de paz y poesía... De los que tras los hierros levantan olivares y hacen surgir del fuego la flor de un nuevo día!

(Pausa).

¡Por eso en su garganta la voz fue palma y ruego!

(Se oye una fuerte voz juvenil:)

- VOZ JUVENIL: ¡No puedo estar aquí cuando otros pies ya buscan su propia madrugada! ¡Si para abono sirve: dejen que se incorpore mi vida a esta jomada!
- MARÍA: (Resentida) ¡Alguien le respondió..!

Otra voz: (*Dura, enérgica*) ¡No alistamos lisiados! ¡Con los brazos inermes! ¿Quién llevará tus armas?

(*Pausa*).

MARÍA: ¡Por el aire cruzó un dolor apagado! Vi surgir en sus ojos dos jazmines amargos y una espina sin forma herirle en el costado. ¡El sueño por su sangre, sin puertos, naufragaba!

CORO: (*Unísono*) ¿Cuál fue tu sentimiento?

(*Una voz*) ¿Lloraste silenciosa, María Rosario Nava?

MARÍA: ¡Cerré mis ojos... vi... lo mismo que él veía..!

CORO: (*Unísono entre sí*) ¿Ella, qué miró?

(*Una voz*) ¿Y él?

(*Una voz*) ¿Qué fue lo que miraron?

(*Unísono a María*) ¡Lo que miraste dinos!

MARÍA: (*Luego de una breve pausa*) ¡Un camino muy largo de violencias y llamas, con árboles y huesos y cruces abismadas... y un río de banderas victoriosas alzadas!

CORO: (*Unísono a María*) ¿Y al fin de ese camino?

MARÍA: (*Vibrante*) ¡La patria liberada!

(*Pausa*).

JUECES: (*Unísonos a María*) ¿Qué hiciste después?

CORO: (*Una voz a María*) ¿Qué consuelo invocaste?

MARÍA: (*Grave*) ¡Una ortiga culpable en mi sangre escocía!

(*Pausa, sigue con fuerza*).

¡¡Levántate!! Le dije... ¡Conozco quién te llama..!

(Muy arriba).

(Una voz) ¡¡Tú irás sobre tus pies...!! ¡¡Yo llevaré tus armas!!

(Lejos irrumpe un himno hermoso de lucha y rebeldía. Donde cruzan breves compases de “Gloria al Bravo Pueblo”. Los jueces acercan sus cabezas unos a otros como para deliberar. Violentamente suena una campanada dura que apaga el himno y sobreviene un silencio total. La voz del Juez I se alza grave y profunda mientras golpea la mesa con el mazo).

JUEZ I: ¡Obstinada rebelde! ¡Te hemos condenado!

JUEZ II: ¡Y es terrible tu pena!

JUECES: (Unísonos) ¡María Rosario Nava!

MARÍA: (Recio y altiva) ¡Qué importa! Si mi hijo... ¡En la lucha está libre! ¡Y sus brazos! ¡Mis brazos! ¡Continúan armados!

(Se oye un himno inmenso que sube desde la tierra y se riega por las sombras. Un tambor cerca, redobla. Un gendarme va a poner las esposas a María... Oscuro violento).

Fin de la obra

Manuelote

DRAMA EN UN ACTO

Manuelote

PERSONAJES

Manuelote. Negro esclavo, 50 años

Petrona. Mujer de Manuelote, 30 años

Roso. Oficial insurgente, primo de don Martín

Don Martín. Un criollo insurgente, 40 años

Dos hombres

Bando

Voces

Lo fundamental, en su contenido trágico, del episodio que en las siguientes líneas se dramatiza, anduvo de boca en boca en la gente caraqueña en los duros días de la lucha emancipadora. La pluma del escritor Eduardo Blanco lo recogió y divulgó como crónica a fines del siglo XIX.

ACCIÓN

En Caracas, en una casa vieja de sus afueras.

ÉPOCA

1814.

ESCENARIO

Habitación amplia, de paredes gruesas y sucias, dividida en dos por un muro oblicuo, de los llamados muros de contención en las viejas construcciones españolas. En la parte derecha, al fondo, hay una ventana cerrada, la cual al

abrirse deja ver un pedazo de calle; cerca de ella, hacia el rincón derecho, se alza un fogón rústico sobre el cual se ven ollas de barro cocido, escudillas y otros útiles como totumas, cucharas de palo, etc. Hacia ese mismo lado, en la pared lateral derecha está la puerta de entrada. Hacia el proscenio, y en la misma línea del muro que corta en dos la estancia, están una mesa y un taburete, ambos sucios y destartalados. Sobre la mesa hay un farol, una pimpina con agua y dos pocillos de estaño. En el lado izquierdo de la escena, a manera de cuartuchos, está un camastro rústico de lona y paja; junto, a la pared lateral izquierda se ve un viejo baúl. En las paredes, algunos santos, un colgador de palo y una repisa con un candil apagado. El cuartucho y todo lo que hay en él quedan fuera de visión de cualquier persona que se mueve cerca del fogón y la puerta de entrada.

(Son las cinco de la mañana. En escena —que está casi oscura— se encuentran Manuelote —quien viste un pantalón de lienzo y franela, ambas prendas muy sucias y raídas, está descalzo— y Petrona, su mujer, ataviada con falda oscura, cota con mangas hasta medio brazo y alpargatas de cocuiza, su vestimenta también luce pobre y sucia. Manuelote se halla acostado en el camastro, mientras Petrona sopla la candela cerca del fogón. A lo lejos canta un gallo y suena la campana de una iglesia. Petrona se mueve y enciende el farol que está sobre la mesa. Manuelote se incorpora perezosamente, camina hacia el taburete y se sienta. Petrona le ofrece café).

PETRONA: Toma, está cerrado. *(Da café a Manuelote)* ¡Hace frío! *(Se arregla el paño)*. Pero tendré que salir. *(Agarra una cesta la sacude)*.

MANUELOTE: Podías esperar un poco más. *(Pausa)* Apenas son las cinco y hay movimiento de tropas por la ciudad. Con esa entrada de Boves toda la noche han estado pasando por aquí gente armada y caballería. ¿No sentiste?

PETRONA: *(Negando con gesto de cabeza)* ¡Dormí como una piedra!

(Se oyen muy lejos unos tiros).

MANUELOTE: ¿Oyes? Las cosas siguen revueltas afuera.

PETRONA: Sin embargo, debo aprovechar la mañanita y buscar algo para comer. Aquí no hay nada, los últimos granos de café se acabaron.

MANUELOTE: Si quieres, anda, pero dudo que encuentres. Anoche vi a los soldados de Boves requisando las pulperías y llevándose cuanto encontraban. Y los dueños que se oponían eran golpeados sin misericordia. ¡A muchos hasta los sacaron amarrados para la cárcel!

- PETRONA: Serían republicanos (*Arregla algo en el fogón*).
- MANUELOTE: ¡Tal vez! ¡Los andan persiguiendo como conejos! ¡Parece que ayer mismo, al atardecer, empezaron los fusilamientos en la Plaza Mayor!
- Petrona : ¡Dicen los españoles que no dejarán ni uno vivo!
- MANUELOTE: Daba lástima ver cómo los sacaban de sus casas sin que valieran súplicas ni llantos.
- PETRONA: ¡Dios los ampare! (*Pausa*) Oye, ¿y de los amos qué supiste por fin?
- MANUELOTE: Lo mismo... Que las doñas y los chicos emigraron a oriente, y si son los hombres, parece que aún andan con las tropas insurgentes. Eso, si no los mataron en la fulana batalla que hubo hace días no sé dónde. ¡Dicen que fue espantosa; el tal Boves no hizo sino pasar cuchillos por los pescuezos!
- PETRONA: ¿Entonces eso quiere decir que tendremos que permanecer aquí cuidando esta vieja casa y pasando penurias?
- MANUELOTE: A sí será hasta que Dios quiera... Pues, con esa guerra prendida y los amos huyendo o muertos, ¿qué vamos hacer? Hasta es mejor no volver ni a mirar la casa grande.
- PETRONA: ¡Tienes razón! (*Abre la ventana*). Ya está claro del todo, ahora sí... Saldré. Ojalá encuentre aunque sea un poco de yuca o una cuartilla de maíz. (*Apaga el farol*).
- MANUELOTE: ¡Ojalá! Pero no vayas muy lejos (*Se pone de pie*). Déjame ver afuera por si acaso. (*Abre la puerta de la calle y echa un vistazo*) ¡No hay ni un alma por esas calles!
- PETRONA: Cuida de que no se apague la candela, pues no hay yesca (*Sale con cierto sigilo*).
- MANUELOTE: ¡No te preocupes, mujer!

(Manuelote cierra la puerta, toma unos leños del suelo y comienza a partirlos con el machete, luego empleando el cuchillo, saca algunos y los coloca convenientemente. Con sumo cuidado sopla y atiza, cuando hace eso se oyen unos toques leves en la ventana como si alguien rasguñara la madera. Manuelote se inquieta y detiene sus manipulaciones con las astillas. Los toques se repiten, esta vez más apuro, receloso, Manuelote va y abre la ventana. Afuera aparece un hombre con sombrero negro y embozado en una capa oscura, apenas deja ver algo de su rostro).

MANUELOTE: (Sorprendido) ¡Teniente Roso! ¿Qué hace por aquí?
 ROSO: ¡Ábreme rápido! ¡Necesito hablarte!
 MANUELOTE: ¡Sí! ¡Cómo no!

(Abre la puerta. Entra Roso, viste pantalón claro, botas a media pierna, blusa azul cerrada, sombrero y capa, en la mano lleva una pistola la cual guarda al entrar).

ROSO: ¿Hay alguien más aquí?
 MANUELOTE: No, señor.
 ROSO: ¡Mejor así! (Se quita la capa).
 MANUELOTE: ¿Qué ocurre? ¡Lo hacía a usted lejos! Me dijeron que andaba con su primo don Martín en los ejércitos insurgentes.
 ROSO: Sí, pero... ¿no sabes lo del combate de La Puerta el 15 de junio?
 MANUELOTE: ¡Algo he oído!
 ROSO: ¡Nos derrotaron! Estamos fugitivos. ¡Aún ni sé cómo pudimos regresar a Caracas sin ser interceptados por los asesinos de Boves! A duras penas hemos cruzado campos y montañas andando de día y de noche...
 MANUELOTE: ¿Y don Martín?
 ROSO: ¡Está herido de gravedad!
 MANUELOTE: ¡Válgame Dios! ¡Cómo va a ser!

(*Se santigua*).

- ROSO: ¡Sí, un lanzazo en el pecho! De eso quiero hablarte...
- MANUELOTE: ¡Diga usted!
- ROSO: Don Martín siempre te ha tenido por un esclavo de confianza.
- MANUELOTE: ¡Así ha sido!
- ROSO: Dice que eres un negro fiel. Hasta te ha dado a cuidar esta casa junto con tu mujer, considerando que sufriste una grave enfermedad.
- MANUELOTE: ¡Así es como usted dice!
- ROSO: ¿Puede don Martín seguir confiando en ti?
- MANUELOTE: ¿Confiar en mí el amo? Pues, ¿por qué no?
- ROSO: Ahora está perseguido. Si Boves lo encuentra lo fusilará, como a tantos. ¿No oyes los disparos?
- MANUELOTE: Sí, suena en varios sitios. ¡Desde anoche no han cesado!
- ROSO: ¡Son fusilamientos! ¡Y todavía hay más de cien de los nuestros en el banquillo, les va a faltar pólvora!
- MANUELOTE: (*Persignándose*) ¡Que Dios los ampare con su santo poder!
- ROSO: ¡Quieren acabarnos! Pero todo no está perdido, aún hay esperanzas, por eso debemos seguir viviendo... ¡Y luchando!
- MANUELOTE: ¡Así debe ser como usted dice!
- ROSO: Algún día venceremos (*Pausa*). Pero, tenemos que evitar caer en manos del enemigo.
- MANUELOTE: Naturalmente. ¡Hay que esperar de Dios!
- ROSO: ¡Manuelote! ¿Podemos confiar en ti? ¿Nos ayudarías?
- MANUELOTE: ¿Ayudarlos? ¿Yo? ¡Qué cosas dice usted!
- ROSO: ¡Sí! ¡Tú! ¿Cuidarías aquí a don Martín? ¿Te atreverías?

- MANUELOTE: ¿A don Martín? ¿Dónde está?
- ROSO: Afuera en la quebrada, junto a los cujíes...
- MANUELOTE: ¿Santo Dios! ¡¡El amo allí!!
- ROSO: Su herida lo tiene postrado... No podemos avanzar más con él así... ¡Y necesitamos llegar hasta La Guaira!
- MANUELOTE: ¡Hasta La Guaira! ¡Todo está invadido de soldados de Boves!
- Roso: ¡A pesar de eso debemos seguir! Nos aguarda allí una goleta que ha de conducirnos a Curazao. Una vez curado don Martín volveremos a reunimos con la gente de Bolívar. (Pausa). Pero si no llegamos esta noche al puerto ya no habrá esperanzas, ¡y don Martín puede ser muerto! Sabemos que lo buscan incansablemente, ¡Boves lo cuenta como una presa codiciada!
- MANUELOTE: ¡Pobre amo! ¡Hay que traerlo pronto! Aquí estará bien escondido, yo lo cuidaré... Si él confió en mí. ¡Lo cuidaré!
- ROSO: ¡Eso esperaba de ti! Será por poco tiempo, mientras consigo unas muías y medicamentos.
- MANUELOTE: Vamos a buscarlo... *(Hace un gesto de ir)*.
- ROSO: *(Lo detiene por un brazo)* ¡No salgas tú! Espera aquí, ya lo traeremos *(Sale rápido)*.
- MANUELOTE: ¡Qué guerra esta! ¡Qué guerra!

(Entrejunta la puerta de la calle que Roso dejó abierta. Luego va al cuartucho y arregla un poco el camastro. La puerta se abre y entra Roso seguido por dos hombres quienes traen a don Martín sobre una hamaca y cubierto con una cobija azul).

- ROSO: Aquí está, ¿dónde lo acostamos?
- MANUELOTE: ¡Por aquí, por aquí!

(Los guía hasta el camastro, los hombres colocan en él a don Martín quien está inconsciente. Don Martín viste un traje parecido al de Roso, pero carga presillas de alta graduación y jubón rojo. Lleva la cabeza y el pecho vendados).

Roso: *(A Manuelote)* ¡Mucho cuidado! Te lo confío, que nadie lo vea... yo voy hacia Tacagua a buscar las mulas, en cuanto las consiga, vuelvo por él... ¡Cierra bien la puerta!

(Después de palpar a don Martín y arrojárselo hasta el pecho con la cobija, Roso sale seguido por los dos hombres. Manuelote cierra la puerta tras ellos y vuelve hasta don Martín, lo mira con mucho cuidado, luego va y llena un pocillo de agua y trata de hacer que tome. Pero don Martín permanece inmóvil. Manuelote se encamina al fogón y atiza el fuego, cuando hace eso, tocan la puerta).

MANUELOTE: *(Receloso)* ¿Quién es?

PETRONA: *(Desde afuera)* ¡Yo, Petrona! (Grita).
¡Vengo cansada!

MANUELOTE: *(Abriendo la puerta)* ¡No hables recio!

PETRONA: ¿Por qué?

MANUELOTE: ¡Pomada!

PETRONA: *(Yendo hacia el fogón)* ¡Si vieras la cantidad de gente hambrienta que hay por esas calles buscando lo que sea! ¡Parece el fin del mundo! Y los soldados de Boves sacando presos para matarlos... ¡Andan muchos bandos! *(Pone la cesta en el fogón y comienza a quitarse el pañuelo de la cabeza)* Se ven papeles en las paredes con los nombres de los que buscan. Dicen que hay anotados muchos y quien se atreva a esconder a alguno también lo... *(Se pasa la mano por el cuello).*

MANUELOTE: ¡Ah! Pero deben ser cosas de la gente...

PETRONA: ¡Quién sabe! Aún vengo con miedo... (*Nerviosa, bebe agua. A lo lejos se oyen tambores y cornetas, luego ruido de gente que habla y grita*) ¿No oyes? ¡Es uno de los bandos!

