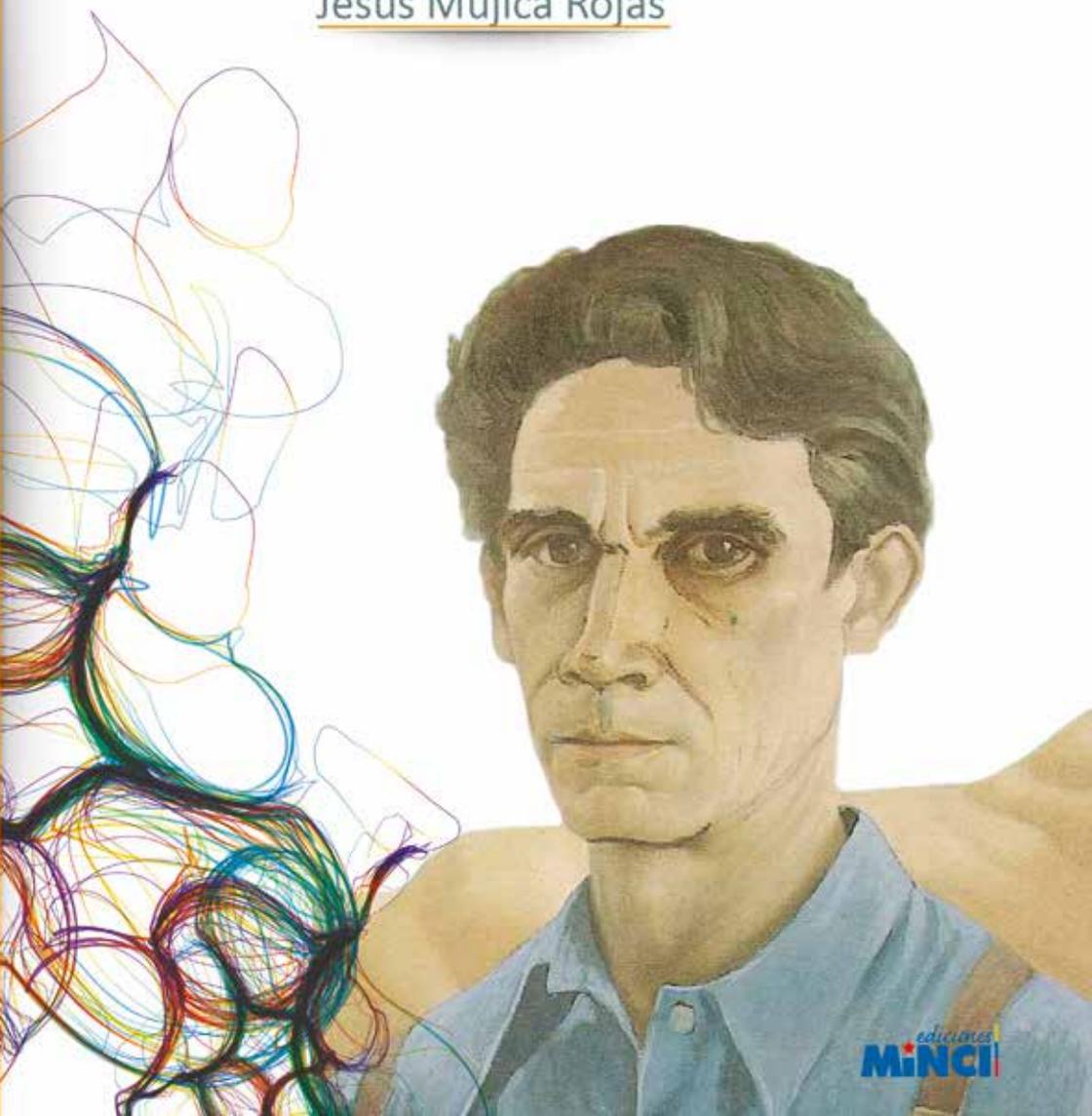


CÉSAR RENGIFO A VIVA VOZ

Jesús Mujica Rojas



CÉSAR RENGIFO A VIVA VOZ

Jesús Mujica Rojas

Ediciones MinCI

Ministerio del Poder Popular para la Comunicación e Información
Final Bulevar Panteón, Torre Ministerio del Poder Popular para la
Comunicación e Información. Parroquia Altagracia, Caracas-Venezuela.

Teléfonos (0212) 802 83 14 / 83 15

Rif: G-20003090-9

Nicolás Maduro Moros

Presidente de la República Bolivariana de Venezuela

Jorge Rodríguez

Vicepresidente Sectorial de Comunicación y Cultura (E)

Harim Rodríguez

Viceministro de Planificación Comunicacional

Gustavo Cedeño

Director General de Producción y Contenidos

Kelvin Malavé

Director de Publicaciones

Edición y corrección de textos

María Aguilar, Ricardo Romero

Diseño, diagramación y portada

Luis Manuel Alfonso

Depósito Legal: DC2018000871

ISBN: 978-980-227-386-7

Edición digital en la República Bolivariana de Venezuela

Mayo, 2018

CÉSAR RENGIFO A VIVA VOZ

Jesús Mujica Rojas

CÉSAR RENGIFO A VIVA VOZ

Jesús Mujica Rojas

Introducción

Evocar a César Rengifo es tener una imagen excelsa de la Patria y de nuestra identidad nacional. Referente no solo en la creación plástica, también en el teatro combativo y militante. Y es por esa razón que el Comandante Eterno Hugo Rafael Chávez Frías en ocasión de celebrar el 150° aniversario de la Batalla de Santa Inés expresó:

Tomemos pues soldados, pueblos, hombres, mujeres, respiremos el espíritu de Santa Inés, y llenémonos de victoria para las batallas que vienen, que es la misma Santa Inés que no ha terminado, es la misma Ayacucho que no ha terminado; es la misma Carabobo que no ha terminado, nos toca a nosotros concluir la obra de nuestra independencia.

Mientras tanto pudiéramos oír el verso de César Rengifo, y con eso concluyó:

“Oigan todos,
Que traigan por las bridas
Un potro de pólvora y tormenta,
Porque Ezequiel Zamora
Ya despierta,
Y hay una tempestad
Por los caminos.”
¡Que viva Zamora! (10/12/2009).

Esa épica junto a la poética de César Rengifo hacía que nuestro Comandante Hugo Chávez lo nombrara con fervor, ya que hablar de la obra rengifiana es pasión de actualidad:

Por ahí conseguí hace unos meses un folleto, el de César Rengifo, yo recomiendo a todos, se lee rápido y más aun que organicemos teatro en los cuarteles, en las unidades, yo recuerdo a mi teniente Francisco Arias Cárdenas “Pancho”, cuando salió de la academia un año antes que yo... alguien le dio la misión al subteniente Arias Cárdenas de organizar un teatro, una obra de teatro y ellos montaron esta cantata, yo recuerdo porque estaba el año siguiente este soldado en Cumaná en el batallón de cazadores Manuel Cedeño y llegó el teniente Arias Cárdenas con el grupo de oficiales y soldados a presentar en Cumaná esta obra, esta cantata del

gran venezolano que fue César Rengifo, ah César Rengifo: Esa espiga sembrada en Carabobo.

Deberíamos, repito, no sólo leerla sino montar teatro en las calles, en los cuarteles, en los campos, en las ciudades, en los barrios con esta obra: Esa Espiga Sembrada en Carabobo, sólo voy a permitirme leer y especialmente que se fue la lluvia, gracias a Dios, algunos fragmentos de esta maravilla de cantata, escrita por César por allá por 1971 cuando se conmemoró el sesquicentenario de la batalla inmensa y eterna de Carabobo, Una Espiga Sembrada en Carabobo... “Venezuela se llama su sueño, y los campesinos, hacen coro y dicen Venezuela, y después los soldados todos y los campesinos todos, hacen un solo coro y dicen: ¡La Patria, el sueño es la patria, que nació en Carabobo ayer!” (24/06/2012).

El Comandante, un gigante que pensaba en la formación y la consciencia de clase, estaba muy claro en la importancia que tienen los contenidos elaborados por César Rengifo para dar cohesión a nuestro proyecto político, por eso agrega:

...hace unos días yo estaba, el Día del Ejército, el 24 de junio, día de la gran Batalla de Carabobo estaba recordando esta obra de César Rengifo, ¿ya la leyeron?, hay que difundirla, hay que repartirla por millones, esa Espiga sembrada en Carabobo la escribió César por allá por 1971 en ocasión del 150 años de la Batalla de Carabobo y esta

obra termina de una manera sublime, sublime, sublime...
(01/07/2012).

Y siguiendo los pasos del Comandante, nuestro conductor de victorias, Presidente Nicolás Maduro Moros mantiene la visión del pensamiento chavista acerca de César Rengifo y en ocasión del traslado de sus restos al Panteón Nacional nos diserta:

...es reforzar el batallón de la patria, de la raíz profunda en donde nosotros tenemos que afirmarnos, para en nombre de ellos y por ellos, por lo bueno, por lo afirmativo venezolano, también en esta hora nuestra patria pueda crecerse y vencer las inmensas dificultades que nos toque enfrentar en estos tiempos históricos

Los pueblos no solo luchan con espadas, los pueblos luchan con colores, con ideas, con poesía, con canciones y hoy venimos a luchar con sus canciones y sus colores como lucharon antes con espada, hoy nuestra espada de la libertad, es la espada de la verdad, de una nación que resiste a ser engullida por un imperio que la acosa.
(10/05/2016).

Es así como la Revolución Bolivariana, inspirada en las luchas y el pensamiento de Simón Bolívar, Simón Rodríguez, Ezequiel Zamora y también en el reconocimiento del legado de César Rengifo, continuamos transmitiendo la acción

transformadora y ponemos a disposición del pueblo de Venezuela *A viva voz*, que viene a ser el registro documental que contiene el testimonio del gran cultor, realizado en el año 1974 y resultó ganador de la mención especial en el Premio Municipal de Cortometraje (1976) de la Municipalidad de Caracas. Acompáñanos a este paseo por nuestra historia viva, junto a los forjadores de la Patria para que nos mantengamos en el camino de la utopía posible.

Ediciones MINCI

Dedicatoria

La música es el sonido del alma, así como la amistad es una de las cualidades más significativas y expresivas del ser humano.

César Rengifo y el profesor Rhazés Hernández López (1914-1991), ambos artistas nacionales, fueron unos peculiares seres que crearon y desarrollaron los lazos indestructibles de la amistad durante toda su vida.

Ellos le ganaron la partida a la muerte, pues esta no pudo separar sus espíritus que quedaron entre nosotros, en sus realizaciones, obras y sueños. Este libro está dedicado a la amistad, está dedicado a Rhazés Hernández López.