(*Rápido abre la ventana, se ve pasar gente y soldados, a lo lejos, luego de un redoble de tambor, una voz grita:*)

Voz: ¡Al pregonero! ¡Al pregonero! ¡José Tomás Boves, Jefe Supremo de los Ejércitos del Rey avisa a todos los habitantes de esta ciudad de Caracas que será recompensado con cinco mil pesos todo aquel que entregue vivos o muertos a los cabecillas facciosos que, alzándose en armas contra la gran nación española y su legítimo soberano, han sumido a esta Provincia en terribles calamidades..!

(*Pausa. Redobla el tambor.*)

MANUELOTE: ¡Cierra la ventana!

PETRONA: Déjame escuchar más...

Voz: ¡Al pregonero! ¡Al pregonero! ¡Atención; cinco mil pesos para quien entregue vivos o muertos a los siguientes facciosos que pueden estar ocultos en esta ciudad y llamados Antonio Alvoces, Valentín Cienfuegos, Nicolás Jaramillo, Domingo Torres, Francisco Granados, Martín Tovar..!

PETRONA: (*Cerrando la ventana con miedo y persignándose*) ¡¿Oís-te?! ¡Nombraron a don Martín!

(*Afuera redobla el tambor y el murmullo se aleja.*)

- MANUELOTE: Sí... ¡Lo nombraron! (*Bajando la voz*) ¡Boves lo busca!
- PETRONA: ¿Te fijaste cuánto ofrecen por su cabeza? ¡Cinco mil pesos!
- MANUELOTE: ¡Parece mentira! ¡Tanto dinero! (*Pausa*) ¡Pero no lo encontrarán!
- PETRONA: ¡Ojalá que no! (*Pausa*) Pero... el que lo encuentre...
- MANUELOTE: ¿Qué ?
- PETRONA: ¡Se hará rico!
- MANUELOTE: No pagan nada... ¡Son embustes!
- PETRONA: ¡Sí pagan! Yo sé de una vieja que cuando Monteverde ocupó a Caracas, entregó a uno y le pagaron... ¡Está rica no sé dónde!
- MANUELOTE: ¡Siempre crees en cuentos! (*Pausa*). Ah, pero... ¿Qué trajiste? (*Le muestra la cesta*).
- PETRONA: ¡Solo maíz y un poco de salón de chivo! Más nada había... ¡Umm! Y sivieras cuánto tuve que caminar... (*Se oye nuevamente el tambor y pasos de soldados y gente*) (*Nerviosa*) ¡Parece que buscan por aquí! ¡Dicen que Boves no quiere dejar ni un solo insurgente vivo! ¡Ni uno solo!
- MANUELOTE: ¡No podrá matarlos a todos!
- PETRONA: ¡Quién sabe..! Eso de ir contra nuestro Señor el Rey es muy serio... ¿No escuchaste en la misa del domingo?
- MANUELOTE: ¡No!
- PETRONA: Dijo el señor cura que todos se condenarán... Hasta a don Martín lo espera el Infierno. ¡Qué horror!
- MANUELOTE: (*Asomándose a la ventana*) ¡Quedó sola otra vez la calle! (*Pausa sostenida*) (*Cierra la ventana*)
- PETRONA: ¡Gracias a Dios!
- MANUELOTE: (*Luego de una pausa*) ¡Petrona!
- PETRONA: ¡¿Qué?! (*Saca de la cesta el chivo y el maíz*)

- MANUELOTE: Prepara un caldo de chivo...
- PETRONA: ¿Caldo? ¿Para qué? (*Termina de quitarse el pañuelo de la cabeza*).
- MANUELOTE: ¡Pues, porque sí!
- PETRONA: Lo que son las cosas, ¡nunca te ha gustado el caldo de chivo!
- MANUELOTE: Pero ahora va a hacer falta...
- PETRONA: ¿Tienes tanta hambre? (*Camina hacia el cuartucho con el paño en la mano*) Caldo de chivo sin verdura no sabe a nada... (*Al avanzar ve a don Martín*) ¡Ah! ¡Qué susto! ¡Don Martín aquí?! (*A Manuelote*) ¿Por qué está ahí? ¿Cómo vino?
- MANUELOTE: ¡El teniente Roso lo trajo!
- PETRONA: ¡Dios mío!
- MANUELOTE: (*Acercándose a Petrona*) ¡Nadie debe saber que está aquí! ¡¿Oyes?! ¡Nadie!
- PETRONA: ¡Ah!, si lo encuentran pueden matarnos también (*Pausa, Petrona se muestra muy nerviosa*), ¿por qué lo dejaste traer? No has debido...
- MANUELOTE: (*Interrumpiéndola y alzando los hombros*) ¿Esta no es su casa? ¡Soy su servidor!, ¡su esclavo! Además...
- PETRONA: ¡Tengo miedo! ¡Nos matarán! ¡Vi en la plaza la horca, los fusiles, las lanzas! Oí las súplicas de los condenados, los llantos de sus hijos y sus mujeres... Boves no perdona... ¿Por qué no se te ocurrió algo para negarte a recibirlo?
- MANUELOTE: ¿Qué podía decir?
- PETRONA: ¡Cualquier cosa! ¡Qué hay soldados rondando..! En fin... Algo...
- MANUELOTE: ¡No se me ocurrió! Pero no tengas miedo, nada sucederá...

- PETRONA: ¡Quién sabe! (*Pausa*) ¡No veo por qué vamos a exponer-
nos nosotros! ¡Por qué correr ese peligro!
- MANUELOTE: ¡Quédate tranquila y cocina el caldo! (*Le tiende una olla
de barro*).
- PETRONA: ¡No sabes lo que haces! (*Airada*). ¡Por qué razón lo trajeron!
- MANUELOTE: ¡Tuvieron confianza en mí! ¡Confianza en el esclavo
Manuelote..! ¿Te das cuenta?
- PETRONA: ¡Tonterías! ¡Cuando pase todo ni te lo agradecerán! ¡Ya verás!
- MANUELOTE: ¡Puede ser! Pero no lo hice por eso (*Pausa prolongada*).
- PETRONA: ¿Está muy herido?
- MANUELOTE: (*Tomando por un brazo a Petrona y conduciéndola cerca
de don Martín*). Tiene un lanzazo en el pecho... Es gra-
ve... ¡Perdió el sentido!
- PETRONA: Seguramente morirá (*Se acerca a don Martín y lo toca*).
¡Está prendido en fiebre y desencajado!
- MANUELOTE: Roso volverá a buscarlo. Lo sacará hacia Curazao.
- PETRONA: ¿Así como está?
- MANUELOTE: ¡Debe salir esta noche!
- PETRONA: ¡Ojalá así sea y se lo lleve! Estoy nerviosa. Tengo las ma-
nos frías. (*Con nerviosidad se pone a preparar algo en una
olla de barro cocido*).
- MANUELOTE: Nada ocurrirá... (*Pausa larga*) ¿Te pico más leña?
- PETRONA: No hace falta... Pero agua sí ¿Por qué no la buscas?
- MANUELOTE: (*Hace la intención de tomar una vasija, pero se detiene e
incorpora*) ¡No, no debo salir de aquí hasta que venga
Roso, el amo puede necesitar algo!
- PETRONA: ¿Qué va a necesitar? Como no sea una vela y que le
recen.
- MANUELOTE: ¡No piensas sino en lo malo! ¡Cállate y haz que quede
bueno el caldo, le daremos un poco!

- PETRONA: ¡Caldo! ¡Caldo! ¡Umm!
- MANUELOTE: *(Pausa. Camina y saca del baúl unas alpargatas, toma un tirapié y una aguja regresando hacia el taburete donde se sienta comenzando a coser una alpargata)* ¡Yo veré si por fin coso mis alpargatas!
- PETRONA: ¡Las mías tampoco sirven ya! *(Alza un pie)* ¡Si esto sigue así vamos a andar desnudos! *(Con sorna)*. Y gracias que aún medio comemos. *(Pausa. Se vuelve hacia Manuelote)* ¡Manuelote!
- MANUELOTE: ¿Qué quieres?
- PETRONA: ¿Por qué somos así?
- MANUELOTE: ¿Cómo?
- PETRONA: Pues... ¡Esclavos y pobres...!
- MANUELOTE: ¡Quién sabe!
- PETRONA: Si fuéramos libres y ricos... ¡Ah!
- MANUELOTE: *(Siempre cociendo una alpargata)*. Muy bueno sería...
- PETRONA: No nos mandaría nadie, ¿verdad?
- MANUELOTE: ¡Nadie!
- PETRONA: Y podríamos comer sabroso como los mantuanos y dormir en cama buena con sábanas y almohadas *(Pausa)*. ¡Ah! Imagínate por un momento: ¡yo, libre de ir por donde quiera y hacer lo que me dé la gana! Sucedería como en esos sueños, que según me has contado, tenías cuando niño... ¿Te acuerdas?
- MANUELOTE: Sí *(Pausa)*. Eran sueños muy bonitos... A veces me veía libre y sobre un caballo blanco corriendo por caminos llenos de flores y de sol; luego subía por cerros y montañas y seguía subiendo, subiendo y llegaba a las nubes, pero seguía y seguía hasta alcanzar a las estrellas; y la risa me brotaba sabrosa porque estaba alegre, muy alegre...

- PETRONA: ¡Y tan fácil que sería dejar de ser esclavos y que hasta tuvieras tu caballo blanco!
- MANUELOTE: ¿Fácil? ¡Jumm! ¡Qué cosas tontas hablas!
- PETRONA: No son cosas tontas (*Pausa*). Pues... Si quisiéramos...
- MANUELOTE: Si quisiéramos... ¿Qué?
- PETRONA: Podríamos ser ricos...
- MANUELOTE: ¿Ricos? ¡No me hagas reír, mujer!

(*Sonríe*) (*En el camastro, don Martín abre los ojos e incorpora la cabeza*).

- PETRONA: ¡Siempre has sido un zoquete! ¿No crees que podríamos tener dinero algún día?
- MANUELOTE: ¡No veo cómo! Aunque dicen que después de esta guerra y si ganan los de aquí, las cosas van a cambiar.
- PETRONA: No hablo de eso, me refiero a ser ricos pronto, ¡sin esperar mucho!
- MANUELOTE: ¡Serás bruja, mujer!
- PETRONA: ¿No te has dado cuenta?
- MANUELOTE: ¿De qué, Petrona?
- PETRONA: Pues de eso... de que si quisiéramos...
- MANUELOTE: Hablas mucho y no te entiendo...

(*Cose con cuidado*).

- PETRONA: ¡Porque eres un negro escaso! ¿No oíste lo que dijo el pregón?
- MANUELOTE: ¿Soy sordo, acaso?
- PETRONA: ¡Pues ahí lo tienes! (*Pausa*) Con solo decir...
- MANUELOTE: (*Poniéndole atención*) ¿Decir qué?
- PETRONA: ¿No adivinas?
- MANUELOTE: Aún no...

- PETRONA: Pues... pues, que don Martín se esconde en esta casa ...
- MANUELOTE: *(Dejando la alpargata, el tirapié y la aguja sobre la mesa y poniéndose de pie)* ¡Petrona! (Pausa) ¡¿Cómo puede ocurrírsete eso?! ¡¿Cómo?!
- PETRONA: ¿Y a ti no se te ha ocurrido? ¡Dime!
- MANUELOTE: ¡No! ¡Que va a ocurrírseme!
- PETRONA: Porque no piensas... Siempre te has conformado... ¿No estás cansado de ser un esclavo? ¿De vivir como vivimos? ¿De comer mendrugos y vestir harapos? ¿Cuando el pregonero decía lo de los cinco mil pesos no hice sino pensar en todo cuanto se podía hacer con ellos!
- MANUELOTE: No sigas hablando de eso. ¿Por qué se te vienen esas ideas a la cabeza? ¿Estás loca, acaso?
- PETRONA: ¡El loco eres tú! Habernos expuesto a la horca aceptando aquí a ese... a ese insurgente, pues, por más que sea el amo, ¿es un insurgente! ¿Te das cuenta?
- MANUELOTE: ¡Estás loca! ¡Y bien loca! ¡Eso es!
- PETRONA: Lo que digo es natural... ¿Acaso una no tiene derecho a mejorar? *(Don Martín vuelve a abrir los ojos, oye y mueve la cabeza con inquietud)* ¡Todavía soy joven!
- MANUELOTE: ¡Pero lo que piensas es feo! ¡Muy feo! Roso confió en mí... Además, si a ver vamos, don Martín no ha sido malo conmigo.
- PETRONA: ¿Qué amo es bueno? *(Con sarcasmo)*. ¿Crees que él haría por ti lo que tú haces por él ahora? *(Pausa)* Muchos los dicen: ¡esos blancos mantuanos no quieren sino sacar de aquí a los españoles para mandar y apretar más duro! ¿No es por eso que muchos indios y negros como nosotros están con Boves? Eso dicen y yo lo creo *(Con sorna)*. ¡Claro que lo creo!
- MANUELOTE: Hablan muchas cosas: hasta murmuran que si gana ese

Bolívar habrá libertad para todos. Que habrá igualdad... Que los negros... ¡En fin..!

PETRONA: ¿Crees eso? ¡Zoquete! ¡Negro zoquete! ¡Siéntate a esperar! Para que veas! ¡Ja, ja, ja! ¡Manuelote!

MANUELOTE: ¡Chiss! ¡Cállate! (*Se acerca a don Martín y lo ve. Este se hace el dormido*).

PETRONA: ¡Bah! Está como muerto... ¡Pronto morirá y todo será inútil..! ¿Te das cuenta? Siempre va a morirse... A lo mejor ya se está muriendo... (*Pausa*). A nadie aprovechará su muerte. En cambio... Si nosotros...

MANUELOTE: No sigas pensando en eso... ¡No debes ni decirlo! (*Pausa*) ¡Prometí cuidarlo!

PETRONA: Siempre piensas en los demás y nunca en ti. ¿Por qué vamos a sacrificarnos por un rico blanco? ¿Por qué? ¿Qué nos han dado ellos a nosotros como no sean palos y maltratos? ¿Te han dado algo a ti? ¡Contesta!

MANUELOTE: (*Dudando*) ¡Nada!

PETRONA: ¿Ves? ¿Entonces?

MANUELOTE: Pero eso de entregar a don Martín sería un proceder malo, ¡muy malo! (*Pausa*).

Además... Pienso...

PETRONA: ¿En qué?

MANUELOTE: Pues... Lo veo tirado allí, herido perseguido y recuerdo lo bien que vivía con su mujer, sus hijos y su casa grande y se me ocurre que algo bueno debe haber en eso que ellos pretenden para que todo lo hubiera sacrificado así... ¿No crees?

PETRONA: ¡Qué ideas tan raras tienes...! ¿Imaginas que en ese pleito de ricos y españoles nos tocará algo bueno a nosotros, negro esclavo?

MANUELOTE: Yo no entiendo nada, soy un negro esclavo, bruto... Pero, es lo que me digo, ¿por qué va a estar don Martín así sin necesidad? ¿Por qué tantos como él se han lanzado a pelear? ¿Por qué? ¿Desde que lo trajeron me pregunto eso!

PETRONA: Y yo me pregunto: ¿por qué soy tan tonta discutiendo contigo? ¡A ti hay que hacerte las cosas como siempre! *(Comienza a arreglarse el pañuelo en la cabeza y toma el paño en actitud de salir)* ¡No he debido decirte nada!

(Manuelote viendo lo que Petrona hace y acercándose:)

MANUELOTE: ¿Qué pretendes hacer?

PETRONA: ¡Salir!

MANUELOTE: ¿A qué?

PETRONA: ¡Iré a la Comandancia de Armas!

MANUELOTE: *(Con sorpresa, angustiada)* ¡Petrona!

PETRONA: ¡Y ahora mismo!

MANUELOTE: *(Interrumpiéndole la puerta)* ¡No saldrás!

PETRONA: ¿Que no? *(Pausa)* ¡Te estoy decidida! *(Trata de apartarlo)*

¡Lo he pensado bien! ¡Ya estoy cansada de ser una esclava, menos que una basura! ¡Hay una oportunidad y debemos aprovecharla! *(Pausa)*. No tengo que decir unas cuantas palabras y seremos ricos... ¡Ricos! ¿Sabes lo que significa? ¡Anda! ¡Quítate! ¡Déjame salir! ¡Estoy resuelta!

MANUELOTE: ¡No lo creo! *(Mueve la cabeza con rabia y pena)* ¡No creo que seas capaz de hacer eso! *(Pausa)* Piensa Petrona...

PETRONA: ¡Ya lo he hecho por ti y por mí!

MANUELOTE: ¡Déjalo! ¡Te lo suplico! No pagarán nada. *(Pausa)* Además, ¡él confió en mí!

- PETRONA: ¿Zoquete! ¿No te das cuenta? ¿Son cinco mil pesos!
- MANUELOTE: *(Reflexivo)* Si lo prenden aquí... Fíjate lo que puede suceder...
- PETRONA: ¿Qué? ¡Día!
- MANUELOTE: Pues que también me lleven a mí... ¡Seré ahorcado...!
- PETRONA: ¡No! ¡Eso no ocurrirá! *(Pausa)* ¡Diré que tú me mandaste a delatarlo y nada te harán!
- MANUELOTE: ¡No puedes hacer eso! *(Lleva a Petrona por un brazo hasta don Martín)*.
- PETRONA: *(Indiferente)* Va a morir de todos modos. ¡Ya está casi muerto y va a ser una muerte inútil! *(Vuelve con intención de ganar la puerta. Manuelote, rápido, la agarra por un brazo)*.
- MANUELOTE: ¡Ven acá! ¡No irás!
- PETRONA: *(Debatiéndose)* ¡Suéltame o grito! *(Alzando la voz)* ¡Será peor, peor para ti!
- MANUELOTE: *(Soltándola con rapidez)* ¡No debes ir! ¡Además no van a creerte! Eres una esclava... ¡Dicen que los esclavos somos embusteros!
- PETRONA: ¡Ja! Los traeré aquí y verás si no me creen... *(Don Martín en el camastro se mueve y gime. Manuelote va rápido donde él y lo palpa, don Martín queda inmóvil)*. ¡Ya verás, mañana seremos ricos! ¡Ricos!

(Aprovechando que Manuelote está con don Martín sale a la calle, rápido, dando un portazo).

- MANUELOTE: *(Asombrado y confuso)* ¡Dios mío! ¡Petrona, Petrona! ¡Devuélvete! *(Corre hacia la puerta y desde el umbral grita)* ¡Petrona! ¡Espera, espera! ¡Te acompañaré...! ¡Tienes razón...! ¡Los cinco mil pesos deben ser nuestros! *(Regresa al cuartucho. Mira a don Martín y luego con premura toma algo del baúl, lo escon-*

de bajo la franela y sale corriendo hacia la calle, llamando).

MANUELOTE: ¡Petrona! ¡Petrona! ¡Espera, iremos juntos, oye lo que debes decir! (*Su voz se pierde*) ¡Oye! ¡Oye!

(Una vez ido Manuelote, don Martín se medio incorpora, presa de ansiedad; quiere ponerse de pie, pero no puede. Insiste en sus movimientos y cae del camastro. Ya en el suelo, comienza arrastrarse con grandes esfuerzos).

DON MARTÍN: ¡Debo huir! ¡Huir rápido! Esos miserables... (*Sigue arrastrándose hacia la puerta*) ¡Ay..! ¡Ay..! ¡Ay..!

(Cuando se medio incorpora sobre las piernas, tras grandes esfuerzos, la puerta se abre y entra, con la cabeza baja, silencioso y grave, Manuelote, al mirar en el suelo a don Martín, se asombra).

MANUELOTE: ¡Ah...! ¡Don Martín!

DON MARTÍN: (*Viéndolo fijamente*) ¡Cobardes! ¿Ya me vendieron, verdad? ¿Ya me vendieron, verdad? Ya fue esa a buscar los secuaces de Boves, ¿no? ¡Pronto estarán aquí para matarme! ¡Sí, negros infames...! ¡Y todo por unos cuántos pesos!

MANUELOTE: (*Con asombro y susto*) ¡Don Martín! ¡Mi amo!

DON MARTÍN: ¡Miserables! ¡Pero no me cogerán vivo, no! ¡No! (*Con gran trabajo saca una pistola y la martilla, luego con rapidez la lleva a la sien y aprieta el gatillo. El arma pistonea y no dispara, don Martín arroja con furia la pistola*).

MANUELOTE: (*Quien ha hecho un gesto como para contener a don Martín, pero a la vez paralizado por la violencia y rapidez del acto de aquél*) ¡Don Martín!

DON MARTÍN: ¡Ah, todo está contra mí..! ¿Por qué no me matas tú? ¿Por qué no lo haces antes de que lleguen los hombres

de Boves? ¡También te pagarán si me entregas muerto!
¡Apresúrate! ¡Coge un machete y hazlo, ya debe venir
Petrona, con la gente de ese asturiano...!

MANUELOTE: No tema, nadie vendrá...

DON MARTÍN: ¡No mientas, ladino! Oí lo que hablaron... ¿Acaso no
fue ella a venderme?

MANUELOTE: Sí, fue...

DON MARTÍN: ¿Entonces...?

MANUELOTE: Ella fue... sí... *(Pausa)*. Pero... ¡No pudo llegar!

DON MARTÍN: ¡Mentira! ¡Mentira! ¿Por qué no pudo llegar? ¿Por qué?

MANUELOTE: *(Con lentitud saca un cuchillo que llevaba escondido bajo
la franela y lo tira al suelo, cerca de don Martín, gritándole
sordamente)* ¡Por esto!

(Don Martín mira a Manuelote y al cuchillo).

DON MARTÍN: *(Espantado y como sin comprender)* ¡¿Cómo?! Manuelote!
¡Manuelote! ¡¿Qué hiciste?! ¡¿Qué hiciste?! ¡¿La mataste?!

(Manuelote afirma con un leve gesto de cabeza).

¡Ah, Manuelote! ¡Manuelote!

*(Se desmaya. Afuera se oye ruido, luego tocan en la ventana, suavemente. Y Ma-
nuelote al oír rompe su estatismo y rápidamente toma en brazos, semicargando a
don Martín y lo lleva al camastro. Recoge el cuchillo y lo guarda bajo su franela,
luego va a la ventana y la abre, se asoma Roso).*

Roso: ¡Soy yo, abre!

(Manuelote cierra la ventana y sin hablar abre la puerta. Entra Roso seguido por dos hombres).

ROSO: *(A Manuelote)* Venimos por don Martín, ya conseguimos las mulas y los medicamentos.

MANUELOTE: *(Señalando hacia el cuartucho)* ¡Está tranquilo!

ROSO: *(A los hombres)* Llévenlo con mucho cuidado *(A Manuelote)*. ¿Alguna novedad?

MANUELOTE: ¡Ninguna!

(Los hombres ponen a don Martín en la hamaca y caminan hacia la puerta).

ROSO: Bueno, Manuelote, ¡Adiós! Si logramos llegar a Cu-ra-zao, nos habremos salvado. ¡Algún día regresaremos para verle de nuevo la cara a Boves!

ROSO: Esta noche estaremos en La Guaira. *(Saca una bolsa de dinero y se la tiende a Manuelote. Este la rechaza con un gesto sobrio)*. ¡Ah, Manuelote! ¡Gracias! ¡Gracias! ¡Siempre me acordaré de ti, te has expuesto por nuestra causa! *(Guarda la bolsa y sale siguiendo al grupo que lleva a don Martín. Desde el umbral de la puerta se vuelve y dice a Manuelote)* ¡Que Dios te acompañe!

(Sale).

(Manuelote lo ve irse en silencio, luego cierra la puerta y grave y apesadumbrado se deja caer en el taburete. Vuelve la cabeza y con gran pesar mira toda la estancia, fijando brevemente la vista en el fogón. Luego se toma la cabeza entre las manos y deja escapar un profundo sollozo, hondo, prolongado. Permanece en esta actitud unos segundos. A los lejos suena una corneta. Manuelote alza la cabeza y mira hacia la habitación, con lentitud se pone de pie y camina

hacia el cuartucho, anda despacio y como sobrecogido por una terrible soledad. Se detiene antes de llegar al camastro y vuelve su vista por doquier. De pronto descubre, en el suelo, junto al viejo baúl la pistola de don Martín, sorprendido se agacha y la recoge mirándola con sumo cuidado).

(Se oye otra vez la corneta lejana).

(Manuelote, como presa de una resolución y reteniendo en una mano la pistola, abre el baúl y saca de él un viejo sombrero raído que se coloca en la cabeza, después toma una cobija muy usada y se la echa en el hombro comenzando a caminar con lentitud, pero resueltamente hacia el fogón. Allí toma el machete y va hacia la puerta, antes de llegar a ella se vuelve y mira tristemente la estancia, bajando la vista a la pistola).

MANUELOTE: *(Habla con lentitud y gravedad) ¡Debe haber algo por lo cuál mueren y se sacrifican tantos! (Pausa) ¡Debe ser algo grande! (Abre la puerta, pero siempre mirando la estancia) ¡Me iré a esa guerra! ¡Quizás haya un puesto para mí junto a esa gente que manda Bolívar!*

(Sale. La puerta queda abierta movida por el viento, a lo lejos redobla un tambor y una corneta toca atención mientras cae el telón).

Fin de la obra

Apéndice

REFLEXIONES SOBRE EL TEATRO Y EL ARTE

Este conjunto de textos muestran el pensamiento de César Rengifo sobre el teatro como arte que comunica un sentido profundo de la condición humana y como discurso que expresa el trasfondo de la realidad social. Con ánimo didáctico y un estilo claro y directo, expone una visión del arte dramático que analiza sus vínculos con la política, viaja a sus orígenes en la antigua Grecia y lo conecta con el tiempo contemporáneo.

Arte, teatro y política

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

El arte forma parte de la existencia humana; mediante él no solamente se hacen concretos los impulsos creadores del hombre y se amplían sus posibilidades comunicativas y de convivencia social, sino que sus sentidos y con ellos su sensibilidad, se van desarrollando, permitiéndole un conocimiento más extenso e intenso de sí mismo y de cuanto lo rodea.

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

conscientes y afectivas capaces de estimular la vitalidad hacia grados cada vez más perfectos.

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

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

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

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

Siendo, pues, el arte un producto social, expresando como expresa sentimientos, conocimientos, ideas e ideales de ese hombre y de una sociedad determinada, su función primordial es necesariamente social. Un contenido múltiple, dentro de formas armónicamente estructuradas, lo acondiciona para que conmueva y siembre en quien lo perciba a plenitud aquellos estímulos que conducen a formas superiores de existencia.

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

A pesar de que la naturaleza y función del arte han sido bien aclarados mediante la acción de las más avanzadas y progresistas ciencias sociales, no son pocas las personas que fruncen el ceño, se extrañan o irritan, algunas sinceramente y otras movidas por concretos intereses de clases y de poder, cuando se hace referencia a las vinculaciones entre el arte y la política. Señalan entonces con variados argumentos la presunta antítesis entre uno y otra. Surgen los argumentos y teorías según los cuales nada tiene que ver el arte con la política, subrayándose que cuando se establece algún contacto entre él y aquella, el arte se desnaturaliza, degrada y pierde su valor estético. Tratan, quienes asumen tal

posición, de reafirmar la tesis del arte por arte y a la vez de intimidar a los artistas desprevenidos y predisponerlos hacia cualquier «desviación» que pueda contaminar su creación.

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

Cuando Marx anotaba que las ideas dominantes de una sociedad no son sino las ideas de la clase dominante, significaba la acción que ejerce el dominio de clase en la conciencia social colectiva, acción enajenante y que conduce siempre a asegurar una mayor subordinación por parte de los oprimidos. Las ideas políticas por tanto, de las clases dominantes, son impuestas a las clases dominadas mediante todos los instrumentos y vías comunicantes, bien directamente o en forma sutil y encubierta. Por su parte, la clase o sectores dominantes, en la medida en que cobra conciencia de su situación y fortalece su espíritu y capacidad real de lucha, elabora sus concepciones ideológicas, políticas y artísticas y las transforma en acción revolucionaria.

Debido a que todos los individuos de una sociedad participan de una forma u otra de cuanta estructura y rige a aquella, bien como entes activos o pasivos, en función de gobierno o de gobernados, en función de poder o de subordi-

nados, necesariamente unos y otros deben asumir una posición política y ella se reflejará en su pensamiento y en su actividad diaria. Y de ese fenómeno no son ajenos los artistas. Por eso, dentro del múltiple complejo de contenido de una obra de arte, va también el pensamiento y la actitud política del creador o de los creadores —como en el caso del teatro y de la arquitectura—, ningún integrante de una sociedad se sustrae del acontecer político de esta. El Estado y el Gobierno ejercen sobre él permanentemente una acción de dependencia.

Aun aquellos que se dicen apolíticos al asumir esa posición entran en el juego político, bien en condición de oportunistas dispuestos a inclinarse, a tiempo y cuando convenga a sus intereses, al bando vencedor, o para cuidarse de no asumir compromisos peligrosos. Una y otra actividad son, en esencia, políticas.

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

Las clases dominantes en razón de esto elaboran, dentro de sus planes administrativos y de dirección, una política para el dominio y conducción de la cultura en todos sus campos. En nuestro tiempo, las fuerzas monopolistas multinacionales y los otros grupos imperialistas, conjuntamente con sus aliados locales, también elaboran su política cultural para aquellos países que dominan económicamente. Y mediante esa política convenientemente instrumentada a través de organismos gubernamentales, fundaciones e instituciones diversas, y sobre todo expandida mediante los medios de comunicación social,

logran acondicionar y dominar la conciencia colectiva y subordinarla a sus intereses y planes de mayor dominio. Dentro de esa política acusa especial cuidado la parte que atañe a la creación y difusión artística. Por eso es ingenuo pensar que el arte, en todas sus manifestaciones, y sobre todo en los países dependientes, sea extraño al acontecer político y que pueda desarrollarse en absoluta dependencia de este.

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

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

Desde el mismo instante en que las ceremonias dramáticas vinculadas con los cultos a las deidades de la naturaleza se van transformando y, al despojarse de su carácter mítico-religioso, comienzan a ocuparse de las relaciones hombres-héroes-dioses, hombre-destino, hombre-sociedad, y el teatro como tal va logrando su propia estructura, la ideología, y con ella el pensamiento y la actitud política muestran su presencia en él. Y es en la evolución de los

cultos a Osiris en Egipto y de Dionisio en Grecia, avanzadas ya las culturas urbanas, donde encontramos plenamente integrados los fundamentos dramáticos de donde ha de derivarse posteriormente el teatro en Occidente. En estas sociedades, cuya sustentación dependía de los productos de la tierra, fundamentalmente cereales, así como pasto para los ganados, y necesitados de asegurar una estabilidad, las creencias, necesariamente, tendían a institucionalizarse. La condición mágica maléfica o benévola atribuida a seres u objetos en la sociedad nómada y cazadora y sujeta al azar, del paleolítico, ya no bastaba. Esa idea hubo de transformarse en la mente del hombre agrario y pastoril en la de una deidad natural con dominio sobre él y la naturaleza, y luego en la del dios o dioses ligados estrechamente al grupo social; dioses en los cuales depositan el poder de protección, y ligados de tal manera al grupo social que las clases que comienzan a dominar los hacen suyos y los colocan como sus ascendientes directos hacia las raíces de la aristocracia terrateniente de origen divino. En las nuevas culturas urbanas el culto a esas deidades ya no se practica ocasionalmente, sino que se sistematiza, se perfecciona en la práctica y se hace cada vez más complejo el dominio de clase, y la administración del poder bajo la dirección de las castas sacerdotales y guerras, detentadoras de los medios de producción.

El cese del comunismo primitivo, el surgimiento de la división del trabajo, la aparición de la propiedad privada y de las clases y posteriormente de la civilización –vida urbana– determinan cambios profundos en las ceremonias rituales colectivas. Sus elementos arcaicos integrantes se dispersan y se le integran otros como producto de las nuevas relaciones de producción y de existencia. La danza y el canto, con nuevos contenidos, se agregan; la poesía y el recitado se le incorporan como factor predominante cuando un miembro del coro se separa de este para recitar el ditirambo o himno en honor al dios honrado. Para esas aristocracias urbanas que se van formando y fortaleciendo, sobre todo en Grecia, y que apoyan su poder no únicamente en la posesión de la tierra, los esclavos y los otros

instrumentos de producción, sino en supresunta descendencia de dioses y héroes, es necesario despertar y mantener la sumisión hacia tal creencia en la conciencia colectiva. Por ese motivo los incorporan a los cultos, hasta que, posteriormente, y en forma absoluta, esos dioses van a sustituir a las antiguas divinidades agrarias en la trama medular de la acción dramática, del mismo modo como en las jerarquías celestiales los dioses masculinos van a sustituir a los femeninos, cuando se opera definitivamente el imperio de la propiedad privada y el derecho de la mujer cese en el seno familiar para dar paso al derecho masculino patriarcal.