La entrevista que aquí presentamos fue hecha a César Rengifo con motivo de la realización de un documental sobre su vida y obra (1974), el cual ganó mención especial en el Premio Municipal de Cortometraje

del año 1976, evento que patrocinó la Municipalidad de Caracas. La película estuvo dirigida por Jesús Mujica, Juan Plaza y Pedro Riera. Dicho film tiene la duración de 30 minutos y no nos fue posible por razones técnicas, utilizar todo el testimonio grabado. Hoy es posible gracias a los auspicios de Fundarte y la Cátedra Popular de Teatro Horacio Peterson, llevar ante ustedes A Viva Voz la palabra de César Rengifo.

Hacemos también nuestro reconocimiento al periodista Ramón Hernández, quién nos facilitó algunos materiales e ideas que hemos incorporado a este trabajo. Así mismo vaya mi agradecimiento y amor, por darme tanto apoyo y solidaridad, por facilitarme otros testimonios de César para enriquecer este trabajo... a Gloria Martín, María Fernanda Madriz, Andreína Womutt y Gloria Pazos...

A todos gracias por sus sonrisas.

César Rengifo a viva voz

El tiempo se ha encargado de ordenar y hacernos comprender con más claridad la intensa y valiosa obra de tan singular caraqueño.

Todo en César Rengifo es vida en constante lucha contra lo inerte y la falta de fe en el porvenir. El ser humano, siempre fue lo fundamental de todo su quehacer creador, como ente renovador y transformador.

Conocimos a César durante más de dos décadas, al principio acudimos a él como estudiantes hambrientos de información, de saber, y esa inicial posición varió muy poco, pues César era uno de esos seres telúricos, ya casi escasos que cautivaban con sus nerviosos gestos y su incansable hablar de todo y sobre todo, con una aguda y peculiar visión. Fue todo eso, es decir: poeta, titiritero, dramaturgo, periodista, profesor, pintor... utilizó el arte como un medio, un arma, que en sus

manos se transformó y produjo gran cantidad de poemas, artículos, obras teatrales, murales y lienzos que reflejan no solo el origen de nuestras raíces como pueblo, sino que van más allá, hasta avizorar el futuro.

Nació en Caracas en el año de 1915, y la quiso tanto que en la dedicatoria de una de sus obras teatrales: *Caricurián drama en tres actos* (1956) que desarrolla su acción por el año de 1569 en la Fila de Mariches, cerca del valle donde hoy se encuentra la ciudad capital, allí podemos leer: A Caracas, mí ciudad, a sus niños; al niño que fui y que tanto la quiso.

De familia humilde a temprana edad queda huérfano; de su crianza y educación se encarga una familia amiga, que le da todo su amor y lo encamina por los senderos de las artes.

Una vez que egresa de la Academia de Bellas Artes de Caracas canaliza sus inquietudes en el estudio y los viajes para conocer otros países de América; el primero lo realizará en Chile en la capital, Santiago, dura poco tiempo y su inquietud lo lleva a otro país el cual le dará todo lo que busca, México. Aquí tiene su primer contacto con los muralistas mexicanos: Siqueiros, Orozco y Rivera. Por la época de su permanencia en el país azteca ve luz la edición de su poemario, *Ala y Alba*.

Esta es también la oportunidad de entrar en contacto con las luchas políticas, sociales y sindicales organizadas; al frente del gobierno mexicano se encuentra el general Lázaro Cárdenas que nacionaliza toda la empresa petrolera. Es también la época de la Guerra Civil Española, la época donde César

comienza a militar dentro de la solidaridad internacionalista y las ideas de un cambio revolucionario...

Pero dejemos que sea al propio César Rengifo, A Viva voz, el que nos hable sobre su propia historia y exprese sus inquietudes e ideas.

Jesús Mujica Rojas Ceramonauta

Toma uno

Escena I

Esa mañana de mayo nos dimos cita en el taller de César Rengifo, para realizarle una entrevista filmada. Todo está listo, las luces en su sitio, el nagra en sincro con la cámara y César algo nervioso ante la inminente realidad de dejar grabada su imagen en el celuloide. Ante la señal pautada, una voz obliga al silencio y reclama la atención: “Luces, cámara, ¡acción!” Suena la claqueta:

Toma uno, escena 1... el seco golpe es la señal que nervioso espera César para comenzar su parte...

Desde el fondo de la cámara una voz lanza la primera pregunta:

Rengifo, podría decirnos, ¿en qué momento comenzó su contacto con el arte?

Bueno yo creo que todos los seres humanos vienen predispuestos o tienen las condiciones para las artes, por eso, vemos que todos los niños cantan, bailan, precisamente la tendencia hacia el arte es una de las afirmaciones del ser humano. En cuanto a mí, yo no fui una excepción en eso, como a todos los niños me gustaba la música, escribía garabatos y comencé a pintar casi, casi desde esos momentos. El desenvolvimiento no fue fácil, porque yo provenía de una familia muy humilde, sin posibilidades económicas, pero conté con el apoyo maravilloso, con la colaboración extraordinaria de las personas que me criaron y contribuyeron mucho a de-

sarrollar mis aptitudes, a orientar mi vocación facilitándome las posibilidades de desarrollar mi imaginación y fantasía. Esta era una familia proveniente del campo, se habían aposentado en Caracas y como nuestros campesinos poseían una cultura popular bastante extensa, al punto de ponerme en contacto desde muy niño con el *Romancero Español*, con leyendas populares y sobre todo con el maravilloso mundo de los libros.

Entonces, ¿quizá se deba a ese inicio, el cual influyó en tu vida el hecho de que en tu teatro y pintura estén presentes personajes populares?

Lo que ocurre es que yo provengo del pueblo y voy ligado a él por sentimientos, por procedencia y lógicamente tenía que haber una fidelidad a esos sentimientos, creo que una de las tareas fundamentales de los artistas que provenimos del pueblo es ser consecuente con esa procedencia.

Y hablando sobre teatro, ¿podríamos definir el teatro que usted escribe como un teatro con contenido político?

Bueno sobre eso hay que aclarar varias cosas. En primer lugar, no hay actividad humana que no sea política, todo cuanto hacemos, todo cuanto acontece a nuestro

alrededor son hechos esencialmente políticos y el teatro fundamentalmente desde sus inicios hasta nuestros días ha sido siempre un teatro político. El teatro de Esquilo, de Eurípides, de Shakespeare, Molière, Lope de Vega, de Bertolt Brecht, son teatros evidentemente políticos; es decir, no se debe pensar que pueda haber alguna actividad humana, y sobre todo en el campo ideológico, que esté desligada del contexto político.

Respecto al arte, expones toda tu vivencia, la vida marginal, los pobres campesinos y obreros; nosotros quisiéramos que nos ampliaras un poco más esta posición.

Bueno chico, una vez dije: yo creo en el arte en función de la humanidad, en función de lo que el arte aporte al hombre, en función de lo que el arte haga por mejorar las condiciones sociales, las condiciones de la humanidad y como artista venezolano lo he creído siempre, lo sustentó.

Debemos expresar a nuestro pueblo, su pasado, su presente y sus sueños de porvenir, sus grandes aspiraciones. Yo me he puesto desde que me inicié en el trabajo artístico, tanto en el teatro como en la pintura, a expresar a Venezuela, su sociedad con todas sus contradicciones y sobre todo dejar... esta es una ambición, sumamente alta, pero sí dejar un poco de teatro sobre

todo parte de lo épico de nuestro pueblo. Y en cuanto a la plástica dar un poco lo que es nuestra geografía, lo que es nuestro hábitat y sobre todo lo que es nuestro hombre de ese medio físico, y parte también de los conflictos que sufre nuestro país y nuestro pueblo.

De allí que en mi pintura se encuentren presentes los problemas morales, urbanos, los problemas marginales, sobre todo los problemas que afectan y han afectado durante sus últimos años la vida venezolana, ¿cómo es la relación del pueblo venezolano con la explotación petrolera? Sobre esas bases, trabajo dentro de mi teatro como dentro de mi pintura, y en uno y otro, me cuido de que haya una armonía en cuanto a contenido y forma; precisamente creo que perdería su validez el mensaje, si no va cargado de un profundo contenido estético, entonces, de allí que me cuide mucho de mejorar el oficio, de que cada obra tenga sus estructuras técnicas lo más correctas posibles, pero pienso que tampoco puede haber una obra de arte pura.

Existen quienes opinan que lo importante en el arte es la forma, y otros que opinan que lo importante en el arte es el contenido. Realmente no se pueden separar forma y contenido porque están profundamente ligados. Hay un ejemplo muy importante para indicar cómo el contenido está compuesto de dos partes a la vez. Una parte interior y otra parte que se podría denominar exterior, el ejemplo más práctico en esto es: un

árbol, vamos a señalar una mata de mamón. Nosotros tenemos una semilla que tiene todos los factores genéticos del mamón y son los que van a determinar que al sembrarse y nacer la mata... ¿Qué la diferencia de otras matas? Su contenido genético le va a determinar una forma a esta mata de mamón, luego la va a condicionar el medio ambiente histórico donde esta mata se desarrolla, si allí hay vientos en determinada dirección, si hay animales que puedan comérsela cuando la planta esté pequeña, deformada, si hay lluvias, si hay muros que le impidan llegar el sol suficiente, todo eso va obligando entonces, a que el árbol al irse desarrollando adquiera determinada forma, una forma condicionada totalmente por el medio.

Allí se ve claramente como lo formal está completamente ligado a una determinada realidad histórica, tanto en este ejemplo del árbol de mamón, como en una persona, pues, una persona trae sus factores genéticos que determinan su color, su forma, su estructura, pero luego el desarrollo histórico de esa persona en determinado ambiente, en determinada sociedad, influye también sobre sus formas, sobre su manera de ser, sobre su psicología, su conducta y comportamiento.

En arte tenemos lo mismo, no puede haber un arte desligado de realidades históricas, aun cuando se diga, pues, que puede existir un arte por el arte y que puede haber un arte en sí mismo, eso es absolutamente falso,

el arte es producto del hombre y el hombre es un ser social; el arte lógicamente tiene que ser social y llevar impresa la realidad social en la cual ha sido producido.

Cuando se dice que el abstraccionismo es una expresión estética al margen de toda realidad social, se está negando, verdaderamente el hecho del contenido y la forma en la obra de arte, precisamente el abstraccionismo aun dentro de su ámbito expresa una realidad social. El sistema mismo ha llevado al hombre a negarse a sí mismo; un profundo y absoluto individualismo y lo que ahora está tan en boga, y se está planteando tanto en el campo del arte, en el campo del cine, de la literatura, de la poesía; la sociedad. De ese arribo a un individualismo casi absoluto del artista y del hombre de nuestro tiempo; como producto de un sistema que tiende cada vez más a negar al hombre, a sumergirlo en sí mismo y ponerlo de lado, en beneficio de la tecnología y las necesidades del sistema.

¿Cómo es la relación entre los artistas?

Entre los pintores se logró algo extraordinario fundando la Asociación de Artista Plásticos; organización con la que se satisface una necesidad día a día y que se vio frustrada por mucho tiempo. Hubo intentos desde el Círculo de Bellas Artes, pero no se había podido conciliar el individualismo de nuestros artistas plásticos

con las imposiciones de la organización, sin embargo ya se logró. Yo creo que esto fue una acción casi milagrosa de los iniciadores, entre ellos Guevara Moreno, quien tiene uno de los méritos principales de su creación, Luis Chacón y otros que lo acompañaron. En fin, que este paso se haya dado, ya es un paso notable para el acercamiento entre los plásticos y para limar reservas, limar el encono y las aristas que diversas posiciones estéticas habían suscitado.

Se está viendo que lo importante, es trabajar por un arte nacional, trabajar por un arte para el hombre, en función del país, en función de América Latina y cada quien con sus proposiciones plásticas y cada quien con un respeto mutuo, respeto absoluto por lo que hace el otro. Y eso se está logrando ya en el campo de la plástica, ojalá se logre en el campo de la música, de la poesía y podamos organizar toda una federación de artistas venezolanos porque tenemos fuerzas para contribuir no solo al mayor desarrollo del arte nacional, sino contribuir a sacar un poco a la conciencia venezolana del caos en que se haya sumergida y contribuir también a nuestra liberación absoluta de nuestro espíritu y de nuestra dignidad nacional.

Cuando se crea una asociación de pintores, ¿no se cae también en eso de la oficialización del arte?

No, porque esta asociación de pintores no es para que la gente pinte o haga determinadas cosas, sino para que mediante la unidad se alcance una fortaleza para luchar por un conjunto de objetivos que son comunes a los artistas venezolanos. Objetivos que van desde los económicos hasta los más altos del espíritu. Los pintores aquí, como la mayoría de los artistas, estamos desasistidos socialmente. El pintor que no produce a través de sus obras al llegarle la vejez o cualquier impedimento físico se sumerge en la miseria porque no hay protección para él. A través de esta asociación puede que se arribe a una actitud justa del Estado venezolano con sus artistas invalidados. Aquí se requiere la casa del artista, hay la casa del escritor, pero no hay la casa del artista plástico.

Aquí se requiere una justa representación de la pintura venezolana en el exterior, que cese ya la representación escogida por camarillas, se requiere la promoción de la pintura nacional en el exterior de una manera justa y proporcionada. Se requiere que el artista no sea extorsionado por los comerciantes de instrumentos y artículos de arte. Instrumentos y artículos que no paguen impuestos aduanales y cada día se encarecen más para los artistas de poquísimos recursos. Se requiere

defender al artista frente a la crítica y a los organismos del Estado.

No porque el artista sea agredido directamente, sino porque a veces no goza del respeto a su obra y aquí me iba a referir precisamente a que la obra del artista, sobre todo cuando es pública, se le abandona y se le expone al deterioro o a la destrucción. Esto lo hemos visto en la Ciudad Universitaria, lo estamos viendo en la obra de innumerables artistas venezolanos de todas las tendencias que están expuestas al público. La desidia del Estado venezolano, del gobierno de Venezuela, frente a esas obras es un irrespeto al país, es un irrespeto a los creadores de esas obras.

El hecho de que aquí cualquier comerciante de libros o de almanaques pueda hacer con las obras lo que le da la gana, sin reconocerle derechos de autor, es un irrespeto a los artistas, a la dignidad del artista. Entonces, la asociación está en el deber de velar porque ese respeto se produzca, lo que redundaría a su vez, en una mejor salvaguarda del patrimonio artístico venezolano.

Que destruyan una obra de Alejandro Otero, o una obra de Soto, que destruyan una obra de Bracho o de Guevara Moreno, no ofenden solo a Soto o a Guevara Moreno, etc., ofenden al patrimonio artístico nacional, robándole o permitiéndole que se extraiga de la nación venezolana y a las nuevas generaciones, una obra de arte que de hecho les pertenece.

Entonces, la asociación es un instrumento de fraternidad entre los artistas. Por ejemplo, a mi me ha complacido mucho en los homenajes que se le han hecho a Manuel Cabré y la muerte lamentable y dolorosa de Elisa Elvira Zuloaga, haber visto a muchos pintores jóvenes, brindándole a ambos artistas su reconocimiento.

A uno el reconocimiento póstumo, a otro el reconocimiento al artista vivo, al artista con el cual puede que no tenga relación directa, o afinidad con su obra, pero respetan al creador. Entonces todo nos mueve a pensar que sí se está produciendo una conciencia a nivel de los artistas plásticos, de los que conformamos un todo, que es patrimonio de la Patria.

Los que conformamos un todo que dentro de la pluralidad y de las diferencias, tenemos un solo camino, iguales metas, tenemos un mismo amor por el arte, por la humanidad y por Venezuela y esa es la importancia de esta asociación que se ha creado.

Aparte de que yo pienso que si se invita a nivel de los músicos y se invita a nivel de los poetas, se invita a nivel de otras disciplinas estéticas vamos a lograr hacer un gran frente intelectual poderosísimo y que va a tener una influencia extraordinaria en el futuro venezolano. Porque va a ser la expresión unitaria del espíritu creador de nuestro pueblo, de nuestro país, y eso ha puesto en marcha lo que le dio a Francia la unidad dentro de

sus luchas y sus complejidades de ese gran movimiento estético de finales del siglo XIX.

Quería preguntar sobre la cultura popular...

El término cultura popular está muy manoseado, porque a veces conlleva una connotación peyorativa. Es decir, dividen la cultura en dos, la que hace el pueblo y aquella que hacen los sectores que no se consideran pueblo, los sectores predominantes.

La cultura no puede dividirse tajantemente en dos mitades, y claro dentro de esa división muy sutilmente va implícito que la cultura superior es la cultura de los sectores predominantes y la cultura inferior es la cultura que hace el pueblo y esa se llama popular.

Ahora, es muy importante tener claro que la cultura oficial, que la creación cultivada en escuelas, academias, instituciones, siempre se nutren de lo que ha creado y crea el pueblo de los sectores predominantes es precisamente al que se ha abonado en las raíces populares, en las más profundas raíces del pueblo, y aquí vuelvo a Beethoven, Mozart y Goethe.

Las obras de estos grandes creadores: Cervantes, Molière, se nutrieron profundamente de manantiales populares, de raíces populares. El *Fausto* de Goethe, por ejemplo, viene de las leyendas de la Edad Media, de los que a través de la alquimia pretendían dominarlo todo.

Es el dominio de todo lo que va a pretender el hombre del siglo XIX, el hombre fáustico, el hombre producido por la sociedad industrial y capitalista...

Pues bien, las melodías y las marchas de las grandes sinfonías de Beethoven: *La Pastoral*, *la IX Sinfonía*, recogen lo esencial de la música popular. El Quijote de Cervantes es jugo popular, son piedras del pueblo y Cervantes las transforma mediante la alquimia de su gran oficio de escritor y las hace cultas y les da una jerarquía estética extraordinaria y las tira al mundo.

Por ejemplo, vamos a pensar que el arte que hace el pueblo no tiene oficio, no posee esa magnitud estética; pero resulta que sí la tiene, lo que pasa es que no la sistematiza, no la comprime dentro de una coherencia de técnica, no la hace escolástica (pero sí tenemos creaciones del pueblo y vamos a hacerlo con nuestro pueblo! Por ejemplo, vamos a hablar del rigor de los decimistas venezolanos; ¿no sé si has oído Bolívar cantado por su Pueblo? donde hay una parte de los decimistas del Zulia que te narran toda la vida de Bolívar en décimas... ahora, hay un rigor en esas décimas, un rigor en cuanto a acento tónico, en cuanto a musicalidad, en cuanto a medidas, consonancia y las metáforas mismas que emplean.

Hay un conocimiento idiomático intuitivo en el pueblo. El joropo nuestro, el joropo es lo más difícil musicalmente para interpretarlo y para escribirlo, hay mucho contrapunteo y fuga en nuestro joropo... el pueblo

lo capta por intuición musical, por un dominio intuitivo de las leyes de la música y lo manifiesta.

Entonces en las escuelas, en las academias se toma eso, se sistematiza, se somete a leyes o reglas y de allí parte, entonces nace el arte cultivado... porque una se nutre de la otra y es en la otra, en la creación popular donde están los jugos fundamentales de la creación cultivada.

Claro, en una sociedad dividida en clases, es lógico que haya creaciones artísticas opuestas, porque son diferentes las maneras de ver la vida y ver la sociedad y ver el futuro. Entonces, la gente oprimida usa el arte como instrumento de liberación, como instrumento de comunicación, como instrumento de lucha, placer disfrute, goce. Y lógicamente dentro de la lucha de clases, en todas esas divisiones tremendas, el arte que hace ese sector no privilegiado, ese sector dominado, tiene que tener expresiones, connotaciones, comunicaciones que lo diferencian en gran medida con el arte que hacen o que desarrollan las clases dominantes.

Pero también las clases dominantes valiéndose de los modernos medios de comunicación neutralizan ese arte popular con un arte que ellos consideran popular, que está a nivel de todo... un arte nivelado...

Bueno, en eso entran mecanismos que muchos sectores predominantes en esta sociedad de consumo han lle-

gado a utilizar también lo que podíamos denominar arte popular —a mí no me gusta el término— pero el arte que hace el pueblo lo transforman en mercancía enlatada, lo deforman, lo desfiguran y lo insertan en el consumo.

Entonces, se da debido a que las clases dominantes, sobre todo en este caso las grandes expresiones de esa explosión, que son las transnacionales, usan muy bien todo lo que crea la gente para su provecho y entonces las artes populares, el folklore, lo usan para su propaganda, para enlatarla, para su industria disquera, etc., y degradan las expresiones y llegan a ser meras mercancías y su contenido popular se disuelve dentro de nuevas connotaciones, de nuevas formas.

Así hemos visto nosotros, cómo la música nuestra, afroantillana, tuvo un momento en que fue tan espectacular y deformada que hasta llegó a cansar y a perder todos sus juegos populares esenciales, lo genuino.