Las contradicciones de las nuevas formas de vida, lucha de clases, luchas ideológicas y políticas, así como el desarrollo de las ciudades y estados, del comercio y de la civilización en su conjunto, impulsan la transformación de las ceremonias rituales hacia contenidos y formas nuevas. Es necesario, pues, expresar los nuevos conflictos, que no comprenden ya solamente a hombre-naturaleza, son hombre-naturaleza-hombre-sociedad-lucha de clases-lucha política. Por eso el hombre y su acontecer y la preocupación por su destino ofrecen ya la temática para la tragedia. La política y la vida urbana se expresarán, posteriormente, en forma acusada y franca, en la comedia. Y si los dioses persisten en aquella, ya no lo hacen como deidades a las cuales se les rinde culto, sino como elementos –personajes– en conflictos con el hombre y sus ideales, con el hombre que ha de dominarlos así como a la naturaleza. Esa evolución del drama cobra permanencia y proyección histórica cuando la revolución cultural urbana produce la escritura y esta le facilita la incorporación de un texto que ha de constituir, para el futuro, la columna vertebral del teatro.

Son las ciudades griegas las que le proporcionan a este sus elementos básicos. Y es reflejando la totalidad de ellas, en acción colectiva, que aquel va adquirir –en Occidente– su carácter como actividad artística singular. Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes le determinan rumbos que se apoyan en la realidad histórica que vive y siente su sociedad.

Y es Esquilo, en *Prometeo encadenado*, quien deja, por primera vez, el más hermoso y fiel testimonio artístico de ese tránsito, en el cual el hombre comienza a liberarse del mundo primitivo y del azar para iniciar, mediante un pensamiento cada vez más libre, su trabajo y su acción creadora, el dominio de la naturaleza y de los principales elementos que la constituyen y con ello su acción política orgánica. Prometeo, enfrentándose a Zeus, dios joven, dios de una nueva época, vencedor de Cronos, el tiempo, devorador de todos sus hijos, señala ya la gran contienda emprendida por el hombre no sólo por liberarse de todas las fuerzas desconocidas que le son hostiles, sino por dominarlas y ponerlas a su servicio. Prometeo es la representación mítica del pensamiento y de la acción y del trabajo como forjador de la cultura. Símbolo igualmente de la lucha de las fuerzas progresivas y libertadoras, contra los poderes tiránicos y represivos, representados en el Zeus antiprometeico. Víctima de Zeus por haber ayudado a los hombres, Prometeo sabe que aquel, a la larga, será vencido. Así habla Prometeo en uno de sus primeros parlamentos:

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

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

Tan pronto como el nuevo señor se sentó en el Paterno, luego repartió entre los dioses a cada cual su merced y ordenó el imperio; mas para nada tuvo en cuenta a los míseros mortales; antes bien imaginaba aniquilarlos y crear una nueva raza. Ninguno le salió al paso en sus intentos sino yo. Yo me arriesgué; yo libré a los mortales de ser precipitados y hechos polvo en el Orco profundo. Por eso me

veo ahora abrumado con tan fieros tormentos, dolorosos de sufrir, lastimosos de ver. Movíme a piedad de los hombres y no soy tenido por digno de ella, sino tratado sin misericordia...

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

Y oíd los males de los hombres y cómo de rudos que antes eran hícelos avisados y cuerdos. Lo cual diré yo no en son de quejas contra los hombres sino porque veáis cuánto los regaló mi buena voluntad. Ellos, a lo primero, viendo, veían en vano; oyendo oían. Semejantes a los fantasmas de los sueños al cabo de siglos aún no había cosa que por ventura no confundiesen. Ni sabían de labrar con el ladrillo y la madera casas halagadas al sol. Debajo de tierra habitaban a modo de ágiles hormigas en lo más escondido de los antros donde jamás llega la luz. No había para ellos signo cierto ni del invierno ni de la florida primavera, ni del verano abundante en frutos. Todo lo hacían sin tino, hasta tanto que no les enseñé yo las intrincadas salidas y puestas de los astros. Por ellos inventé los números, ciencia entre todas eminente y la composición de las letras, y la memoria, madre de las musas, universal hacedora. Yo fui el primero que unció al yugo las bestias fieras que ahora doblan la cerviz a la cabezada para que sustituyesen con sus cuerpos a los mortales en las más fatigas, y puse al carro los caballos humildes al freno, ufanía de la opulenta pompa. Ni nadie más que yo inventó esos otros carros de alas de lino que surcan los mares. Y que tales industrias inventé por los hombres, no encuentro ahora, mísero yo, arte alguno que me libre de este daño.

Seguidamente, y para reforzar su parlamento, Prometeo añade:

Escucha lo que resta, y más admirarás aún: que industrias y salidas ideé- Y sobre todo, esto: Caen enfermos. Pues no había remedio

ninguno, ni manjar, ni poción, ni bálsamo, sino que se consumían con la falta de medicinas, antes de que yo les enseñase las saludables confecciones con que ahora se defienden de todas las enfermedades. Yo instituí además los varios modos de adivinación y fui el primero que distinguió en los sueños cuáles han de tenerse por verdades y diles a conocer los oscuros presagios, y las señales que a veces salen al paso en los caminos. Y definí exacto el vuelo de las aves de corvas garras; cuáles son favorables, cuáles adversas; qué estilo tiene cada cual de ellas; qué amores, qué odios, que compañías entre sí... Tal fue mi obra pues, y además ofrecerles las preciosidades ocultas a los hombres en el seno de la tierra: el cobre, el hierro, la plata y el oro. ¿Quién podrá decir que los encontró antes que yo? Nadie, que bien lo sé, si ya no quisiera jactarse de temerario. En conclusión, óyelo todo junto. Por Prometeo tienen los hombres todas las artes.

En estos parlamentos Esquilo señala con toda claridad el paso de la sociedad humana del nomadismo al sedentarismo y cómo este facilita la creación de la vivienda, la domesticación de animales, el invento de las armas, de la navegación a vela, la práctica de la medicina, el uso del fuego, la invención de la letra y de los números y con ello la conservación y transmisión de los conocimientos (esa memoria de la cual habla con tanto ardor), la astronomía, la invención de la rueda y la domesticación de los animales... Y todo esto alcanzado mediante una toma de conciencia de la necesidad... Recuérdese el señalamiento preciso; «ellos a lo primero, viendo veían en vano...» En la plaza se anuncia el triunfo del hombre sobre todos los misterios y secretos que le presenta la naturaleza, presagia la caída de los dioses a causa del insurgimiento de ideas y orden nuevos. Así, cuando en la misma pieza habla de la caída del poderoso y joven Zeus, Esquilo transfiere al campo de la mitología las luchas que por el orden político se han iniciado en la sociedad con la aparición de la división de clases y la insurgencia de contradicciones en el seno de la clase

dominante, que en Grecia se manifestaba en la lucha sostenida entre la aristocracia terrateniente, que se decía descendiente de dioses y héroes, y los grupos dominantes enriquecidos mediante el comercio y las artesanías e industrias. Unos y otros eran esclavistas y explotaban el trabajo de los llamados Periecos e Ilotas (esclavos).

En toda la obra citada está presente el pensamiento político de Esquilo: el trabajo creador liberará al hombre de las cadenas que le imponen las fuerzas naturales desconocidas. También en ella está fijada una posición contra el poder tiránico, representado en Zeus, poder que no perdona cualquier acción que pueda comprometerlo o ponerlo en peligro.

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

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

En *Las Euménides*, tercera pieza de la trilogía, las Eritnias furias, diosas que hasta entonces han representado y defendido el poder femenino, matriarcal, atormentan y amenazan a Orestes, acusándolo de haber derramado su propia

sangre, crimen considerado como uno de los más terribles y abominables. Sin embargo, los dioses masculinos, en este caso Palas y Apolo, constituidos en tribunal, absuelven a Orestes. Las Eritnias se vuelven Euménides, es decir, benévolas. A simple lectura la obra plantea la imposibilidad de escapar de la predestinación y el conflicto radica en lo que se considera el cumplimiento de un deber individual: Orestes debe vengar a su padre, y a la vez guardar el respeto a leyes seculares y divinas: ningún hijo debe atentar contra su madre. ¿Por qué, a pesar de que Orestes derrama su propia sangre victimando a su madre, es perdonado y ésta acusada de haber violado las leyes del matrimonio monogámico? Muchos cambios profundos se han operado en el seno de la sociedad de la cual son producto Agamenón, Egisto, Clitemnestra y Orestes. El régimen de comunidad primitiva ha dado paso a la sociedad dividida en clases y a la propiedad privada.

La mujer, que en la sociedad nómada y cazadora del paleolítico, por el hecho de cargar sobre sí la manutención y cuidado de los hijos, se había ido constituyendo en jefe de la familia y por ello detentadora de un poder social que le había permitido hasta crear sus diosas protectoras y defensoras del derecho femenino y materno, ante las nuevas relaciones impuestas por el cambio al sedentarismo, la aparición de la domesticación de animales, la agricultura y la vivienda, se ha visto paulatinamente despojada de ese poder. Y con la aparición de la propiedad privada y el tránsito de la familia punalúa –matrimonio por grupos– a la monogamia, a causa de que el hombre ya cuenta con excedentes productivos y riqueza que debe ser heredada, y es sobre esa riqueza que la clase que se ha impuesto como dominante asienta su poder; la mujer –dadora de hijos– es despojada totalmente de su rango jerárquico en el seno de la sociedad y pasa a ser, desde entonces, otra propiedad subordinada a los intereses de los grupos predominantes, subordinación que queda establecida jurídicamente con la aparición del Estado como aparato de dominio y represión clasista.

Para el régimen clasista, sustentado sobre la propiedad privada, era de suma importancia que el padre pudiera asegurarse un heredero directo y para ello

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

De esta trilogía se desprende igualmente el conocimiento de las causas que determinaron la aparición de los jueces y de consideraciones y formas jurídicas para enfrentar a los delitos mediante un análisis más humano y justo de las causas que los engendran. Pero también del derecho de clase. Del derecho impuesto y al servicio de una clase. Los razonamientos en torno a los porqués de la conducta de Orestes lo demuestran. La vieja ley del talión: ojo por ojo y diente por diente, quedaba hundida en el seno de las sociedades primitivas.

Aún conmueve el eco del parlamento de Palas Atenea:

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

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

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

Y Orestes confirma los resultados de su absolución, cuando clama:
 ¡Oh Palas Atenea! ¡Tú has salvado mi casa; Tú me restituyes aquella patria de la que yo estaba privado! Y dirán los Helenos: «Ahí tenéis a ese hijo de Argos que ha recobrado la posesión de la *hacienda de sus padres...*»

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

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

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

Sófocles era veinticinco años menor que Esquilo, pero en ese lapso habían ocurrido para Grecia grandes acontecimientos políticos que habían modificado profundamente su vida y creado nuevas ideas e ideales entre los habitantes de sus ciudades. La victoria sobre los persas, la hegemonía de Atenas, el reforzamiento de la democracia esclavista, desarrollado cada vez mayor de la filosofía y de las artes, todo ello trajo como consecuencia una nueva actitud crítica, la duda y las negociaciones. El antiguo

espíritu religioso se resentía. Las contradicciones entre las principales ciudades griegas comienzan a agudizarse, y también las que existen entre la clase esclavista dominante.

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

Muchas cosas hay admirables, pero ninguna es más admirable que el hombre. Él es quien al otro lado del espumante mar se traslada llevado del impetuoso viento a través de las olas, a la tierra, incorruptible e incansable, esquilma con el arado, que dando vueltas sobre ella año tras año, la revuelve con la ayuda de la raza caballar. Y de la raza ligera de las aves, tendiendo redes se apoya, y también de las bestias salvajes y de los peces del mar con cuerdas tejidas. Domeña con su ingenio a la fiera salvaje que en el monte vive, y al crinado caballo y al indómito toro montaraz, les hace amar al yugo al que sujetan su cerviz, y en el arte de la palabra y en el pensamiento sutil como el viento, y en las asambleas que dan leyes a la ciudad se amaestró y también en evitar las molestias de las lluvias y de la intemperie y del inhabitable invierno. Teniendo recursos para todo, no queda sin ellos ante lo que ha de venir. Solamente frente a la muerte no encuentra remedio pero sabe precaverse de las molestas enfermedades procurando evitarlas. Y poseyendo la industriosa habilidad del arte más de lo que podría esperarse, procede unas veces bien o se arrastra hacia el mal conculcando las leyes de patria y el sagrado juramento de los dioses...

Es *Antígona* una de las obras donde con mayor relieve se muestra el pensamiento humanístico y político de Sófocles. Como sabemos, el tema

de la obra trata acerca de dos hermanos de Antígona que han muerto combatiendo uno contra otro ante las puertas de Tebas, uno entre sus defensores y el otro entre los atacantes. Las leyes de la ciudad impiden dar sepultura a cualquier ciudadano de Tebas que muere combatiendo contra su ciudad. El cadáver del hermano de Antígona debe permanecer a la intemperie y ser pasto de las fieras. Antígona no acepta tales disposiciones, pues piensa que una ley más poderosa y antigua que las de Tebas la obliga a dar sepultura a su hermano: leyes «que no son de hoy ni de ayer, sino que siempre han estado en vigor y nadie sabe cuándo aparecieron. Por eso no debía yo por temor al castigo de ningún hombre, violarlas para exponerme a sufrir el castigo de los dioses». Antígona procede a efectuar el enterramiento. Apresada infraganti, es condenada a ser enterrada viva. Su amante, quien es hijo del soberano de Tebas, decide correr la misma suerte que la doncella. El conflicto entre el derecho natural y el divino se establece claramente en la obra, así como la lucha entre el amor y el odio en la humana y social condición; por eso, Antígona deja su clamor para el tiempo y para todos los hombres que luego de ella han de vivir: ¡No he nacido para compartir odio sino amor!

Sófocles, en esta tragedia, asienta ya una crítica contra la inflexibilidad de las leyes, que a veces hechas para regular la vida entre los hombres, se colocan contra el hombre mismo.

Pero es en las obras de Eurípides donde se advierten en mayor medida los cambios que en el curso de pocas generaciones se han operado en la vida social y política griega. Nacido en el seno de gente humilde —Aristófanes le enrostraba ser hijo de una verdulera—el año de la Batalla de Salamina le tocó vivir el esplendor helénico pero también advertir, como frutos de agudas contradicciones y descomposiciones en el seno de la Hélade, el advenimiento de la decadencia y de la catástrofe.

Cercano de los sofistas, para quienes el hombre era la medida de todas las cosas, no pocos rasgos del pensamiento de estos hállanse presentes en la obra

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

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

Aristófanes acusaba a Eurípides, en muchas de sus comedias, de ser enemigo de las mujeres. Sin embargo, nadie como el gran trágico supo denunciar la sumisión en invalidez a las cuales las tenían reducidas las leyes griegas. Sumisión física y sumisión de espíritu. En *Las bacantes*, *Medea* y *Las troyanas*, Eurípides muestra, con versos de trágica grandeza, el amargo papel que le toca cumplir a la mujer en el son de aquella democracia. *Medea* no es solamente la tragedia de la mujer burlada por un amante infiel; es el drama de la mujer y madre, inerte ante toda una estructura jurídica estatal, y la constatación de cómo la injusticia, el desprecio y la burla, son capaces de desatar todas las violencias.

Pero es en *Las troyanas* donde el pensamiento y la actitud política de Eurípides se expresan con tal vigor, que aún permanece vigente la lección que de la pieza emana; y comprendemos, como anota Murray: «El veredicto de Aristóteles que declaró a Eurípides el más trágico de los poetas».

Para los griegos la victoria sobre Troya constituía su más alta hazaña y el punto de partida de su grandeza y expansión territorial. Eurípides, en *Las troyanas*, la reduce a las consecuencias de terror, devastación y miseria humana que trae consigo la guerra.