Y así está ocurriendo con la música venezolana, que la deforman, la transforman en una mercancía disquera y al fin de cuenta a quien le produce grandes dividendos es a las transnacionales del disco y nuestros artistas populares que la han creado, y primordialmente que han dado, pues, la esencia de eso, se quedan en lo mismo; sin embargo, el pueblo está despertando y ya está tomando conciencia del instrumento extraordinario que tiene en el arte y está avanzando con sus creaciones para la reafirmación de la nacionalidad y para la reconquista de nuestra identidad.

Porque indudablemente que esa reafirmación de la nacionalidad y esa reconquista de nuestra identidad no se puede hacer al margen del arte, porque el arte y los artistas son los arquitectos espirituales de una nación, de un pueblo. Precisamente, es a través del arte y a través de los artistas que nuestro país va a volver a mirarse, va a verse tal como es y va a crear la actitud para ser como debe ser. ¿Y los artistas populares? (ese término a mí no me gusta), van a jugar un papel muy importante en la reconquista de esa identidad nacional y los artistas cultos que tengamos una conciencia lúcida también vamos a construir la reconquista de esa identidad y la reafirmación de la nacionalidad.

De allí el factor tan importante que va a jugar el arte o que está jugando ya el arte para el futuro de Venezuela, distinto a esto y que todos deseamos.

En las raíces nacionales españolas, que nos dan la totalidad del pensamiento y de los ideales de la España de su tiempo y por ser tan española precisamente, tan social, tan política y tan definidamente ideológica es que la obra cervantina trasciende a lo universal, en espacio y tiempo. Lo mismo podríamos decir de Shakespeare, lo mismo podríamos decir de Molière, qué más francés que Molière y sin embargo ¡Quién más universal que Molière!... y universal para todos los tiempos. Y los grandes genios pues, las grandes creaciones... en las grandes creaciones tenemos esos hechos muy definidos.

¿Por qué usted no es constructivista?

El constructivismo corresponde a una etapa muy concreta en el arte, en el desarrollo del arte contemporáneo, pero corresponde también a una actitud. Pienso que el constructivista ve las formas cerradas, ve su contorno siempre dentro de unas limitaciones muy precisas y mi actitud frente a la naturaleza, frente a la vida y frente a lo social, es más bien abierta, de raudal, da espacios maravillosos donde moverse, donde jugar con la imaginación, donde transcurrir.

Siempre pienso en un horizonte que se multiplica permanentemente; en un horizonte que una vez alcanzado, surge otro y otro en un horizonte infinito. El constructivismo me da la sensación de limitaciones, de que me encierra dentro de unas formas muy precisas. Entonces quizás por eso, no es que lo rechazo, sino que no lo he practicado.

A mí me apasiona, por ejemplo, la tela en blanco, porque una tela en blanco me hace infinitas proposiciones y precisamente viene el disfrute de todas las posibilidades que me presenta esa tela en blanco. Pienso que un músico debe sentir la misma sensación frente a un pentagrama, es decir, un pentagrama es lo inédito, es todas las posibilidades de lo que se podría crear. Entonces esa tela en blanco, ese pentagrama en blanco, es el espacio total, es —yo diría— ¡El universo infinito!

Es un universo abierto a la imaginación y a la fantasía; entonces, de pronto, cerrarse a ese universo, trancarlo, darle una limitación, no va con mi manera de ser, con mi manera de pensar, con la actitud que yo creo que es el creador y que debe ser el arte. Por eso es que no soy un constructivista.

Pero, dentro de esa libertad que usted se da frente a la tela en blanco, ¿no ha pensado también en darse ese lujo de hacer la luz?

Yo tuve una época, y creo que Pascual Venegas me adquirió hace muchísimos años un cuadro de ese período constructivista, que creo que está en una exposición en Barquisimeto, en el estado Lara, y hay otros..., creo que el doctor Urriciaga tiene una obra mía de ese período, que cae dentro del constructivismo y se denomina Con el sexo preso y hay otras obras que se han perdido, que deben estar por ahí, de un período en el cual yo practiqué el constructivismo, como practiqué también el expresionismo, influenciado por “Kokoschka”, influido por los alemanes, pero son experiencias que uno ha transitado y donde no me he quedado porque no me satisfacían.

Entonces yo me he inclinado más hacia un realismo mágico, hacia —yo diría— una transferencia de la realidad. Una realidad decantada por mi sensibilidad, por mi acercamiento con esa realidad... esa es una da mis pro-

posiciones plásticas de los últimos tiempos, pero yo pasé por el expresionismo, pasé por una etapa que llamaría académica, escolástica... después subí al impresionismo, después fui al novismo..., después fui al constructivismo, tuve mis estancias en el expresionismo, no llegué al cubismo nunca porque no me entusiasmaba, no me agradaba y tuve las influencias de la pintura mexicana..., yo diría latinoamericanismo muy acentuado.

Pero después me propuse buscar las raíces nacionales y darle una coherencia, una continuidad a esas raíces proyectándolas un poco en mi pintura. Entonces, me di a estudiar nuestras formas prehispánicas, en la cerámica sobre todo. Luego estudié a los pintores de la colonia, a Landaeeta y posteriormente a Lovera sobre todo, a quien considero el iniciador, la célula inicial de la pintura venezolana. En Lovera se da ya, tanto desde el punto de vista plástico como desde el punto de vista ideológico, la raíz de la pintura venezolana. Hay cuadros de Lovera como *El 19 de Abril de 1810* donde ya despunta toda una manifestación de arte venezolano. Los tipos que están pintados allí, la circunstancia histórica que como anécdota aparece en el cuadro, la atmósfera del cuadro, al tratamiento de la figura..., todo lo señala como un pintor que, correspondiendo precisamente al despunte de una conciencia nacional, está buscando también un arte que refleje esa conciencia, que refleje ese ámbito telúrico, humano y social venezolano.

¿Y usted?

Yo no creo que haya logrado todo lo que he soñado y todo lo que he querido, y me parece que es bueno, porque me coloca en el camino de seguir buscando ese encuentro con lo que he anhelado y pienso que nunca lo debo lograr y hallar definitivamente; de otra manera sería tropezar con una valla, con una llegada. Yo no creo que el artista pueda llegar hasta allá. El no llegar, como decía Goethe, es lo que hace que la obra pueda proseguir indefinidamente hasta que uno se muera y se muera, precisamente, buscando siempre y multiplicando horizontes. Yo me considero un eslaboncito, un pequeño hito dentro de esa gran cadena, dentro de esa gran nubosidad, dentro de ese proceso doloroso pero también hermoso, que es la pintura venezolana.

Pienso que, sencillamente, yo soy uno de los que, entre muchos, busca caminos, y ha buscado reafirmarnos como pueblo, como comunidad y cultura, como nación, con un arte que puede trascendernos a lo universal. Yo no tengo la vanidad de suponer que mi labor es única, ni mucho menos, creo que mi labor es parte de lo que estamos haciendo muchos pintores por Venezuela, desde los más ingenuos hasta los más cinéticos, precisamente en procura de un arte que nos exprese y refleje el momento venezolano y también el momento universal. Yo le confiero a la pintura venezolana una importancia extraordinaria en Latinoamérica, como se la confiero a nuestro

teatro, porque pienso que, aun cuando no lo parezca así, hay un gran esfuerzo colectivo que se mueve dentro de nuestra pintura y yo no soy sino una parte de ese gran colectivo. Esto no significa de ninguna manera que yo rebaje lo que hago, que minimice lo que hago, yo creo en lo que hago, tengo conciencia de lo que estoy haciendo y me reafirmo cada día en lo que estoy haciendo..., pero creo que lo que estoy haciendo es una parte precisamente de lo que estamos haciendo todos los artistas venezolanos por llevar adelante un arte que nos exprese, dentro de grandes contradicciones, por supuesto.

—¡¡Corten!! Ordena una voz y todo el equipo técnico descansa.

Toma dos

Escena II

César en su nervioso caminar por todos los rincones de su talla; registra gavetas para mostrar dibujos o acuarelas o saca de la biblioteca un libro para enseñarlo a alguien, o simplemente mantiene una conversación sobre sus experiencias cinematográficas; cuenta de la vez que realizó un guión para una película, *Mérida, geografía celeste*.

Ya todo está listo para recomenzar a filmar, y le preguntamos:

**¿Cómo se ha desarrollado en su quehacer artístico?
¿Ha encontrado facilidades? ¿Se ha sentido marginado?**

Nuevamente una voz llama al silencio... iluces, cámara, acción! Y seguidamente el seco golpe que produce la claqueta se confunde con otra voz: "Toma dos, escena II".

Yo no me considero un artista, un trabajador de la cultura marginado, hay intenciones y acciones tendientes a marginar no solo a mí, sino a muchos de los artistas que sustentamos puntos de vista progresistas, revolucionarios que no nos doblegamos, que no nos colocamos, dentro de los intereses del sistema, pero esta marginación es muy relativa, porque si en realidad han logrado sustraer a estos artistas de ciertos campos de actividades, por ejemplo, de su acceso a la prensa a ciertas posibilidades de activismo docente; esos artistas han seguido, en su intimidad, la labor artística realizada dentro de esa marginalidad. Lo cual es muy importante,

pues aun cuando muchos no lo quieran así, esa labor trasciende.

Yo me he sentido marginado, me he sentido a veces violentado a limitar mis actuaciones, a limitar inclusive mi capacidad y posibilidades creadoras, pero eso antes que derrotarme, ha actuado como incentivo para mi trabajo, y pienso que en estos años en los que he estado un poco retraído, más bien he crecido en fecundidad, porque he podido meditar, estudiar, crear mucho más. Claro, no estoy satisfecho, creo que el artista no debe retraerse completamente, el artista debe formar parte constantemente, de las actividades más vitales del medio donde él trabaja y vive.

Debe batirse en el oleaje fecundo y maravilloso de la práctica social total. El artista tiene que ser celoso de su tiempo. No puede dilapidarlo; y en nuestro país es mucho el intelectual, el artista, el trabajador de la cultura, que pierde su tiempo, que se la pasa en cafés, en las charlas de sobremesa y no sobremesa, que divaga, que cree pues, que va a construir y a hacer grandes obras dentro de un inmenso y constante bla bla bla, y no se da cuenta, no tiene todavía consciencia real del valor que tiene para un trabajador científico el tiempo.

Pero, ¿entonces quiere decir que tú has tomado conscientemente esa marginalidad en que se te ha mantenido durante este tiempo?

No, no, no. He tratado de aprovechar, precisamente de aprovechar, la marginación, he tratado de aprovechar hasta cierto punto la buhardilla o ese cesto de basura en que a veces me he sentido ¿Y qué ha ocurrido? Dentro de mi tratamiento, dentro de mi esconderme, a veces, entre las cuatro paredes de mi taller, he tratado desde allí, de trabajar sobre una obra que trascienda hacia el campo de lo nacional, de lo popular, hacia el campo revolucionario. Y eso lo he hecho conscientemente, como una reacción a esa supuesta creencia de que pueden marginarlo a uno, que pueden cerrarle los caminos a algún artista dentro de su trabajo.