Reducida Troya, luego de la muerte de Héctor, los vencedores queman, saquean y destruyen la ciudad, mientras las mujeres prisioneras, repartidas como esclavas, aguardan la orden para subir a los barcos griegos que han de llevarlas hacia un destino de oprobio y crueldad. Hécuba, la madre de Héctor; Andrómaca, su viuda; y Casandra, la pitonisa, se encuentran entre estas, en compañía del pequeño heredero de Héctor. Un heraldo les anuncia la manera cómo han sido repartidas a los jefes vencedores y la suerte que les aguarda; luego informa que tiene órdenes de llevarse al niño, dejando entrever que debe ser muerto, pues vivo constituye un peligro político para los griegos, pues junto a él pueden nuclearse los troyanos que han quedado vivos y sus amigos y reclaman su poderío. La abuela y la madre, sobrecogidas de pavor, claman en vano que no se cometa semejante crimen. Pese a sus lamentos son despojadas del niño, el cual es arrojado desde lo alto de las murallas. Su cadáver es devuelto a la abuela cuando suenan las trompetas anunciando que las mujeres –esclavas ya– deben subir a los barcos y ser alejadas para siempre de su patria. Una anciana, trémula, con el pequeño cadáver de su nietecillo asesinado en sus brazos, y la madre de este, llorosa, a su lado, es el epílogo que Eurípides pone a la Guerra de Troya. Y lo hace cuando Atenas está empeñada en la lucha fratricida contra Esparta, y fresco se encuentra aún el crimen de Milos, genocidio efectuado por Atenas contra todos los habitantes de dicha isla por haber querido ellos permanecer neutrales en esa contienda y negarse a formar alianza con los atenienses. Esta pieza le costó a Eurípides el vituperio de los grupos guerreristas de Atenas y quizá su destierro.

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

La tragedia griega guarda, en su contenido y formas fundamentales, la esencia de la Polis, de la ciudad Estado, de la ciudad regida por una política de

clases. Por esa causa, toda ella, de Esquilo a Eurípides, va impregnada de pensamiento y acción política.

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

El actor y su responsabilidad artística y social

Es grato para mí venir hoy a la sala de El Corral, con motivo de celebrarse el Día Internacional del Teatro, a dialogar con sus integrantes y con su gente amiga, de probada preocupación por el quehacer artístico, acerca de un tema que conlleva algo que está inquietando seriamente a quienes, en nuestro país, laboran por el desarrollo y progreso escénico.

Me refiero a la acción que toca cumplir y a la responsabilidad que corresponde al actor en todo proceso de impulso y progreso del género dramático.

Acción y responsabilidad que se acrecientan en pueblos y países donde, como en el nuestro, se están echando las bases de un teatro nacional, en el sentido integral de la palabra.

Dentro de los ingentes esfuerzos que se vienen cumpliendo en Venezuela durante los últimos años, por retomar su fracturada tradición teatral, crear elementos nuevos y avanzar, con uno y otros, con propósitos firmes, hacia la creación de un sólido movimiento escénico de sustancia nacional, ha correspondido desempeñar a los actores –profesionales y no profesionales– una parte de considerable importancia. Sobre sus hombros ha caído el esfuerzo mayor.

Han tenido ellos que adelantar su trabajo dentro de difíciles y duras situaciones, dentro de las cuales, la no remuneración por su trabajo, ha sido, si se quiere, uno de los problemas menores. La indiferencia del público por el géne-

ro dramático; subestimación acerca de lo que un actor y su trabajo significan para la sociedad y un pueblo; carencia de medios e instrumentos para poder cumplir una continuada y sistemática labor teatral; falta de escuelas y academias de arte dramático donde obtener una preparación y orientación formativas fundamentales; ausencia de un ambiente artístico teatral estimulante; carencia de elementos comparativos para su trabajo; estos y otros muchos, han sido y son los factores contra los cuales la gente de vocación teatral comprobada, en Venezuela, y entre ellos en mayor medida el actor, han tenido que luchar denodadamente. Pero la lucha se ha efectuado; y, con algunos altibajos, no pocos frutos buenos se han cosechado. Sin embargo, de un tiempo a esta parte se ha podido observar la aparición, dentro del conjunto de actividades que integran al teatro, de síntomas serios que amenazan entorpecer su avance y progreso.

En un medio donde aún dicho número no se ha constituido sólida y permanentemente, esos síntomas podían definirse como crisis, cíclicas o reflujos, naturales, si su resistencia no se hiciera tan prolongada. Dichos síntomas se expresan en actitudes que van desde la indiferencia y el descuido por el trabajo escénico, hasta el abandono de esa responsabilidad artística que tiene por fundamentos a la disciplina y a la moral. Actitudes que están incidiendo en mayor medida en lo que corresponde al trabajo del actor, a sus compromisos y responsabilidades para con el arte que profesa.

Esa actitud, que tiene sus causas en un complejo de elementos presentes en la actual vida nacional, merece un análisis serio y sereno, a fin de lograr todas aquellas conclusiones y aportes que pueden servir de ayuda a los artistas y gente de teatro ganados para ella, a fin de que la superen, y puedan proseguir alcanzando logros y metas, tanto para su formación personal, como para el género teatral y su afirmación en nuestro país.

Día a día se desarrollan y extienden en Venezuela elementos de enajenación individual y colectiva que van transformando su vida y contaminando su gente, llevándola a deformaciones cada vez más acentuadas.

Valores sustentados sobre una ética humana, social y nacional, van siendo invertidos de manera violenta y total, pudiendo afirmarse, sin temor a exageraciones, que entre el venezolano de 1920 y el de 1966 se ha abierto una insondable sima. Que entre uno y otra hay como una trágica sentina donde yacen costumbres, conceptos y valores éticos que conformaban, por mucho tiempo, lo más noble y valedero del pueblo venezolano.

El aluvión dorado que tras el petróleo se ha venido volcando sobre Venezuela durante los últimos ocho lustros, ha perturbado totalmente su vida y la normalidad de su desarrollo histórico. Hondos desequilibrios se han producido, afectando desde su economía y existencia, hasta sus formas de conciencia social. A la transformación de su economía agrícola y pecuaria en minera, contraída a los factores petróleo-hierro, ha sucedido la ruptura de equilibrio demográfico, mientras sus campos se ven cada vez más abandonados por las masas humanas que otrora sembraban en ellos orgánicamente elementos culturales, las ciudades que han acogido el éxodo de esas masas han sufrido un crecimiento monstruoso y las consecuentes perturbaciones —económico-sociales— que tal situación implica.

Dentro de ese cuadro, la perturbación ideológica, incidente sobre las conciencias, estimulada y difundida por todos los instrumentos de comunicación de masas, ha hecho presa. En mayor medida, en el intelectual, en el profesional y en el artista. Este último, quizás, ha sido su víctima más propicia y propiciatoria. La enajenación esteticista ha apresado entre sus garras a músicos, poetas, pintores, escritores; el aventurerismo que abre camino a la carrera fácil y de óptimas ganancias, el intuicionismo y el empirismo ganan terreno, a la parte que se abandona la conciencia del arte como producto de un complejo de valores sensibles y de conocimiento y oficio que sólo disciplinas pueden conquistar.

En lo que atañe a la gente de teatro, y en particular al actor, a todos esos factores de enajenación se agrega aquel representado por el atractivo que en cuanto a publicidad, fama y ganancias pecuniarias le ofrecen la radio, la televi-

sión y el cine. Frente a él se muestra el trágico dilema de poder obtener gloria y dinero optando por la radio, el cine y la televisión y adaptándose a la maquinaria deformadora, que en términos generales dichos géneros representan en el mundo capitalista, o bien someterse a sufrir las penalidades que implican el camino del arte, sobre todo cuando existe el propósito insobornable de ejercerlo con sinceridad, con valentía, con honestidad. Dentro de ese dilema, agravado por lo enajenante del medio, con todas sus tentaciones, es fácil que el artista actor sucumba y se deje ganar por lo atractivo de lo fácil e inmediatamente productivo. Y, que aún sin haber logrado alcanzar poner el pie en la radio, la televisión o el cine, la angustia por ese logro lo perturbe y lleve a una mengua de su conciencia artística, relajándole su vocación y su moral y, en consecuencia, su comportamiento y su responsabilidad.

Es indudable que muchos de los factores insanos anotados están contribuyendo a esa actitud negativa, presente en la actualidad en mucha de nuestra gente de teatro, y que se hace necesario una retoma de su conciencia artística y una comprensión clara de las causas y raíces de esos factores, para que se abroquele, defienda y sea capaz de superar la citada actitud. Que se dé cuenta cabal de la importancia de su aporte para el desarrollo y el progreso del teatro, y no solamente del teatro en nuestro país, sino del teatro universal, del teatro como producto de la comunidad humana y de su presencia en tiempo y espacio. Que llegue a comprender en toda su trascendente dimensión el papel que ha desempeñado el actor en la humanización y, valga el pleonismo, del hombre. Lo que ha sido y es y ha de ser como puntal primero del teatro.

Al hablar o indagar en dicho género, cabe repetir las palabras de Bujvald: «En principio fue el actor». Efectivamente, es en el mago cazador del paleolítico, mimetizándose, transformándose, simulando bajo pieles, tatuajes y máscaras, en su intento de afirmar su dominio sobre una naturaleza para él desconocida, donde se halla la raíz primaria de la dramatización consciente, de la utilización de gesto y lenguaje para comunicar impulsos ideales y obtener fines necesarios y concretos para estimular la vitalidad y la convivencia socia-

les. Es en ese mago artista donde emergen las raíces de la actuación; en él se encuentra con toda su potencialidad primaria al actor.

Si en el Popol Vuh se afirma que al principio de todo fue el silencio, en el género dramático, sí cabe decir que en principio fueron el gesto y la voz anunciando al hombre, al actor, al teatro.

Ya sabemos que la tendencia al cambio, a la transformación, es propia de la materia que se hace presente instintivamente en seres vivos inferiores y, conscientemente, en seres vivos superiores.

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 histórico-sociales que él contiene; creer en su función de manifestación de una conciencia social que es a la vez conciencia crítica de una sociedad históricamente determinada; lo segundo sería creer en los valores nacionales, en la vigencia de ellos y sobre todo tener un conocimiento lúcido de cuáles son esos valores y sus categorías de transcendencia 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 inducir 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 de la sociedad, un arte profundamente vital y que conlleva toda la dinámica del hombre y de sus sociedades. La voces agoreras en relación con la presunta decadencia del teatro no sólo tienden a confundir a este con todo el sistema, sino que soslayan la presencia en él 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 de 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 media pequeña pero eficaz, a la concienciación 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 de 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 al teatro, creyendo en su acción humana y social, por una parte, y conociendo y jerarquizando los valores nacionales, por la otra, puede crearse una obra dramática capaz no sólo de expresar fe en esos valores sino también que esa creencia en ellos permita recrearlos estéticamente y transformarlos en una cada vez más vigente acción creadora, capaz de trascender de lo nacional a lo universal. Ello conduciría a poner esos valores propios de una comunidad de cultura nacional al servicio de la gran familia humana: del hombre universal.

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 tiene 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 negándola 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 otros. Intereses enemigos dentro y fuera de nuestro territorio, son los principales abanderados del antipasado, 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 quebrándoles 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 ha venido cumpliendo en nuestro país con meticulosidad sistemática, mientras los ojos son obnubilados con deslumbrantes oropeles y 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 socaban nuestras raíces nacionales y dejan a las generaciones actuales y a las que vienen sin las savias nutrices esenciales para conocer, amar y defender lo nuestro. Junto

a esos gritos elévanse 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 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 dicho 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 signifique 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 sólo apoyándonos en ellos podremos lograr la creación de un cabal teatro nacional, capaz de trascender lo más puro venezolano a lo universal.

Teatro y sociedad

(NOTAS PARA UNA INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DEL TEATRO)

En la mayoría de las historias del teatro se indica que este tiene su origen en Grecia; tal indicación constituye una verdad relativa. No hay duda de que el teatro de Occidente, tal como con ligeras variaciones ha llegado hasta nosotros, se origina en Grecia; allí, es cierto, se incorporan a las ceremonias dramáticas, del culto a Dionisio, un conjunto de elementos que contribuyen a conformar la posterior estructura teatral, entre los cuales pueden anotarse: texto escrito, escenario, organización y desarrollo temporal de la pieza; separación y clasificación de la misma según su carácter. Sin embargo, lo que constituye la base fundamental del teatro, o sea la acción sensible, tiene raíces muy lejanas, tanto que se adentran en la prehistoria del hombre, acercándose hasta la existencia de animales inferiores.

Como es sabido, la acción, la transformación, forma parte constitutiva de la vida y de la materia misma, constantemente activa y cambiante. Esa condición propia de la materia se manifiesta en los seres orgánicos, no sólo en su proceso vital de nacimiento, crecimiento, madurez y muerte, sino también como actividad circunstancial, instintiva o voluntaria, pero útil y necesaria para la supervivencia y defensa. Desde el minúsculo gusano, que por mecanismo instintivo toma el color del medio donde vive para mejor ocultarse de posibles presas o de enemigos (homocromía), hasta el hombre o la mujer

que se transforman mediante vestimentas y maquillajes, para resguardarse, impresionar o atraer, la acción cambiante o transformadora tiene una finalidad ligada a la lucha por la vida.

Fueron Lamarck y Darwin quienes, por primera vez, dejaron constancia y juicios científicos sobre sus observaciones acerca de los fenómenos de la homocromía en ciertos animales inferiores y superiores; advirtieron ellos cómo muchos animales, para pasar desapercibidos, adquieren el color o los rasgos colorantes del medio que los circunda. Estudios posteriores han ido ampliando los conocimientos sobre dicho fenómeno. En algunos animales se hace estable, en otros, es transitorio, y puede durar poco o mucho tiempo. Se pueden anotar, por ejemplo, en los primeros casos, ciertas crisálidas que toman la coloración, formas y hasta la estructura de semillas u hojas; en segundos, al zorro y la liebre árticos que sólo habitan entre las nieves una parte del año y es entonces cuando adquieren una pelambre blanca que los disimula dentro del medio. También se da el caso, entre ciertos animales, como el camaleón, donde el cambio de color se efectúa como una reacción violenta, ante una excitación exterior.

Pero no es solamente con el color que algunos animales logran la simulación, sino también modificando sus formas, mimetizándose. Sus cuerpos adquieren, entonces, características semejantes a los objetos del medio donde habitan: palos, piedrecillas, terrones, frutos, ramas. En animales de tipo más evolucionado ese mecanismo instintivo hacia la simulación, se produce no únicamente de manera ya voluntaria, sino con acciones donde se advierten rasgos de ficción. Algunos se cubren con diversos materiales para «disfrazarse»: lodo, basuras, hojas secas, limo; otros se inmovilizan para fingirse muertos, o mostrarse como cosas u objetos inanimados. En todos los casos, bien sea para defensa u ofensa, evitar ser cazados o cazar, la simulación o ficción se muestra como acto necesario de defensa y supervivencia.

Como lo hace anotar Ingenieros. «A medida que progresa el desenvolvimiento mental de las especies, aumenta la posibilidad de las simulaciones

individuales y es mayor la conciencia que de ellas tiene el simulador. Sean activos o pasivos, conscientes o inconscientes, voluntarios o accidentales, los fenómenos de simulación son útiles al animal en que se observan y les sirven para la mejor adaptación a las condiciones de lucha por la vida».

Esas posibilidades para simular y fingir se van haciendo cada vez más amplias y conscientes en los inmediatos antecesores del hombre, debido a la práctica social, o sea al conjunto de actividades que diariamente tienen que ejecutar para defender sus vidas, conseguir la alimentación y liberarse de necesidades. Los sentidos y la conciencia se activan y desarrollan en esa lucha constante por sobrevivir; órganos como la mano y el cerebro se perfeccionan y con ellos, todo el sistema óseo, muscular y nervioso. La vista, el oído, el tacto, estimulan su mejoramiento progresivo; esa lucha diaria hace más activas las necesidades comunicativas del grupo y da impulsos a los medios más inmediatos de comunicación: voz, gestos, acciones significativas de alegrías o peligros. El gesto ante algo dañino para el grupo, y la posterior carrera evasiva, se ayudan con el grito primitivo; grito que con el uso adquiere significado de alerta. Voz y gesto se aparean ya (el alba humana), para intensificar y darle mayor contenido expresivo a una acción comunicante; contribuyendo a cohesionar aún más las relaciones del grupo entre sí y de ese con sus descendientes, pues mediante voz y gestos –en evolución progresiva hacia el lenguaje y la mímica– se facilita y activa la transmisión de experiencias y conocimientos.

La urgencia de conocer ese mundo que lo rodeaba, de hacerlo menos hostil de obtener de él con mayores facilidades los alimentos, pero al mismo tiempo la identificación que hace de ese mundo con él mismo, lleva al hombre primitivo –en este caso biológico e histórico– a animar a las cosas que lo circundan, dotándolas de cualidades que a él le son propias. Si una piedra lo golpea o una espina lo hiere imagina intención malévola en esos objetos. Al desarrollarse esa idea, a causa de repetidas experiencias, comienza a atribuir condiciones malas o buenas a determinados seres u objetos, suponiendo, posteriormente, que mediante halagos o ceremonias propicias, puede neutralizar las acciones dañi-

nas que sobre él pueden ejercer los elementos que supone malos; o estimular las buenas intenciones de los que considera beneficios o bien intencionados. El pensamiento y la actividad mágicos se inician y comienzan a expresarse mediante la voz, el gesto corporal y el ritmo plástico. Danza y drama asientan desde entonces sus raíces en la vida social primitiva.

Estas manifestaciones alcanzan un alto desarrollo en el paleolítico Superior, como lo testimonian las pinturas rupestres –producto del pensamiento y la actividad mágica y de una economía fundamental en la caza. A través de esas pinturas, y de la maravillosa obra plástica del hombre de Cromañón, podemos adentrarnos en su vida y su mundo. Para ellos el pensamiento mágico era una actitud de comprensión y de defensa, de dominio y esperanza, frente a un medio desconocido y hostil. Según Frazer:

Si analizamos los principios del pensamiento sobre la magia, sin duda encontramos que se resuelven en dos: primero, que lo semejante produce lo semejante o que los efectos semejan sus causas, y segundo, que las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber sido cortado todo contacto físico. El primer principio puede llamarse Ley de Semejanza, y el segundo Ley de Contacto o Contagio. Del primero de estos principios, el mago deduce que puede producir el efecto que desee, sin más que imitarlo; del segundo principio deduce que todo lo que haga con un objeto material afectará de igual modo a la persona con quien este objeto estuvo en contacto, haya o no formado parte de su propio cuerpo.

Los encantamientos fundados en la Ley de Semejanza pueden denominarse de magia imitativa y homeopática, y los basados en la Ley de Contacto o Contagio podrán llamarse de magia contaminante o contagiosa.

Fueron los cambios climáticos sufridos por la tierra, en ese caso las glaciaciones, los que modifican vastas regiones habitadas por el hombre primitivo,

hasta entonces recolector únicamente de frutos, raíces, orugas, etc., transformando la flora y la fauna. Ello obliga a estos grupos nómadas a transformar también sus medios de lucha y subsistencia. Al desaparecer árboles o arbustos que le proporcionaban alimentos, muchos bosques se transforman en eriales y otros en pastizales; se producen animales como el caballo, el reno, y los bisontes que proporcionaban buena y abundante carne. Los recolectores de frutos del Paleolítico Inferior se van haciendo cazadores, perfeccionan sus útiles e instrumentos; aparecen el arpón, la flecha, el arco y la lanza; y así hallamos al hombre, en el paleolítico superior, bien armado de artefactos ofensivos y defensivos y como un cazador extraordinariamente dotado. Su ojo, su oído y su capacidad observadora se han desarrollado en alto grado y con ello su sensibilidad y posibilidades para un conocimiento más intenso y extenso de su mundo. Vista, oído y tacto lo han ido llevando al conocimiento y dominio del color, las formas y los sonidos, estimulando aún más su natural sentido de la armonía y del ritmo. De esa relación consciente, sensible, constante y necesaria del hombre con su realidad histórica circundante, de su práctica social, surgen el trabajo, primero y el arte, después; «este ya, como producto humano de categoría superior, mediante el cual expresa el hombre sus impulsos ideales e interpreta y aprehende su realidad inmediata».

Es sobre la caza que se fundamenta la vida del hombre del Paleolítico superior. Para él, la existencia de los animales propicios, así como las oportunidades para obtener su carne, pieles, huesos y grasas, son cuestiones vitales. Su pensamiento mágico, por ello, lo conduce a suponer que reteniendo y haciendo permanente la imagen o las imágenes de aquello, su caza se hará más fácil y siempre abundarán en las praderas. Por eso, en las cuevas protectoras que sirven de vivienda y a la luz de lámparas alimentadas con la grasa animal, dibujan y pintan caballos y bisontes, renos y mamuts; y gritan y gesticulan frente a esas figuras conjurándolas con propósitos de dominio. La necesidad económica impulsa así, en la prehistoria humana, a la acción dramática y al hecho plástico. Los conocimientos y adquisiciones plásticos, enriquecen a las

acciones mágicas, convirtiéndolas paulatinamente en ceremonias de riguroso contenido y típicas características formales. El atavío fijo, los tatuajes y la máscara zoomorfa aparecen.

En una caverna de Espulgues, cerca del Lourdes, fue encontrada una lámina de pizarra en la cual se halla grabada una imagen que representa a un individuo disfrazado con piel de animal y máscara, y en actitud ritual de mago que oficia; y como esta, hay muchas otras pinturas y dibujos en diversos lugares y correspondientes al mismo período histórico que son testimonios ciertos de la actividad transformadora —donde la simulación y la ficción están presentes— del hombre primitivo. Pero no es únicamente la urgencia alimenticia la que promueve o impulsa la obra plástica y la ceremonia mágica; la guerra ofensiva o defensiva pero necesaria para la vida del grupo: defender sus zonas de caza o tomar otras mejores por agotamiento de las utilizadas, o activar las relaciones sexo-reproductivas entre hombres y mujeres para desarrollar los nacimientos, son la causa también de aquellas. Las danzas colectivas con gesticulaciones cargadas de significado mágico, se estructuran, pues desde su nacimiento, a las necesidades económicas y sociales del grupo que las produce y a sus impulsos e ideales de perfeccionamiento.

Las pinturas rupestres, por otra parte, ofrecen igual testimonio sobre la evaluación del atavío en el curso del Paleolítico superior. Algunas de ellas muestran ya a las mujeres usando vestidos de pieles para cuya confección fue utilizada la aguja; y a grupos de guerreros llevando en las piernas una especie de polainas protectoras o pantalones anchos. Máscaras y dibujos señalan, del mismo modo, la importancia de los atavíos fijos: tatuajes. Unos y otros tenían especiales funciones y significados. El atavío móvil no era utilizado únicamente para proteger al individuo de las inclemencias exteriores, sino que conllevaba, igualmente, una intención mágica o transformadora; intención de embellecer, o bien de hacer aparecer más feroz o temible a quien lo usara: una piel de tigre o de oso podía dotar a sus portadores de las cualidades de dichos animales; unas plumas hacían más atractivos a las mujeres. En cuanto

a los tatuajes lineales o de color, ellos tenían, y aún tienen en muchos pueblos primitivos, significados mágicos concretos o elementos que caracterizan la condición de quien los lleva. Por ejemplo, aún nuestra parcialidad indígena guajira usa el tatuaje entre sus mujeres para significar en estas su condición de solteras, casadas o viudas, a la vez que para descartar y acentuar su belleza. Para la caza, para la guerra y para el amor –prácticas vitales al hombre primitivo–, el atavío móvil y fijo eran elementos indispensables para la transformación, la simulación y la ficción. Desde entonces, el atavío irá ligado indisolublemente a la ceremonia dramática y posteriormente al teatro.

Y es en los cultos de Osiris en Egipto, y Dionisio en Grecia, avanzadas ya las culturas urbanas, donde encontramos plenamente integrados los fundamentos dramáticos de donde ha de derivarse posteriormente el teatro en Occidente.

Cuando desaparecen las condiciones climáticas que favorecían a una flora y a una fauna: pastizales, abundancia de bisontes, renos, mamuts, que servían de sustentación a las primitivas sociedades cazadoras, ya el hombre había desarrollado ciertos conocimientos agrícolas y practicada la domesticación y crianza de algunos animales, al mismo tiempo que progresaba en la fabricación de utensilios y en la práctica de artes menores: cerámica, textilera, etc. Lenta, pero firme, va ocurriendo la transformación hacia formas sociales pastoriles y agrícolas mediante la organización de las fuerzas productivas. Esas nuevas formas de existencia económico-social impulsan a su vez la evolución del pensamiento hacia la creencia en espíritus superiores y deidades, primero, y hacia la práctica de cultos sistematizados y de religiones, después. Insurgen así las deidades protectoras de la vegetación y de la fertilidad y sus respectivas y organizadas ceremonias dirigidas a atraer la bondad de aquellas hacia todo cuanto sustenta a la colectividad: la tierra, la vegetación, los ganados y la fertilidad femenina. La danza, el gesto mimético, el canto y los atavíos fijos y móviles constituyen los fundamentos artísticos formales de esas ceremonias rituales, dentro de las cuales va tomando carne y haciendo acción –drama– el mito o las leyendas populares acerca de esos dioses protectores del agro y de la vida pastoril y creando en torno a ellos una ideología colectiva.

En estas sociedades, cuya sustentación dependía de los productos de la tierra —principalmente cereales, así como pasto para los ganados—, ávidas de asegurar y prolongar esa estabilidad, las creencias necesariamente tendían a estabilizarse. El contenido mágico, maléfico o benévolo, atribuido a objetos y seres en la sociedad cazadora y sujeta al azar, del Paleolítico, ya no bastaba. Ese contenido hubo de transformarse en la mente del hombre agrario y pastoril, en espíritu natural con dominio sobre él y la naturaleza, —y luego en Dios ligado estrechamente al grupo social, en que depositan el poder de protegerlo, y ligado de tal manera, que las clases que comienzan a dominar lo hacen suyo, lo humanizan y colocan como ascendente directo, sentando así las raíces de la aristocracia de origen divino. El culto a esa deidad, ya no se practicó ocasionalmente, sino que se sistematizó, perfeccionándose en la práctica y haciéndose cada vez más complejo en la medida en que lo tomaban bajo su dirección las castas sacerdotales y las clases que iban posesionándose de los medios de producción.

El cese del comunismo primitivo, la aparición de la propiedad privada y de las clases, y posteriormente de la civilización, determinan cambios profundos en esas ceremonias rituales colectivas.

Sus elementos integrales se dispersan y se le incorporan otros, como producto de las nuevas formas económicas y de existencia. La danza y el canto se segregan; la poesía y el recitado se le incorporan como factor predominante, cuando un miembro del coro se separa de este para recitar el ditirambo o himno en honor del Dios honrado. Para esas aristocracias urbanas que se van formando, sobre todo en Grecia, y que apoyan su poder no sólo en la posesión de la tierra, los esclavos y los instrumentos de producción, sino en su presunta descendencia de dioses y reyes y héroes, es necesario despertar y mantener la sumisión a aquellos en la conciencia colectiva; por tal motivo los incorporan a los cultos, hasta que, posteriormente, esos dioses van a sustituir a las antiguas divinidades agrarias en la trama medular de la acción dramática, del mismo modo como en las jerarquías celestiales los dioses masculinos van a sustituir

a los femeninos, cuando se opere definitivamente el imperio de la propiedad privada y el derecho de la mujer cesa en el seno familiar para dar paso al derecho masculino patriarcal.

Las contradicciones que las nuevas formas de vida presentan: lucha de clases, luchas ideológicas, así como el desarrollo de las ciudades, del comercio y de la civilización, impulsan la transformación de las ceremonias rituales hacia contenidos y formas nuevos: el hombre y su acontecer y la preocupación por su destino ofrecen ya las temáticas para el drama. La política y la vida urbana se expresarán posteriormente en la comedia. Y si los dioses persisten en aquel, ya no lo hacen como deidades a las cuales se les rinde culto, sino como elementos –personajes– en conflictos con el hombre y sus ideales, con el hombre que ha de dominarlos junto con la naturaleza. Esa evolución del drama cobra permanencia y proyección histórica cuando la revolución cultural urbana produce la escritura y esta le facilita la incorporación de un texto que ha de constituir para el futuro la columna vertebral del teatro.

Y son las ciudades griegas las que le proporcionan a este sus elementos básicos, y es reflejando la totalidad de la vida de ellas en acción colectiva que aquel va a adquirir su carácter como actividad artística. Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes le determinan rumbos que se apoyan en la realidad y en los anhelos que vive y siente su sociedad.

Bajo el Imperio romano, donde el esclavismo alcanza su culminación hasta hacer crisis, la actividad dramática es orientada hacia planos que la alejan de las ideas y planteamientos donde insurjan aspiraciones colectivas, se busca por parte de las clases dominantes derivarlo hacia el mero divertimento o lo espectacular. Los elementos críticos contenidos en la comedia romana, sobre todo en Plauto y Terencio, no alcanzan a herir a la mole imperial, por no expresar con pleno vigor al todo social. Junto con el proceso de descomposición del Imperio romano, el teatro latino va empobreciéndose en sus elementos hasta dar paso al elemento bufonesco y al mimo. Así lo halla el cristianismo: débil y desnaturalizado, pero en la medida en que avanza la Edad Media y los burgos

se desarrollan, la acción dramática cobra alientos, y apoyándose en los juglares primero y en los elementos cristianos después, y luego en la vida y realidades feudales, conforma los misterios y autos, y posteriormente las farsas. En unos y otras, expresábanse las luchas y los anhelos colectivos. El tablado, donde la farsa hacía reír a campesinos e integrantes de gremios y corporaciones, abre el camino para la picaresca, primero, y para la comedia moderna, después.

En el siglo xv la insurgencia de la burguesía como clase inicia la imposición de nuevos ideales. El individualismo y la erudición clásicos imprimen nuevo contenido y nuevas formas al drama. El teatro mengua su carácter colectivo y comienza a expresarse de grupos para grupos. Lo ornamental y fastuoso se le incorporan como atributos necesarios, y la técnica utilizada profusamente para su presentación lo conducirán hacia un naturalismo agostador. Y aun cuando en él continúan persistiendo algunos elementos críticos y picarescos, lo formal se va imponiendo sobre el contenido alejándolo cada vez más de las realidades sociales. Sólo en la comedia persisten las tentativas de expresión popular. Tentativas que se hacen fecundas en España, Francia e Inglaterra, y hallan sus pilares en Shakespeare, Lope y Molière.

En nuestro tiempo, con la agudización de las luchas de clases, el teatro cobra un impulso nuevo en continente y contenido. Ibsen abre el camino para el teatro de ideas y de conflictos interiores provenientes de la presión colectiva. Se retoman sus viejas raíces.

El hombre, sus sociedades y sus conflictos, fluyen desde él... Desde él se anuncia otra vez —ya lo hizo Esquilo en su *Prometeo encadenado*—, el advenimiento de un nuevo hombre. Y en la medida en que el teatro se hace fuerte y retorna a tomar su carácter pleno y colectivo, está contribuyendo a este advenimiento. Producto social como ningún otro arte, su acción es acción de vanguardia en estos tiempos; a que la sociedad se afirme en todo su exacto y verdadero contenido universal, nunca como entonces será el teatro fuerza bondadosa destinada a modelar el espíritu de la humanidad.

El teatro en Venezuela: su trayectoria

Al hablarse sobre la existencia y el desarrollo del teatro en nuestro país surgen diferentes opiniones: unas encaminadas a negar la existencia del teatro y de tradición teatral en Venezuela, orientándose en cambio a afirmar que es ahora cuando están surgiendo los primeros albores de teatro entre nosotros. Otras, en cambio, sostienen que sí ha habido en el país una actividad teatral más o menos continuada, actividad bastante notable unas veces, menguada otras, pero que en el curso del tiempo ha hilado lo que podría denominarse trayectoria y tradición teatrales venezolanas. Me inclino por esta última opinión, pues si en verdad no podemos hablar aún de poseer un teatro con características nacionales, ello no excluye la presencia del teatro en la vida venezolana y el que la actividad dramática de los tiempos presentes no tenga raíces, aunque débiles, en nuestro pasado. Nada surge con carácter nacional sin apoyo de tradición, sin vinculaciones profundas con el espíritu nacional a través del tiempo y del espacio. Aun cuando se pretenda ignorarla, ha existido una actividad dramática en nuestro país, la cual signó huellas y dejó semillas de experiencias y sacrificios. Persistir en su negación es restarnos puntos de apoyo para ir hacia adelante y también es negar un poco nuestra historia y mucho del proceso formativo de nuestra cultura.

Es verdad que nunca el teatro en Venezuela tuvo el auge y la importancia logrado en otros países de América como México, Perú, Argentina, pero ello

tiene sus causas históricas. En Perú y México, sus pueblos aborígenes habían alcanzado un desarrollo cultural superior; no sufrieron, por otra parte, el exterminio mediante una guerra cruenta de conquista, por lo cual pudieron persistir y transculturarse o hasta en algunos casos permanecer puras muchas de sus manifestaciones artísticas, en tanto que en estas tierras gran parte de esas creaciones desaparecieron definitivamente con los pueblos que las habían creado.