Esto lo pongo, pues, como un ejemplo, porque hay mucho joven, y mucho intelectual y artista, sobre los cuales se ejercen esas presiones. Ellos no deben sentirse nunca derrotados. Cuando el artista realmente desea crear, lo hace aun en las circunstancias más adversas, y en las circunstancias de mayor derrota...

Para el artista la presión de marginado no debe constituir una sensación de derrota, ni mucho menos, creer que eso implica cruzarse de brazos. Al contrario, debe sacarle partido a esa situación. Es el mismo caso del preso, al preso político lo meten en un calabozo, años

allí. Ahora, si el preso es un hombre de una contextura moral y una contextura revolucionaria débil, aquel hombre, pues, a los años se anula, transforma el tiempo en años negativos.

Ahora, si es un hombre que tiene conciencia verdadera de su acción revolucionaria, conoce su capacidad y que tiene una alta moral, le saca partido a esa prisión: estudiando, preparándose, elaborando trabajos. Y tenemos grandes casos; el caso de Lenin, Antonio Gramsci, Pío Tamayo... que le sacaban partido a su situación, trabajándose y preparándose, sin que esto implique ninguna comparación con ninguna de esas grandes personas.

Cuando el artista realmente desea crear, lo hace en las circunstancias más adversas, y aun en las circunstancias de mayor derrota, y tenemos ejemplos, muchísimos, de situaciones así, en las cuales los hombres de cierto valor histórico han salido adelante. El caso de Bolívar en Casacoima no es un caso fortuito, ha ocurrido numerosas veces en la historia, y demuestra la alta moral revolucionaria del Libertador.

Esta situación la hemos vivido y la hemos sentido mucho el grupo de artistas o de pintores y escultores de mi generación, esa generación a la cual pertenece: Poleo, Pedro León Castro, Barrios, Ventura Gómez, Osorio Velazco, Pedro Blanco, etc., una generación procedente de familias muy humildes. Arribamos a la Escuela de Artes Plásticas, llenos de sueños, ambiciones y deseos;

tratamos allí de desarrollarnos como artistas. Llegamos a la escuela con una noción muy clara del papel que nos tocaría jugar, dentro de la cultura venezolana. Sin embargo, cada quien, o cada uno de nosotros tuvo que sufrir muchas vicisitudes, muchos trastornos para poder abrirse camino, para poder formarse, no solamente como estudiante, sino profesionalmente.

Este grupo fue posterior a la llamada generación del 28; y los veíamos como maestros, como ductores, y tuvimos por algún tiempo puesta nuestra vista, nuestras esperanzas e ilusiones en las ejecutorías de ellos. Posteriormente, la mayoría de estos hombres de la Generación del 28 lograron defraudarnos. Tuvieron en sus manos todas las posibilidades de cumplir lo que habían ofrecido.

La generación nuestra puede decirse, que vivió un poco a la sombra de la generación del 28, éramos muchachos que vitoreábamos en la calle a Rómulo Betancourt y a Jovito Villalba; que los íbamos a recibir en triunfos cuando salían de la cárcel. Fuimos también, la gente que emotivamente movilizó masas a la hora de las grandes jornadas a la muerte de Gómez. Hay un hecho muy curioso el 14 de febrero: las masas se lanzan a las calles ante la posibilidad de que las pequeñas conquistas que se habían logrado a raíz de la muerte de Gómez, fuesen traicionadas por López Contreras. Cuando se produjo el hecho del 14 de febrero los estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas, que en ese entonces era la

Academia de Bellas Artes, con su sede donde ahora es la Escuela de Música, entre Veroes y Santa Capilla, todos nos lanzamos a la calle. Tomamos la bandera y salimos a la calle. Llegamos a la Plaza Bolívar con el trágico saldo. En el grupo de compañeros de la Academia de Bellas Artes hubo tres heridos graves. Uno fue Castor Vásquez, pintor ahora bastante conocido.

A Castor Vásquez le dieron un balazo creo que en la región dorsal, un balazo grave que lo mantuvo al borde de la muerte. A Augusto Pereira le dieron un balazo en una pierna; y un muchacho Fontes o Fontaine, a la vez que estudiaba en la escuela, era colector de un tranvía eléctrico. Este muchacho era alumno de dibujo de segundo año y también le dieron un tiro en la cabeza, que casi... No lo mató porque la bala había chocado antes con un hierro en la Plaza Bolívar. O sea, que aquel pequeño grupo de estudiantes de Artes Plásticas, no solamente tenía conciencia de nuestros deberes como estudiantes de artes, sino que también teníamos conciencia como políticos, y no vacilábamos en tomar iniciativas que ponían en peligro nuestra vida y la tranquilidad de nuestras familias.

Posteriormente cada quien fue tomando su camino, cada quien fue dirigiéndose hacia las conquistas personales, tanto estéticas como sociales. Inclusive hubo diversificación ideológica en cada uno, pero yo creo que todavía esa generación, al contrario de todo el núcleo

de la Generación del 28, ha permanecido un poco fiel a sus postulados estéticos y sobre todo a la creencia en la necesidad de un arte para Venezuela.

...Bueno, esto va a ser una película así como *Lo que el viento se llevó*... Mira, bueno dime la otra pregunta.

¿Tú crees que alguna vez en este país, el pueblo vea la creación que tú has hecho en forma masiva?

Bueno chico, yo creo que ningún hombre progresista, revolucionario, y mucho menos artista, o trabajador de la cultura, puede perder la fe en el porvenir. Al contrario, el mismo trabajo que genera ese artista, su misma obra, es una afirmación de creencia en ese porvenir. Yo sí creo que el pueblo venezolano, alguna vez cuando venga a este país el socialismo, y cuando el pueblo, pues, tome el poder en sus manos, tome las riendas del gobierno de este país, toda la riqueza cultural venezolana, todo el acervo cultural venezolano, no solamente al acervo que se ha creado durante la colonia y que se ha creado durante el régimen republicano, sino que hasta las culturas más antiguas que había en nuestro país antes de la llegada de los europeos, van a ser reivindicadas, estudiadas, valorizadas y puestas al servicio del pueblo venezolano.

Venezuela tendrá un arce nacional en la medida en que se incorporen a la creación material y a la creación espiritual las grandes masas de nuestro país; las grandes

masas que ahora no tienen ni siquiera un acceso a una mediana cultura, a un mediano conocimiento del arte y la ciencia.

Entonces, yo sí tengo fe en que la obra que estoy haciendo, va a retornar alguna vez al pueblo, para quien yo la estoy haciendo. Es decir, que el arte que crean los artistas, no debe ser un arte constreñido al goce de solo pocas personas, sino que debe ser gozado por las grandes multitudes.

Por eso, precisamente, es que yo he tendido hacia el muralismo, porque creo que el muralismo es la pintura pública por excelencia, y en la medida en que nuestra ciudad y las ciudades del mundo se llenen de grandes murales, el pueblo podrá tener acceso directo a las obras de arte.

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

alivió mucho y empecé a concebir el tema.

En aquellos momentos comenzaba a negarse al país, se decía en todas partes del mundo que Venezuela había nacido con el petróleo, y que nosotros no habíamos tenido cultura antes de la llegada del petróleo..., y hasta aparece en esos días una película *Venezuela la Cenicienta de América*, donde nos hacían aparecer como un país lleno de pantanos, miserias, hasta que arribaron las torres petroleras, con ellas llegó la civilización, la cultura, y todo el bienestar.

Me planteé la urgencia de hacer en ese mural un testimonio donde quedara plasmado lo que éramos, un país que poseía una cultura muy enraizada en su desarrollo histórico con raíces profundas de un gran valor y que demostraban toda la riqueza espiritual que yacía en nuestros pueblos autóctonos antes de la llegada de los españoles. Entonces recordé del mito de Amalivaca que habían divulgado Gumilla y Humboldt.

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

De acuerdo con este mito existía la tierra de los Tamanacos y llegó el gran diluvio, vino una gran insurgencia de las aguas que arrasaron con toda esta tierra y entonces casi todos los Tamanacos desaparecieron. So-

lamente quedó un hombre y una mujer. Coincidió con esa insurgencia de las aguas y con esta catástrofe, la llegada de una pequeña nave, de otro lugar, de otro sitio, de dos personajes muy importantes que los Tamanacos llaman Amalivaca y su hermano Vochi.

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

Así podían bajar a favor de la corriente y subir a favor del viento. Esto señala que es un mito neolítico, un mito de cuando el hombre descubre o inventa la navegación a vela, descubriendo leyes hidráulicas y ciertas leyes de los vientos. Entonces ellos después que crean esa vía de agua qua es el Orinoco, ordenan al hombre y a la mujer, que se habían salvado en el diluvio, que lancen contra la tierra al fruto de la palma de moriche, y de los que lanzara el hombre iban a salir mujeres, y los que lanzara la mujer se iban a transformar en hombres. Efectivamente, esta pareja hizo esa acción con el fruto del moriche, y surgieron nuevamente los Tamanacos como pueblo.

Esto recuerda a los hijos del arroz y a los hijos del maíz y otras grandes culturas. Nos coloca también en

posibilidad de creer, claro que esto es una hipótesis, de que existió en el Amazonas y en las márgenes del Orinoco una gran cultura del moriche, que todavía no está suficientemente estudiada.

¡Corten! “Cambien el chasis de película...”

La entrevista va cogiendo calor y César Rengifo está muy lejos del nerviosismo inicial, ahora con dominio total de la escena sus comentarios y opiniones son agudos y profundos. De fondo, el pintor-dramaturgo, tiene un cuadro en elaboración de gran formato, que representa un velorio en la fiesta de San Juan Guaricongo, el frenesí y la solemnidad de sus personajes, toman posesión del artista que no para de hablar con un timbre de voz semejante al tambor mina del cuadro.

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

Entonces, ¿qué pasa?, ¿qué es lo que realmente puede iluminarlo a uno? Encontrar caminos que nos coloquen dentro de

esa gran pelea, en esa gran lucha en la cual avanzamos con la historia; pese a que se nos califique de retrasados o caducos... César —interrumpo— disculpa pero hasta ahora solo hemos estado grabando el sonido, desearíamos continuar la filmación... Sí, sí cómo no —César se acomoda en el banco— seguiré hablando sobre lo que hasta ahora nos ocupaba, ¿de acuerdo?

Toma tres

Escena III

Luces, cámara, ¡¡¡acción!!!

Bueno en los actuales momentos nos estamos dando cuenta, precisamente, de que estamos caminando con la historia, porque vamos ligados a aquellas fuerzas y aquellos conceptos y doctrinas que son el futuro. Eso para el artista en estos momentos es muy importante, tener claro eso, porque sobre todo a nuestros jóvenes, les viven diciendo que hacer arte vinculado a las realidades nacionales, hacer arte vinculado a las realidades populares es hacer un arte atrasado, porque nos estamos alejando del arte universal y se les niega, sí, se les desinforma, con una gran habilidad acerca de lo que realmente es el arte universal.

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

Ahora fíjate que es muy importante lo que yo les decía: cuando se habla de cultura popular se confunde un poco el término con el de folklore: el pueblo crea sus propias expresiones. Pero precisamente lo que tenemos que tener claro los

revolucionarios es que toda la cultura viene del pueblo, todas las creaciones fundamentales vienen del pueblo y que las clases dominantes se apropian de esa cultura y la usan para su dominación, ¿comprende? Pero la cultura en sí viene del trabajo creador de las masas.

César, ¿tú crees en el arte como un arma...?

Nosotros vemos la lucha en América Latina a veces en un solo plano; vemos la lucha en América como que es una lucha eminentemente en el campo de lo político, como que es una lucha solamente que se manifiesta en la lucha armada, y no nos damos cuenta de que también la lucha en América Latina se está manifestando en el campo de lo científico, en el campo de la literatura y en el campo de lo artístico...

Cuando un artista latinoamericano te está haciendo una obra genuinamente enraizada con sus realidades nacionales, con las realidades revolucionarias de su país, ¿comprendes?, y que exprese verdaderamente los sueños, los anhelos, las angustias, de su país, te está reflejando la gran revolución que se está manifestando en América. Ayer, por ejemplo, Rhazés Hernández me hacía una pregunta muy importante: ¿A qué atribuyes tú que durante la Guerra Federal hubo en Venezuela un gran renacimiento musical, plástico y periodístico? Llegaron a circular más de mil periódicos en todo el país,

cuando era un país analfabeta, pero había aquello que se llama los “lectores colectivos”.

Yo le decía, bueno, sencillamente el fenómeno se debe a que había una insurgencia de masas, a que el pueblo había tomado en sus manos su destino en una acción revolucionaria. Todo eso tenía que determinar un ascenso en todo el campo ideológico, de la cultura, y en todo lo creativo; entonces, por eso proliferan las grandes canciones populares, canciones bellísimas, maravillosas; por eso proliferan el grabado en los periódicos, el dibujo satírico, y el artículo periodístico, había un ascenso a las masas.

Ahora, cuando hay un reflujo en el ascenso a las masas, cuando las masas no intervienen porque están oprimidas, sojuzgadas, entonces, viene también un descenso de la cultura de los pueblos. Eso en la historia se puede ver; cada vez que hay un ascenso de masas revolucionarias, uno ve, inmediatamente un ascenso de la cultura.

Los autores venezolanos tienen una posición muy digna y una conciencia muy lúcida acerca de sus obras y son muy pocos los que se arriesgan a hacer las concesiones que exige un teatro comercial. Eso por una parte, y por la otra, no se monta suficiente teatro venezolano, porque hay muchos directores venezolanos y extranjeros con una mentalidad colonial, piensan que únicamente imitando al exterior, montando lo que se hace afuera

es que ellos pueden ganar créditos, y sienten un gran desprecio por las obras venezolanas. Son muy pocos los directores venezolanos y extranjeros que tienen amor por la dramaturgia venezolana y que la sienten, y por eso están en la capacidad de ponerlas en escena. En eso va implícito el criterio colonialista de que lo de afuera es lo bueno y lo nuestro es lo malo o lo menos malo. Y contra ese criterio hay que luchar porque un teatro nacional no surge sino apoyado en una dramaturgia nacional y una dramaturgia nacional no se consolida, no se cristaliza, sino en la medida en que va a escena. Esa es una lucha que tenemos empeñados aquí los dramaturgos viejos y nuevos en Venezuela, desde hace muchos años. Una lucha muy difícil porque hay que lavarle a la gente esa falsa conciencia cosmopolizante, esa falsa conciencia neocolonizante.

Y eso vemos en todo aquí, hay gente que no compra productos nacionales porque considera que son malos, que los productos verdaderamente maravillosos son los importados. A veces no falta razón, pero en la dramaturgia no, en el teatro no. Muy pocos países en América pueden darse la figuración de Venezuela, de contar con 18 a 20 o más dramaturgos con obras sólidas. Un recuento chiquito le da a ustedes que tenemos aquí a Cabrujas, Chalbaud, Chocrón, Gilberto Pinto, José Gabriel Núñez, Elisa Lerner, Ida Gramko, Arturo Uslar Pietri, César Rengifo, Paul William, Edilio Peña,

Mariela Romero, Julia Jáuregui, Levy Rossell y en fin muchísimos dramaturgos que están haciendo teatro y obras que han trascendido y que trascienden, que no son obras que podamos decir que no tienen un poco. Cuba y México pueden lucir un cuadro de dramaturgos tan variado, tan pluralista y lógicamente tan vigoroso, como lo puede hacer Venezuela.

Pero yo si noto una ausencia de una dramaturgia, o mejor el escrito de obras más ligeras, para un público que no está buscando tanto conflicto...

Ese sería un problema que habría que encararlo en una forma más analítica. Porque es indudable que las influencias europeas y norteamericanas en nuestro teatro fueron muy acusadas en las décadas pasadas y por olvidarnos de nuestros costumbristas y del éxito que ellos tenían en cuanto al público y de ciertas raíces hispanas, africanas e indígenas, que nos permitían hacer un teatro más vinculado con la psicología nacional, a esa psicología común que todos tenemos. Quizás también nos hemos olvidado un poco de la época, las épocas de decadencia son épocas propicias para la comedia, para la “burla burlando”, para la crítica incisiva.

Son épocas en las cuales por el mismo caos, por las mismas contingencias que se viven, se niegan un poco las esperanzas, donde se pierden las perspectivas histó-

ricas. La gente rechaza el drama, porque la gente vive sumergida en tal cúmulo de sufrimientos, en tal cúmulo de inquietudes, en tal neurosis y en tal angustia que cuando va en procura de un espectáculo, va en busca de una salida mental, de descanso. Entonces cuando la gente en esas épocas, estamos en una época así, siente ese rechazo por lo que le hace sufrir, por aquello que le despierta más intensamente sus angustias y sus dolores. El artista, en este caso el dramaturgo, debe buscar el espectáculo que divirtiendo concientiza, aquel espectáculo que sea capaz de procurarle a la gente un alivio, un solaz, un divertimento pero que lo ponga en actitud pensante y eso precisamente lo hizo y lo propició Bertolt Brecht. Indudablemente ese es un camino para enfrentarse al degradante teatro comercial, al teatro de exaltación de vicios, de escarpadas. Pero pienso que eso requiere una actitud reflexiva, muy politizada y de gran claridad ideológica por parte de nuestros dramaturgos.

Pienso también que se está dando, que se va a dar dentro de la dramaturgia venezolana porque requerimos esa comedia nuestra, muy metida en lo venezolano y muy ligada a esas raíces de las jerusalenes nuestras, del sainete, del criollismo, del costumbrismo nuestro, pero con proposiciones estéticas modernas y sobre todo con una orientación ideológica muy concreta a nuestro tiempo y muy progresista.

¿Eso significa volver al costumbrismo?

El costumbrismo correspondió a una época muy concreta. Correspondió a una Venezuela agraria, rural y aldeana. Correspondió a estamentos culturales muy precisos; todavía estábamos con la influencia francesa del romanticismo, y la reacción que se produce contra las influencias y el retorno a mirarnos un poco a nosotros mismos, es lo que depara el criollismo y el costumbrismo. Pero lo hace de una manera superficial de ver únicamente formas y no esencias. Nos quedamos entonces en el hablar, en las costumbres, nos quedamos en la periferia. Yo pienso que tuvo su importancia el predominio del costumbrismo pues, nos permitió ver esa periferia que no estábamos viendo, porque veníamos del afrancesamiento que nos impuso Guzmán Blanco, pero lo que requerimos no es la periferia únicamente, necesitamos la esencia.

Entonces pienso que nuestros cuentistas, escritores, ensayistas, ya se abocan a eso y que indudablemente vendrá esa generación y vaya mucho más allá de esa periferia y nos descubra novelísticamente, a nivel de ensayo, de relato, lo que verdaderamente somos, lo que anhelamos. Yo pienso que ya se está gestando en el seno de los poetas más jóvenes, de los novelistas y cuentistas más jóvenes ese parto. Ya hay, pues, la preocupación y esta preocupación indudablemente va creciendo, lo

hemos visto en los cineastas nuestros que están incidiendo sobre esas esencias lo cual es extraordinario, y los guionistas de esos cineastas. Pienso que no pasará mucho tiempo sin que venga esa producción y vengan esos escritores, esos poetas, esos artistas que nos van a dar ese presente y van a ser trascendentes en sus obras del presente venezolano, tan aparentemente caótico y digo aparentemente porque es un caos provocado, muy bien organizado y muy bien planificado por quienes precisamente han querido regresar a la colonia, a hacer de Venezuela un país neocolonial en todos sus aspectos.

Un pueblo que hizo Carabobo, Junín, un pueblo que en un momento dado estremeció al continente y cambió las correlaciones políticas, sociales y hasta económicas en el mundo, es un pueblo que no puede ser destruido en él hasta los últimos estamentos. Y basta que queden pequeñas raíces, pequeñas simientes de ese pueblo enterradas con sus propias esencias, en sus sumos, para que se despierte y vuelva nuevamente a ejercer la acción de su pensamiento y de sus ideales. Por eso no pienso que las reversas nuestras estén totalmente perdidas, bastaría viajar por el interior para darse cuenta de que todavía existe esa Venezuela, que es capaz de ponerse de pie, esa Venezuela capaz de restituirse en toda su dignidad, su grandeza, en toda su real humanidad.

Y sobre esa creencia es que yo fundamento mi seguridad en que no están perdidas totalmente las nuevas

generaciones venezolanas, que hay una parcialidad cualitativa, sino cuantitativa que ya piensa, que ya se mueve en procura de un futuro distinto para la Patria y sobre todo eso digamos que se asienta mi optimismo y se retira mi pesimismo. Indudablemente que estamos sufriendo días grises, que estamos sufriendo una tormenta de lodo, de detritus, pero yo pienso que basta escarbar un poco de ese lodo y de ese detritus para encontrar abajo las piedras luminosas, para encontrar los pilares donde nos vamos a apoyar y donde se van a apoyar las nuevas generaciones. No creo en que debamos pensar que el caos este no nos va a deparar sino una noche oscura, no nos va a deparar una catástrofe irremediable. Al contrario, pienso precisamente que este caos está haciendo mucho por esa toma de conciencia, es decir, está golpeando, sacudiendo a todos los venezolanos en una forma dura, pero también precisas para que se abran los ojos y las conciencias.

Yo creo en la creación colectiva y creo que en estos momentos en el teatro está presente la creación colectiva, en el teatro latino produciendo o enriqueciendo la producción dramática, la está enriqueciendo tanto en esencia como en forma y, precisamente porque en esa creación colectiva de carácter, o sea, apoyada y motivada por el pueblo no existe ese encadenamiento, en una creación colectiva motivada por las necesidades creadoras del pueblo, por la necesidad de hacer frente a un tea-

tro oficial, de las élites, hacer su propio teatro y a través de él su propia comunicación, sus propias exposiciones de sus problemas y también las propias búsquedas de sus ideales, de los fines íntimos de sus ideales.

Esa creación colectiva realmente se apoya en una mística, si se apoya en una verdad y también no solo en teatro, sino creación colectiva en cierto tipo de muralismo que hace el pueblo, que hacen los sectores populares en barrios y en muchos lugares y también se manifiesta a veces en la artesanía. Aquí en Venezuela se está haciendo esa experiencia de creaciones colectivas tanto en el teatro como en murales, en los años 60, más o menos y sin embargo es difícil encontrar una obra producto de la creación colectiva, que haya tenido trascendencia.

Si ha tenido trascendencia en su medio, y ha trascendido a los diarios, a la TV, a todos esos medios de comunicación social, por un problema sencillo, por un problema clasista. Entonces, esas creaciones son hasta desdeñadas, inclusive, son juzgadas peyorativamente y realmente no son tomadas en cuenta por los círculos oficiosos ni oficiales, pero en el ámbito donde se producen tienen una trascendencia.

Sí, pero son demasiado... localistas...

Son demasiado localistas porque es una expresión que todavía está buscando sus expresiones estéticas,

que todavía está en un período de experimentación, de búsqueda, sin embargo, en algunas regiones de Latinoamérica, como Colombia, ya esa expresión está alcanzando madurez y está dando obras de importancia. Hay una cantidad de piezas de Enrique Buenaventura y otros autores colombianos que tienen ya, es decir, no piezas de ellos, sino piezas de creación colectiva bajo el impulso y la dirección de estos hombres de teatro y esas piezas ya se han incorporado al acervo latinoamericano. Y entre nosotros también se está produciendo eso, con características no tan notables como en el teatro colombiano, pero que ya despuntan a transformarse en un movimiento sólido y que va a producir obras de trascendencia.

Quizás en esa experiencia de la expresión colectiva del teatro tenga raíces un arte que va a florecer en el mundo en otro período, en otra etapa económico social y quizás en lo futuro también se comience a trabajar en creación colectiva en pintura, escultura, cine... que es todavía más fácil. Pero quizás el arte del futuro vaya a apoyarse mucho en estas experiencias de creación colectiva.

Al individuo como creador, ¿qué papel le tocará llevar?

Crearía precisamente dentro de un ámbito mucho más enriquecido, donde su creación formaría parte de

una creación total y aun cuando esto podría determinar la no preponderancia de un creador, de todas maneras la obra siempre será mucho más rica, mucho más extraordinaria y maravillosa que la obra individual.

Nosotros actualmente, vemos esto un poco con prejuicio y con reservas. Es lógico que sea así, estamos acostumbrados a Goethe, Beethoven, estamos acostumbrados a Diego Rivera, Siqueiros, Miguel Ángel, en fin, porque se nos ha educado durante miles y miles de años dentro del individualismo y nos resulta extraño y quizás violento el pensar que el genio individual, que siempre estará presente en la humanidad y siempre aparecerá. Pero ese genio individual en una sociedad que propenda al colectivismo, que no desarrolle de una manera tan negativa el individualismo, este genio no encontrará todavía mucho más apoyo para desarrollarse, porque su obra entonces, aun cuando se destaque, cuando tenga todo el impulso de la individualidad, se verá mucho más enriquecida e impulsada por la colaboración y aporte de otros pensamientos y de otras voluntades, inteligencias y sensibilidades.

Eso lo vemos un poco en el teatro y se está viendo en el cine también, por ejemplo, la obra de Tolstoi *La guerra y la paz*, se traslada al cine con la sensibilidad y la capacidad de un director también extraordinario con un equipo técnico excelente. Entonces toda esa concurrencia de tendencias y sensibilidades hacen todavía

más trascendente la obra de Tolstoi y vemos que lo que fue produciendo un genio, un producto maravilloso, se deba todavía muchísimo más en cuanto a trascendencia, belleza y riqueza, porque ha sido enriquecida por un conjunto de hombres extraordinarios en sus campos respectivos.

En la música podemos ver lo mismo, Beethoven escribe una sinfonía, ahora imagínense esa sinfonía, que se pueda tocar por una orquesta donde cada uno de los músicos a su vez sea un extraordinario músico, casi un genio de la ejecución, entonces cada uno de ellos va a aportar su genialidad, sus conocimientos a esa obra. Entonces, la sinfonía de Beethoven no va a ser únicamente la sinfonía de un Beethoven, sino va a ser la sinfonía de Beethoven y de un conjunto de músicos que han intervenido en su interpretación. Entonces la obra que se nos da, tiene que ser una obra mucho más excelsa, maravillosa. Ese será el arte del futuro, en el cual todos los hombres podrán crear, podrán llegar a manifestar sus dotes y sus capacidades artísticas. Nosotros estamos acostumbrados, en estos momentos, a dividir la humanidad en lo que se refiere al campo artístico en dos mitades: los creadores y los no creadores.

Pero resulta que tan creadores y tan artistas y tan importantes y necesarios para el arte son los no creadores, como los creadores; es decir, porque el arte es la resultante precisamente de esa correlación extraordinaria en-

tre creador y receptor, y el receptor precisamente es que le da consistencia humana y la trascendencia espacial y temporal a las obras de arte. Si yo hago una pintura y no tengo quien la disfrute, quien la goce, no tengo el público receptor, entonces, ¿para qué hago yo la pintura?, ¿para qué pinto?, ¿para qué trabajo?... mi obra se quedaría en mi ámbito individual exclusivamente.

Entonces yo pienso que el que disfruta mi obra, el que la goza, la comprende, la mira, el que es capaz de penetrarla es tan artista como yo. Y a través de él, precisamente, es que la obra de arte logra su exacta trascendencia humana y social. De otra manera no podría existir la obra de arte, yo creo que lo que se da, es que en el creador hay un conjunto de elementos fisiológicos, morfológico y biológicos que permiten que ese sea el creador.

Pero también en el receptor hay eso. Si vemos, por ejemplo el niño, vemos que por muy pequeño que sea, tiene aptitudes para la música, la danza, el teatro... ¡y hace teatro el niño! Pinta y hace música y poesía y ese niño viene dotado para toda una actividad creadora en todos los campos del arte. La vida, la sociedad, en fin, un conjunto de situaciones que le tocará afrontar en el curso de su vida, lo van limitando y negando para esa polirecreación de la que es capaz. Esto hablando de los niños normales, fuera de los niños que tengan trastornos de oído, que no oyen, o de la vista, que tengan tras-

tornos corporales que no les permiten ser o pintores o músicos o danzantes o teatreros. Pero el hombre normal viene dotado para ejercer todas las actividades artísticas y cuando el hombre se libere de la división de clases, se libere de la propiedad privada, se libere de toda una serie de trabas que tiene actualmente, que pueda comprender su propio desarrollo social, desarrollo pleno como ser humano, como creador, entonces el hombre, ese hombre del futuro, va a ser el artista extraordinario que todos los hombre llevan en sí y esa condición va a poder desarrollarla a plenitud en la ciencia, en el arte y en todo lo creador.

Usted, con respecto a los demás seres humanos, ¿tuvo obstáculos para ser pintor, poeta, dramaturgo?

Sí tuve obstáculos, y los tengo, y los obstáculos precisamente me parece que son maravillosos, porque es lo que lo obliga a uno a caminar y a vencer, es decir, lo que lo sitúa a uno en el ámbito de la lucha. La lucha es la vida, lo inerte es la muerte, entonces pienso que lo que yo he tenido es una voluntad para hacer todo aquello para lo cual pienso que he tenido aptitudes... y que todo el mundo las tiene... que no hay nada extraordinario en los creadores, quizás lo extraordinario sea eso: la voluntad y la capacidad de trabajar, no tener indecisiones para hacer las cosas. Yo recuerdo que a mí

me criticaban mucho, porque yo hacía de todo, a veces me irritaba, me molestaba... pero de pronto una vez leyendo a Goethe, él escribía acerca de esa posibilidad de hacer cosas y el no negarse a hacerlas.

Si uno puede hacer poesía, ¡hay que hacerla! Si usted puede escribir cuentos, escríbalos, si puede pintar, ¡pinte!... es decir, si tiene por supuesto, las posibilidades de contorno para hacerlo. Lo otro es inhibirse y claro que cada una de las cosas que uno haga debe tratar de hacerlas bien, con honestidad, verdad y sobre todo con la seguridad de que lo que se hace, en el campo del arte me refiero, se hace con jerarquía estética. El hombre no debe negarse ni comprimirse de sus capacidades y posibilidades. Hay quienes no opinan así, que dicen que uno tiene que dedicarse exclusivamente en aquello para lo que uno tenga más aptitudes, eso puede ser cierto, pero pienso que en el campo de la imaginación, de la fantasía, que son los campos donde se mueve el artista, no deben existir limitaciones.

Bueno, hay algo que queremos plantearle en relación a su teatro; algunos críticos señalan que usted es un dramaturgo de lo histórico preferiblemente.

Esto es muy importante, en cuanto a mi dramaturgia, es cierto que muchas personas y algunos críticos han querido limitarlo dentro de esa calificación. Parte

de mi teatro es histórico, pero yo he querido hacerlo en mi teatro, no lo he logrado, pues eso es sumamente difícil... Estoy en eso, pero, yo he querido reflejar en mi teatro, mucho de la vida venezolana, porque la vida actual venezolana no es sino la consecuencia de una cantidad de hechos del pasado, y cuando yo hago teatro, precisamente me apoyo en ese concepto; la historia es el recuerdo del pasado, pero en función del presente y hasta cierto punto, para poder preveer el porvenir.

Cuando yo escribo *Manuelote* (1950) no lo hago únicamente en función de una anécdota, de un hecho histórico ocurrido en la época de la colonia..., pero también con todas sus implicaciones en el presente venezolano; recuérdese que para esa época estaba comenzando la dictadura de Pérez Jiménez, y esa era una manera de decir algunas cosas. En *Manuelote*, por ejemplo, está expuesto muy bien cómo al pueblo venezolano, cuando se inicia la lucha de independencia, no se va totalmente con los señores de la aristocracia criolla que inician ese movimiento, esa es la gente que los oprime, era esa nobleza esclavista, terratenientes, que explotaban meticulosamente a las clases dominadas: los indios y los negros.

Cuando se produce el hecho de la guerra de independencia, estos indios y negros se preguntan, pues, ¿quién pelea? La aristocracia contra el Rey. Entonces estas masas pauperizadas, explotadas por estos nobles, con una

conciencia no lúcida sobre lo que está ocurriendo, no podían ponerse a pelear por sus esclavistas, pues, no debían ayudar a quienes los explotaban, al contrario, prefieren irse con el Rey, porque en las leyes reales, ellos encontraban hasta cierto punto, alguna protección contra sus explotadores. Pero en la medida en que la lucha se va acentuando, el pueblo comprende y se van aclarando las contradicciones y se da cuenta de que en esa lucha, él puede ganar algo, entonces, el pueblo va abandonando las filas realistas, y se va sumando a las filas patrióticas, a las filas de quienes están luchando por la independencia.

Lo que dejó la tempestad y *Las torres y el viento* guardan un conjunto de analogía, en cuanto a estructura dramática y tratamiento de los personajes, y tienen también su diferencia. *Las torres y el viento*, es una obra donde se desarrolla mucho más la idea propuesta ya en *Lo que dejó la tempestad*, es decir, el juego lírico, el tratamiento de los personajes dentro de un ámbito de sueños, está mucho más logrado y llevado a instancias superiores en *Las torres y el viento*, la obra en su totalidad está dentro de ese ámbito. En la obra, los únicos personajes reales, vivos, son los que luchan: los guerrilleros, que entran al final de la pieza; esa es una simbología, es decir, el sentido de la vida es la lucha en todas sus instancias, la lucha y una esperanza. Ya Eurípides, precisamente en *Las Troyanas*, cuando Ecuba tiene en sus manos el cadá-

ver de Edipo y de Héctor, todos quieren morirse, pero la abuela dice: “No aún dentro de la esclavitud, dentro de todos los males que nos han llegado debemos vivir y debemos esperar algo y la esperanza la vida.”

Pero la esperanza siempre motivada por una lucha hacia algo, entonces en *Las torres...* como también en *Lo que dejó...* hay la desesperanza, se acentúa en algunos personajes, pero en otros siempre está la presencia de la esperanza, del logro de algo que se sueña, que se espera, que se aguarda. En *Las torres...* por reflejar una realidad nacional, ya devastadora, la esperanza está precisamente en los personajes vivos, que están luchando, que saben por qué luchan y qué son, digamos, la simbología de un país que ha sido destruido, devastado, degradado en casi todas sus instancias, pero que radica, asienta todas sus esperanzas en esos jóvenes capaces de luchar; esa es la simbología de la entrada de los últimos personajes.

Yo aprecio que en esa importancia, interpretativamente, cuando uno repasa el contenido de la obra lo detecta, pero aún esa presencia del luchador está marcada al principio y al final, como tú dices son los únicos seres vivos, son los que luchan, está como minusvalorizada dentro de la obra, tiene mayor presencia al pasado, tiene mayor tratamiento a nivel teatral, los personajes tienen más fuerza y cuesta un

poco en el trabajo, identificar. Para un espectador común, que inclusive no tenga demasiado interés en encontrar esa salida, esos últimos personajes están un poco difuminados.

Bueno sí, el propósito de la obra *Las torres y el viento* es presentar la destrucción que, en torno a la explotación del petróleo, el imperialismo ha efectuado en nuestra Patria. Ese es el propósito fundamental de la obra, es decir, la destrucción total de una comunidad, en este caso, está explicado con el prólogo, y como dentro de esa comunidad existen reservas, y existe una lucha permanente contra esa devastación y esos enemigos los personajes lo representan: El Forastero, Luciana y El Viento como personajes; El Viento que es la simbología del pueblo, que se bate constantemente contra las torres, lucha, muerde las torres y que se agita, perturba permanentemente el trasfondo de la obra.

Yo diría que no es que no está bien registrada la presencia, sino que tratada dentro del ámbito lírico de la pieza. Hay un diálogo, que a mí me gusta mucho de Luciana con Antonio María. El fantasma de Luciana se le aparece a Antonio María y él le dice: “Bueno, tú vienes, ¿pero a ti no te habían matado...?, ella le responde ...Sí, me mataron en tal parte... pero le dijiste a la gente que hiciera lo que yo te dije. Y Antonio María le responde: —No a todo el mundo que le decía que había que luchar

en contra de los gringos, me decían que no, que eso era una cosa de indios, que eso era esto y tal... Entonces ella le contesta: Porque están muertos, todos están muertos y tu mismo eras un muerto, en cambio yo estoy viva, tócame las manos y verás que arden... Él le toca las manos y dice: Estás ardiendo Luciana... Sí porque estoy viva, tú en cambio Antonio María, estás muerto”.

Es decir, el que no lucha está muerto. En ese diálogo está la presencia de todo el significado final de la pieza y de lo que es la pieza en sí. Yo no traté, y nunca lo he hecho, de hacer una obra esencialmente política, fundamentalmente el arte, siempre es arte, y uno lo que tiene que buscar, es una obra de arte y dentro de esta, en su esencia va todo su contenido político, van ideas, conocimientos, ideología, ideales y la posición política del creador. Por eso es, que en esta pieza, yo diría que es sustancialmente la afirmación de una posición ideológica, todo eso está diluido dentro de un ámbito estético. Y claro, nunca se oculta lo político, lo ideológico y lo ideal estratégico de la pieza; pero tampoco se hace presente como cartel, como consignas, ni vociferación política; sino que precisamente el logro de la pieza, ha sido, poder decir todo eso dentro de una jerarquía eminentemente artística.

¡Ah!, volviendo a lo que habíamos dicho al principio de los conceptos de esta pieza, no están tan delimitados como en *Lo que dejó...*, el conflicto fundamental es pre-

cisamente la frustración que para el pueblo venezolano significó el petróleo. El petróleo como todos sabemos ha enriquecido a una clase dominante aliada del imperialismo, una clase que se ha transformado en la servidora y en la facilitadora de la penetración imperialista en el país y la gran mayoría del pueblo no ha obtenido ningún beneficio del petróleo, al contrario, ha sufrido en carne propia la devastación ética, la devastación física y la devastación socioeconómica total que trajo el petróleo, es decir, ha sido la víctima del petróleo y el elemento contrastante dentro de esa gran riqueza y la gran miseria que vive el país.

Entonces, todo eso quise yo demostrarlo en esta pieza y me valí de algunos elementos, pero fundamentalmente de un personaje que es la Mendiga, ella es la voz del pueblo, y a la vez es la víctima y el victimario. A través de este personaje se trasluce lo que para el pueblo significó la frustración del petróleo. Hay el personaje resignado, que lo tenemos en el país también, el que acepta, y el que cree que aquí no hay nada que hacer; que es precisamente Antonio María.

Es un personaje cautivo en su propia incapacidad de lucha, cautivo en ese no hacer ni dejar hacer, y al fin de cuentas él también llega a ser una víctima de la situación. Existen otros personajes accesorios que son apoyatura únicamente: las hermanas Lugo tienen una significación de ese pasado romántico, de ese pasado

que fue indiferente también a lo que estaba ocurriendo, es decir, la gente que no vio venir la avalancha del petróleo, y la gente que se quedó todavía en su aldeanismo, en su mirar las cosas de una manera pesimista. Las hermanas Lugo también me sirven, en esta pieza, para ambientar la época y para el juego presente y pasado, para las inversiones temporales que se ven en la pieza y para darle también el acento amoroso, en este caso, ligeramente romántico a la atmósfera que envuelve a los dos personajes que son un misterio en cuanto a locaciones, que es El Forastero y Luciana.

El Forastero y Luciana eran hermanos indios: a él se lo roban chiquito, cosa que ocurre mucho en el Zulia, lo crían fuera, en la capital, y cuando él se entera de lo que está ocurriendo en su tierra, acude a luchar por los suyos, y Luciana también acude. Yo lo que quiero significar aquí es el amor fraternal de dos combatientes, que pueden... es decir, que trasciende de la hermandad biológica, la hermandad que hay entre el Che y Fidel, por ejemplo, la hermandad que había entre Bolívar y Sucre, Martí y Maceo... son vínculos mucho más poderosos que los vínculos biológicos. Yo quiero partir aquí de los vínculos biológicos a los vínculos revolucionarios, a los vínculos de una fuerza mayor, porque son vínculos que se establecen por propia voluntad. Quiero también, hacer trascender esos vínculos a lo que es el vínculo del revolucionario con la revolución.

Se es revolucionario por propia voluntad, no porque lo obliguen a uno, de allí nace la mística, nace el desprendimiento y el darse totalmente a una lucha, y esa es la superioridad de los ejércitos de liberación, aun cuando no minoritarios, a los ejércitos agresores y enemigos de la libertad de un pueblo. Todo esto se desprende, y quiero que se desprenda, a lo mejor no lo logré del todo, del vínculo de Luciana-Forastero y del enigma que para las demás gentes, significaba ese amor. ¿Qué los unía? y al final, no recuerdo qué personaje... ¡ah! El Viajero dice: "Yo sí sé qué los unía." Porque El Viajero compartía ese secreto, él sí sabía lo que los unía era ese vínculo extraordinario, una fe, en una misma lucha, una mística, un mismo ideal. Los demás, aquí también hay una simbología, en torno a cómo miran los otros al revolucionario: o es un loco, un tonto que está malgastando su vida en tonterías, o es un iluso, un aprovechador; y si es mujer dicen: que ella abraza la lucha para acostarse con todos los hombres y hacer lo que le da la gana... En fin, esa visión la concreto yo en esa ignorancia y en esa interrogante que para nosotros significaba la unidad del Forastero con Luciana.

La síntesis de un mismo personaje, del Forastero y el Viajero, la entendemos, pero la simbiosis de Luciana y Marta no parece tener ese mismo carácter...

La simbiosis no la tiene, porque Luciana al principio no fue una revolucionaria, fue una mujer indígena, que fue ganando conciencia a medida que se sintió agredida en su pueblo, en lo que ella significaba como parte de un conglomerado. Entonces, en ella hay una transformación menos consciente, o más lenta, quizás, que el Forastero, formado en otro ambiente, en contacto con ideas, con grupos, se hace revolucionarlo mucho antes que Luciana y más consciente que ella.

Yo quiero en esta simbiosis Marta-