Las actividades dramáticas de nuestros aborígenes han debido expresarse de acuerdo con el desarrollo cultural alcanzado por los diversos pueblos o grupos humanos, existentes en el territorio que ahora es Venezuela, variando, por ello, en unos y otros. Allí donde existía un mayor progreso, como en el caso de los timotocucas, habitantes de los ahora estados Mérida y Trujillo, la actividad dramática manifestábase con vigor, hasta el punto de que, según lo asienta en uno de sus trabajos el historiador Américo Valero, sus prácticas persistieron en la tradición, pudiendo él contemplar algunas de esas ceremonias dramatizadas, a finales del siglo pasado, por indios descendientes de los timotocucas y quienes, en determinadas épocas del año bajaban de aldeas y poblados para- meños hasta las principales poblaciones de Trujillo.

Quizás, en un futuro próximo, cuando los estudios de antropología y etnología se hagan más intensos y profundos en nuestro país, se logre establecer con cierta exactitud la huella de la dramaturgia aborígen en las danzas y ceremonias dramatizadas que aún practican numerosos grupos humanos en el interior de nuestro país; danzas y ceremonias donde se mezclan sentimientos y costumbres de los diversos grupos humanos que contribuyeron a la formación de la nación venezolana.

Cuando se produce el descubrimiento y la conquista de Venezuela, el teatro y las letras en España hallábanse en pleno vigor ascendente. En el primero coexistían expresiones de Medioevo con aquellas que estaban estimuladas por el pensamiento renacentista; sin embargo, unas y otras mantenían vigorosamente sus raíces en el pueblo. Y es con ese pueblo que España se vuelca en

tierras americanas, que se vuelca también el teatro. Y con trashumantes cómicos de los que practicaban el ñaque y la gangarilla, la mojiganga y el babalú, es que comienza a cobrar nueva vida en estas regiones la acción dramática, enriqueciéndose con lo mucho —el caso mexicano—, o lo poco —el caso nuestro—, que en dicha actividad artística habían conservado los pueblos aborígenes, enriquecimiento que se hace mayor, una vez introducidos los negros a muchas de estas regiones.

Sin embargo, es allí donde la actividad económica y cultural avanza, donde el teatro logra afirmarse y desarrollarse, coadyuvado por el estímulo que le presta el desarrollo de las otras artes que a él concurren; en cambio, en aquellos lugares donde la cultura y con ella las otras actividades artísticas se desenvuelven con lentitud, el teatro no alcanza vigor y plenitud sino que su existencia es pobre y agostada. Tal ocurrió en Venezuela. Sólo cuando la economía florece, se estimula las acciones culturales y culturizadoras, y la música, la poesía, la pintura y el teatro tienden a hacerse orgánicos y trascendentes. Eso logra su esplendor a fines del siglo XVIII; mas, de manera violenta la guerra por nuestra independencia política troncha el caudal de esperanza y cuando se empata el hilo, alcanza ya mediante sangre y sacrificios, la anhelada libertad del imperio español, grandes y prometedoras figuras yacían desaparecidas entre el fragor de la lucha o sumidas en el trajín de la actividad política o administrativa o alejadas para siempre del suelo patrio.

Retomando los orígenes del teatro entre nosotros encontramos que casi con el establecimiento de ciudades y pueblos, una vez consumada la conquista e iniciada la Colonización, surgen acciones teatrales como complemento casi obligado de las festividades religiosas. En Caracas, la primera noticia sobre actividades teatrales data del día 8 de mayo de 1595 y nos la da un Acta del Ayuntamiento que dice:

En la ciudad de Santiago de León a ocho días del mes de mayo de mil quinientos noventa y cinco años. Se juntaron en Cabildo como lo han de uso y costumbre, la Justicia e Regimiento de esta ciudad...

y lo que se trató y comunicó e proveyó fue lo siguiente: Mándese al Mayordomo de esta ciudad tenga cuenta que se haga algún regocijo de alguna danza e comedia para este año el día de Corpus Cristi, y gaste lo que fuere necesario...

Como vemos, generoso se mostraba el Ayuntamiento de la joven ciudad, con tal de llevar adelante el regocijo de danza y comedia, tan generoso que daba carta blanca al Mayordomo para que no se detuviera en gastos ni tonterías... Cinco años después, para mil seiscientos, hallamos otro acuerdo del Cabildo disponiendo ya concretamente que se haga una comedia con motivo de celebrarse la fiesta de Santiago, patrón de la ciudad. Leamos:

...Y que así mismo se de horden para que se haga una comedia en dicho día, lo cual se encargará a los dichos Alcaldes, al procurador general, los cuales lo azetaron y se encargaron dello.

Esas representaciones se llevaban a efecto en pequeños tablados levantados al aire en la llamada Plaza Mayor; también se efectuaban en casas particulares para regocijo privado de las personas más notables. Tal auge ha debido tomar en esos años la presentación de comedias en los principales centros poblados, que las autoridades eclesiásticas llegan a alarmarse hasta el punto de que para el año 1687, el obispo Diego de Baños y Sotomayor, al redactar las Constituciones Sinadales, incluye algunos artículos que tratan de regular y prohibir la presentación de comedias y autos sacramentales; dicen así los artículos en referencia:

Mandamos... que de ninguna manera se representen comedias en tales días (de Corpus y los domingos en que se celebra la festividad del Santísimo) aunque sean Autos Sacramentales en dichas iglesias ni en sus cementerios, ni en otro día del año, pena de excomunión y de veinte pesos de plata para las fábricas de las iglesias. Y ordenamos a nuestro vicario y curas lo embaracen y no lo consientan.

Artículo 142: Y habiéndose de hacer en otra parte, mandamos que ninguna se represente, sin que primero sea vista y examinada por nuestro previsor y vicario de los partidos, o comentada a personas doctas y de justo parecer al reconocerlas, quienes firmarán son de buen ejemplo y que no contienen cosas contra nuestra santa fe y buenas costumbres. Y entonces se hará de día, por ninguna manera de noche, por obviar los grandes inconvenientes que resultan y de que estamos informados. Y recomendamos que en los pueblos de Indios ni de día ni de noche se hagan, por no convenir y tenerlo así dispuesto su Majestad...

De esa manera se inicia la proyección de la lucha que contra el teatro había entablado el clero en España, lucha que contribuyó mucho al agostamiento y decadencia del género, lo que se hace sentir profundamente en el siglo XVI-II. Pero, esa posición de curas y vicarios en relación a las comedias y demás regocijos, encuentra una resistencia en la mayoría de la población, y en oportunidades hasta las mismas autoridades españolas le salen al paso, produciéndose un cruce de correspondencia profusa, la cual, felizmente, se ha conservado en los archivos caraqueños, ofreciéndonos así un cúmulo de valiosísimas informaciones acerca de las actividades teatrales de la época. Adviértese en la mayoría de ellas el acusado gusto del pueblo venezolano por el teatro, pues, según se lee en una comunicación del cura de Nirgua de 1774, era numerosísimo el concurso de hombres y mujeres que acudía de aldeas y pueblos distantes a la sola voz de montarse comedias. Las obras que se representan eran en su mayoría autos sacramentales; de estos sólo se conocen fragmentos, siendo el más completo el de uno titulado *Auto de Nuestra Señora del Rosario*, que data probablemente de 1757. Dicho auto plantea el problema de la perversión que amenazaba en la ciudad de Caracas, al punto de que el libretista llega a compararla con Sodoma, y la manera de redimirse mediante la intervención de Santiago Apóstol,

patrono de la ciudad, quien recibe de los moradores la promesa de rezar el rosario. Ninguna noticia ha quedado sobre obra de otro carácter, pero sin duda alguna que fueron montadas, pues de otra manera no se explicaría la actitud del clero ante tal género de diversiones. Así anduvieron las cosas con la farándula hasta que en el año 1783, el capitán general, brigadier don Manuel González Torres de Navarro, hizo construir a su costa un teatro, poniéndolo a disposición del Ayuntamiento de Caracas con oficio del 4 de mayo de 1784. Dicho local, desprovisto casi totalmente de techo, estaba situado entre lo que hoy se denomina Conde a Carmelitas. Allí asistió Humboldt, quien anota en sus *Viajes a las regiones equinocciales* que al mismo tiempo podía ver a los actores y observar la posición de Júpiter. También el viajero francés Depons, en la descripción de su viaje a estas regiones, dejó un amplio testimonio acerca de las representaciones que se efectuaban en este teatro. Fue en él donde por primera vez se estrena una obra de teatro venezolana, Venezuela consolada, compuesta por don Andrés Bello y dedicada al rey Carlos IV, con motivo de haberse introducido la vacuna en Caracas.

El año 1808 se estrenó allí, por primera vez en Venezuela, una ópera, cantando la célebre Juana Faucompré, a quien Bello, joven y gentil, dedicara un rendido soneto. En torno al teatro construido por Torres de Navarro se despierta una actividad ascendente e inquieta. Las condiciones del país eran florecientes desde el punto de vista económico; el café, el cacao, la caña de azúcar y la ganadería producían buenos pesos y las nuevas ideas del siglo de las luces penetraban firmemente en el territorio. Junto al inquieto Bello, Vicente Salías busca también los caminos del teatro y así lo hace igualmente José Domingo Díaz. El primero escribe su *Medicomaquia*, de contenido satírico y burlesco donde reflejaba aspectos de la vida local, y el segundo escribe *Inés*. La guerra independentista que se desata con tremendo caudal, interrumpe ese ritmo ascendente de la actividad teatral, abriendo un paréntesis que sólo vuelve a cerrarse pasada la tormenta bélica. Autores y actores se consumen en la gran jornada, pero ellos dejan sus semillas siempre fecundas y que constituyen hitos en nuestra tradición escénica.

Notas a una preocupación por nuestro pasado teatral*

La situación de la dependencia que ha vivido nuestro país a partir de la dictadura de Juan Vicente Gómez hoy, y que va desde la dependencia económica hasta la cultura, ha determinado sensiblemente el entramamiento y atraso en muchos campos de la investigación histórica y particularmente en la referida al campo del arte. Muy sutilmente a nuestro pueblo se la ha ido imponiendo un proceso de desnacionalización que lo ha llevado, lenta, pero seguramente, a la pérdida gradual de su identidad. Dentro de esos mecanismos sutiles ha jugado un papel muy importante aquel dirigido a desligar a los venezolanos, casi completamente, de su pasado; a dejarlos, casi sin que se den cuenta, sin tradiciones, sin historia, sin vínculos con lo que una vez fueron. De esa manera se transformarán en un conglomerado amorfo, propicio para la conquista, la sumisión y la explotación absolutas. Ese plan está en marcha y se hace visible, dramáticamente visible, en la vida y contrastes de nuestras grandes ciudades y en la ruina ecológica y social de los campos que otrora fueron feraces y productivos. La falacia de que todo ha venido del petróleo y de su explotación, se nos ofrece como luz enceguecedora, en tanto que por doquier

[*]_ Ponencia presentada en el Primer Encuentro de Investigadores del Teatro en América Latina. Caracas 1979.

se rodea al venezolano de un aturdimiento de feria y consumismo que hacen de caño por donde escapan, hasta el último centavo, las riquezas traídas por el oro negro. Interesan, por sobre todo, la gran fachada y el lumínico y embriagador presente. ¿Para qué el pasado? Pero en ese pasado hemos de apoyarnos, como quien busca asiento en una piedra sillar, para recuperar el ser nacional y nuestra identidad histórica, quienes anhelamos un presente más justo y un mejor porvenir.

Los hombres que en Venezuela cumplimos el ejercicio del arte en el campo del teatro, estamos comprendiendo, cada vez más, la importancia de nuestra labor en esa lucha de todos por la recuperación, por regresar a la postura de pies y al encuentro de nuestra propia imagen. Y sabemos que esa labor debe apoyarse en el pasado, en su estudio y conocimiento, lo cual nos deparará instrumentos para mejor entender este complejo presente y proseguir con mayor posibilidad de aciertos hacia el futuro. Y frente a la negación que se hace de él, buscamos con tenacidad su reafirmación. Por eso consideramos este encuentro de Investigadores del Teatro en América Latina, promovido por el Celcit, como un acto de extraordinario alcance para nuestro país y para toda América Latina, en la cual la situación de muchos de sus países guarda analogías dramáticas, con la del nuestro. Unirnos para indagar ese pasado escénico de nuestros pueblos, pasado escénico donde se fue manifestando lo esencial de su existencia, es contribuir a conocernos mejor, a hallar los enlazamientos originarios y fortalecer nuestra unidad idiomática, de espíritu y de ideales.

Nuestro teatro adviene, en su etapa primera, del teatro europeo y español, pero en la retorta de la conquista y la colonia se suman a sus ingredientes esenciales indígenas y africanas, estas últimas más acentuadas, más en unos países que en otros, lo cual irá conformando su fisonomía o sus fisonomías en tiempo y espacio.

Para el año 1492 se producen en España acontecimientos que no solamente van a determinar profundos cambios en la península, sino que provocarán transformaciones decisivas en la política, la economía y en la geografía mun-

diales. Ocurre la toma de Granada y el cese definitivo del enclave moro en la península. Nebrija publica su gramática; Cristóbal Colón, bajo la protección de los Reyes Católicos, descubre al Nuevo Mundo; y Juan de la Encina lleva a escena la primera obra de teatro, que al intentar romper con las formas de los autos sacramentales y nutrirse de una mayor sustancia nacional, fija los cimientos del teatro español. Torres Navarro, Juan de la Cueva y Lope de Rueda, principalmente, proseguirán lo enunciado por Encina y fijarán elementos fundamentales de ese teatro que ha de lograr, posteriormente, una alta expresión con Lope y Calderón.

Desde los primeros momentos, cuando los peninsulares posan sus plantas en tierras del nuevo continente, traen con ellos los elementos y las contradicciones propias de la cultura hispana de su tiempo, en la cual se mezclaban elementos feudales impregnados de carga religiosa, y rasgos renacentistas, y, sobre todo, mucho de lo genuino popular español. Con la cruz y la espada, pues, llegan a las nuevas tierras por conquistar, la canción y la copla, el romance y la leyenda, y también el teatro en sus diferentes formas: el babalú, la mojiganga, la gangarilla y la comedia. A medida que la conquista y la población avanzan, la actividad dramática se hace presente, no solamente como difusión, sino también como creación. Así advertimos cómo en plena guerra de conquista surgen soldados poetas que llevan a la escritura vivencias y hechos de la lucha que se libraba, en el continente descubierto, entre los naturales y los conquistadores.

Por otra parte, el descubrimiento de un nuevo mundo y los portentosos hechos que en él se libran, encuentran repercusión en la literatura dramática española, al punto de influir sobre el gran Lope de Vega, quien no sólo se da a emplear vocablos indígenas en muchas de sus poesías, sino que se nutre de temas americanos y utiliza personajes vinculados a las tierras recién descubiertas para crear algunas de sus obras, tal como ocurre en *La Dorootea* y en *El Arauco domado*.

En el proceso de colonizaciones se mantendrán, dentro del teatro, las formas europeas occidentales, pero lentamente estas, en algunos rasgos, van

a ser influidas por elementos indígenas y africanos aunque muy levemente; y será más adelante, para los siglos XVIII y XIX, cuando cristalizaba el proceso de transculturación y se afirmaban sentimientos nacionales y de americanidad, que surge en algunos países de América Latina un teatro con incipientes rasgos nacionales.

Lo que encuentran los europeos en el Nuevo Mundo, en cuanto a arte dramático

Para la época del descubrimiento, los diversos pueblos que habitaban el vasto continente que hoy es América, acusaban diversidades de culturas, debido a desigualdades en su desarrollo histórico. Se contaban grupos que aún vivían de la recolección de alimentos, otros que lo hacían acudiendo a la caza y la pesca; grupos que iniciaban los cultivos y la domesticación de animales; y pueblos como los de Perú, México y Centro América, donde ya sus pobladores habían arribado a etapas superiores y estaban presentes en su seno elementos configurativos de civilización, tales como: ciudades, comercio, división de clases, división del trabajo y rasgos de estado religioso feudal. Cada uno de estos pueblos contaba con manifestaciones dramáticas propias de su desarrollo: cantos, danzas, danzas dramatizadas, pantomimas y ceremonias rituales de absoluta estructura teatral. De esta variedad de manifestaciones dramáticas, muchas desaparecen con sus pueblos a causa de la exterminadora guerra de conquista; otras sobreviven y sufren la influencia de la transculturación, ensamblándose a elementos europeos y africanos. Del teatro indígena prehispánico sólo quedan noticias e informaciones muy someras, procedentes de las plumas de algunos cronistas. Ya sabemos que sobreviven, únicamente, como textos integrales, *Ollantay*, de los incas; y el *Rabinal Achí*. En relación con la primera se ha advertido que, al ser traducida al castellano, se la adaptó a formas y quizás hasta a contenidos occidentales, perdiendo así toda su naturaleza genuina, por lo cual no se encuentran en ella elementos que puedan guiarnos hacia el conocimiento de lo que realmente era el teatro de los incas para la

época del descubrimiento. En el *Rabinal Achí*, por el contrario, hallamos toda la estructura dramática diferente a la que caracteriza al teatro occidental. Su vinculación medular con el *Popol Vuh* es evidente. La cosmogonía de los quichés, así como rasgos de su actitud frente a la vida y la muerte, se encuentran expresados en el *Rabinal*.

Qué hallan los peninsulares en Venezuela

Es Pedro Mártir de Anglería, quien, en sus *Décadas del Nuevo Mundo*, da por primera vez una referencia acerca de las ceremonias dramáticas en el oriente de Venezuela. Se refiere Anglería a un ceremonial presenciado por los españoles en las costas orientales –Chichiriviche de oriente–.

El desarrollo económico, social y cultural de los indígenas que ocupaban el territorio que, posteriormente, habría de ser Venezuela, iba desde los recolectores y cazadores, hasta los agricultores, domesticadores de animales y fabricantes de algunos elementos de utilidad funcional o artística. Se desarrollan estas culturas en las etapas que caracterizan al Paleolítico y las que configuran el Neolítico.

En lo referente a las ceremonias dramáticas, cada uno de estos grupos determinados históricamente practicaban y desarrollaban bailes y ceremonias en los cuales ponían de manifiesto su concepción de los fenómenos naturales que los rodeaban, así como sus necesidades inmediatas. Los recolectores y cazadores practicaban danzas y ceremonias sexo-reproductivas, danzas de guerra, danzas de cacería y danzas eminentemente mágicas de conjuración a las fuerzas de la naturaleza. Los misioneros y cronistas Felipe Salvador Gilij y José Gumilla, en sus respectivas obras: *Ensayo de historia de América* y el *Orinoco ilustrado y defendido*, nos han dejado pormenores y críticas sobre tales manifestaciones.

Otros grupos, donde se manifestaba un pensamiento mágico más acentuado y orgánico, poseían ceremonias vinculadas a deidades de la naturaleza y que guardaban analogía con las ceremonias dionisiacas griegas, tal como se advierte, pese a su transculturación, en el baile dramatizado de *Las turas*, que

se practica aún en las regiones de Lara y Falcón. Esos mismos rasgos, aunque más divididos, podían advertirse en la danza de *La llora*, practicada hasta hace algunos años en las regiones de Aragua y Carabobo. Aún perviven algunas de estas ceremonias dramáticas de origen indígena, pero ya deformadas con influencias europeas y africanas. Entre estas podríamos citar la *Chichamaya*, practicada por los indígenas de la Península de La Guaira; *Las turas*, antes mencionadas; la ceremonia llamada *Pastores de San Miguel*, practicada en algunas regiones del estado Trujillo; el *Chimbánguele*, el *Tamunangue*; la ceremonia de *Los vasallos de la Candelaria*, ejecutada en la parroquia, Mérida; el *Sebucán* y el *Mare Mare*, *La fiesta de la cosecha del Pijigua*, que aún bailaban ciertas tribus del Amazonas y aquellas que todavía no han sido convenientemente estudiadas o registradas y que aún practican diversas parcialidades indígenas del oriente, sur y occidente del país.

Los grupos africanos traen también a nuestro territorio un conjunto de ceremonias que se insertan al tronco indígena y europeo; muchas de esas subsisten con las modificaciones impuestas por la transculturación; entre estas pueden citarse: Los Diablos Danzantes de Yare, Los Diablos de Guacara —ya desaparecidos— y las ceremonias dedicadas a San Benito, en Mérida. También pueden anotarse dentro de estas danzas ceremoniales con rasgos africanos las que hasta hace poco se efectuaban en Naiguatá —litoral guai-reño— y el Chimbánguele, que se baila en Betijoque, estado Trujillo. En las regiones norte y central del país, con predominio de población de origen africano, existen grupos que practican ceremonias dramáticas en las cuales se mezclan danzas, cantos y textos rudimentarios. Entre estas ceremonias podremos anotar la denominada Tango Matiguá, ritual que aún se practica en la región de Barlovento. En cuanto a las influencias europeas en los ceremoniales dramáticos, ellas están presentes en los que se efectúan dentro del marco de algunas festividades anuales de tipo religioso. La mayoría de estas ceremonias, como *La paradura del Niño*, *La visita de los Reyes Magos*, etc., están vinculadas al culto católico, y en muchas de ellas, por la participación

colectiva que las configuran, así como por otros elementos integrantes, pueden advertirse rasgos de los viejos autos sacramentales.

La colonia y el teatro

Durante la época colonial la actividad teatral en el territorio venezolano se hizo presente con bastante regularidad, sobre todo en poblaciones como Caracas, Carora, Coro, Nirgua, San Sebastián de los Reyes, San Felipe, Maracaibo y Barinas. La mayoría de las piezas que se llevaban a escena durante los primeros años eran autos sacramentales. Sin embargo, lentamente se fueron creando las condiciones para que pusieran obras del mejor teatro español de la época. Ya para 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. Tal como el grupo de Gaspar de los Reyes, que funcionaba en la población de San Sebastián; grupo que para el año 1860, y con motivo de la ascensión al trono del Rey Carlos iii, pudo efectuar un festival teatral con siete obras, entre las cuales se contaban *El hijo del aire*, de Calderón; *El hijo de la piedra*, de Juan Matos Frago; *Amor, honor y poder*, de Calderón. Se sabe que, entre los años 1747 y 1759-60, fueron llevadas a escena obras de Lope de Vega, como *El casamiento en la muerte*; de Agustín Moreto, *Industrias contra firmeza*; de Juan Pérez de Montalbán, *Los amantes de Teruel*; y de Antonio Solís, *Amparar al enemigo*.

En el puerto de La Guaira funcionó un teatro denominado La Rosa, con cuyas recaudaciones pudo construirse uno de los principales templos de la ciudad. En Maracaibo la actividad teatral se efectuó durante ese siglo con bastante regularidad, llegando a montarse, según dato aportado por el historiador Ildefonso Leal *La vida es sueño*, de Calderón, montaje que estuvo a cargo de un grupo de la localidad.

No se han investigado suficientemente los componentes de la actividad teatral en Venezuela durante la colonia, por lo cual aún se desconoce mucho acerca del funcionamiento de los grupos escénicos, como de los actores, di-

rectores y de los locales usados para las representaciones. Los trabajos de Juan José Arrom, Manuel Pérez Vila, Héctor García Chuecos, Manuel Segundo Sánchez, Landaeta Rosales, Arístides Rojas, Enrique Bernardo Núñez y Juan José Churión, han contribuido con valiosas informaciones sobre la actividad teatral durante ese período. De estos trabajos, el de Arrom guarda un disciplinado rigor científico de investigación y de aportes.

No era fácil para los activistas del teatro, durante la colonia, llevar adelante sus representaciones, debido a los ataques y presiones que la actividad escénica sufría, tanto en la península como en sus colonias ultramarinas, agudizados después de las medidas que, contra el teatro, tomara Felipe II. La persecución contra comediantes y comedias se hizo sentir en nuestras ciudades y villas, provocando verdaderos enfrentamientos entre el clero, vigilante y censor de las representaciones, y las autoridades civiles. Juan José Arrom se refiere a los incidentes habidos en la ciudad de Nirgua con motivo de las representaciones que habrían de efectuarse en dicha localidad. Igualmente, nuestro historiador Héctor García Chuecos, en su libro *Historia colonial venezolana*, al escribir sobre la representación de los Misterios, ofrece amenos datos sobre la persecución de que eran objeto, por parte de funcionarios celosos, los practicantes de Misterios. Por cierto que, en sus anotaciones, García Chuecos hace referencia a la presentación, en aquella época –diciembre de 1787–, de un teatro de títeres que, a manera de pasos, se intercalaba entre los Misterios.

Es para finales de siglo XVIII cuando la actividad teatral en el país cobra mayor coherencia. En Caracas, en 1784, se construye el primer teatro, gracias a la iniciativa del capitán general Manuel González Torres de Navarro, denominado El Coliseo o Teatro de El Conde, y donde Comenzaron a actuar grupos locales, conjuntos y pequeñas compañías venidas del exterior. El viajero francés Depons, y el Barón de Humboldt, nos dejaron referencias amplias, así como su crítica con respecto a dicho teatro y las representaciones que en él se producían. Datos importantes sobre él nos ofrece nuestro historiador de la escena venezolana, Carlos Salas, en su obra *Historia del teatro en Caracas*.

Y para los años inmediatos al movimiento y guerra emancipadores, la actividad teatral se había hecho bastante regular, y al iniciarse la imprenta, con la publicación de la *Gaceta de Caracas*, cuyo primer número aparece el día lunes 24 de octubre de 1808, este órgano comienza a registrar las actividades musicales y dramáticas que se llevan a efecto en El Coliseo, iniciándose así la génesis de la crítica teatral en el país. Allí hace su primera aparición, como dramaturgo, Andrés Bello, con la obra *Venezuela consolada*. Ha iniciado su tránsito la dramaturgia venezolana, la cual ha de desarrollarse con sumas dificultades, tanto en el período de la guerra independentista como en los períodos posteriores, convulsionados por guerras civiles y crisis sociales y económicas.

La guerra que por la emancipación se libró en todo el territorio nacional, trunció la coherencia de las representaciones teatrales.

Sin embargo, en aquellas ciudades que continuaron bajo el yugo realista, la actividad escénica logró mantenerse, aunque muy débilmente; y a través de ella se filtraba, en ocasiones bajo la hábil metáfora, la luz de los ideales libertadores. Domingo Navas Spinola escribe su *Virginia*, la cual publica en texto completo en 1824, y que constituye, hasta ahora, el primer libro con obra de teatro publicado en el país. La ruta para la acción creadora dramática se abría, pues, bajo signos adversos y diversos. Vicente Salías había sido fusilado y su obra dramática en versos, *La Medicomaquia*, se perdió, conservándose de ella apenas algunos fragmentos. José Domingo Díaz, venezolano realista, salió del país después de Carabobo. Había escrito dos obras: *Inés y Luis XVI*. La mayoría de los artistas del teatro de El Coliseo, Prieto, su director, se fueron a los campos de batalla. Pero aun en esos campos la escena continuaba y, extrañamente, la única referencia de esa presencia del teatro en tal etapa nos señala al pueblo Caribe como su protagonista. En efecto, el legionario británico John Prinsep, quien formara parte de los contingentes de hombres liberales que vinieran a luchar junto a los ejércitos patriotas por nuestra emancipación, escribió de regreso a Inglaterra unas páginas que tituló: *Diario de un viaje a las misiones capuchinas del Caroní*, que efectuó en diciembre de 1814, con el permiso de Su Excelencia el Libertador.

Transcribiré completa una anotación de Prinsep, por considerarla de sumo interés; ella, necesariamente, abre nuevas interrogantes sobre el teatro indígena sus relaciones y transculturación en el continente latinoamericano:

Al anochecer se reunieron las muchachas, como es costumbre cuando llegan forasteros, para divertirnos con un baile. El administrador nos preguntó si habíamos visto la danza de guerra Caribe, y satisfizo nuestra curiosidad llamando a todas las muchachas capaces de realizarla, en número de once. Se pusieron en tres filas. Una tomó la cabecera en el papel de Moctezuma. La danza constaba de cuatro partes, todas ejecutadas en el violín. La primera representa una revista, y la marcha y contramarcha de tropas en exacto orden delante del jefe, desarrollando una variedad de evoluciones. La segunda, una procesión religiosa con guirnaldas, etc., para propiciar a la deidad y tomar el juramento de felicidad, etc., al soberano, después de lo cual llegaba el mensaje exigiendo su sometimiento al Rey de España. Es recibido con desdén. Los guerreros toman sus armas y corren al combate, primero con arcos y flechas, que hacen resonar pulsando las curdas a un ritmo regular, y luego con palos o mazas, con los cuales atacan y se defienden con gran destreza y variedad de actitudes. La cuarta parte representa una persecución, en la cual cada uno se esfuerza por recuperar a Moctezuma, cuyo arte consiste en evitar que su perseguidor lo agarre, zafándose de un sacudón súbito, y dándole un golpe en la espalda. El interludio cierra con una escena de verdadera devoción mexicana por el jefe. Todos juran morir antes que someterse al español, y cada uno es muerto sucesivamente por Moctezuma, quien finalmente se suicida.



COLECCIÓN BICENTENARIO CARABOBO

COMISIÓN PRESIDENCIAL BICENTENARIA DE LA BATALLA Y LA VICTORIA DE CARABOBO

PREPrensa e Impresión

Fundación Imprenta de la Cultura

ISBN

978-980-7301-51-0

DEPÓSITO LEGAL

DC2021000499

CARACAS, VENEZUELA, MAYO DE 2021

La presente edición de

E SA E SPIGA SEMBRADA EN C ARABOBO

fue impresa

en los Talleres

de la Fundación

Imprenta de la Cultura

durante el mes

de mayo de 2021,

año bicentenario

de la Batalla de Carabobo

y de la Independencia

de Venezuela

La edición

consta de

10.000 ejemplares

EN CARABOBO NACIMOS “Ayer se ha confirmado con una espléndida victoria el nacimiento político de la República de Colombia”. Con estas palabras, Bolívar abre el parte de la Batalla de Carabobo y le anuncia a los países de la época que se ha consumado un hecho que replanteará para siempre lo que acertadamente él denominó “el equilibrio del universo”. Lo que acaba de nacer en esta tierra es mucho más que un nuevo Estado soberano; es una gran nación orientada por el ideal de la “mayor suma de felicidad posible”, de la “igualdad establecida y practicada” y de “moral y luces” para todas y todos; la República sin esclavizadas ni esclavizados, sin castas ni reyes. Y es también el triunfo de la unidad nacional: a Carabobo fuimos todas y todos hechos pueblo y cohesionados en una sola fuerza insurgente. Fue, en definitiva, la consumación del proyecto del Libertador, que se consolida como líder supremo y deja atrás la república mantuana para abrirle paso a la construcción de una realidad distinta. Por eso, cuando a 200 años de Carabobo celebramos a Bolívar y nos celebramos como sus hijas e hijos, estamos afirmando una venezolanidad que nos reúne en el espíritu de unidad nacional, identidad cultural y la unión de Nuestra América.



Esa espiga sembrada en Carabobo... Se ofrecen en este libro *Esa espiga sembrada en Carabobo*, *María Rosario Nava* y *Manuelote*, tres obras que cuentan la Independencia desde el punto de vista de quienes la hicieron pero no pudieron escribirla: las mujeres y los hombres del pueblo. La primera escenifica el funeral de un soldado joven y pobre que ofrendó su vida en Carabobo y nos sumerge en una dramática atmósfera en la que cobran vida Guaicaipuro, Cuauhtémoc, el Negro Miguel, José Loenardo Chirino y otros guerreros de la resistencia de Nuestra América, que unen su voz y su fuerza a la causa de Bolívar. *María Rosario Nava* es la historia de una mujer merideña juzgada por su adhesión a la causa patriota y debe pagar condena por no haber impedido que su hijo partiera con las tropas del Libertador. *Manuelote* es el siervo esclavizado que un día descubre en su corazón el fuego del sentimiento de libertad y entiende que debe luchar para tenerla y darle sentido a su vida. Con estas tres piezas, Rengifo logra hacer del teatro una recreación de la historia como gesta popular, propósito que para él tenía principal importancia, como lo muestran sus textos sobre arte y política que se han agregado al final de esta pequeña antología a cargo del actor, director y docente Francisco Gallardo.

COLECCIÓN BICENTENARIO CARABOBO

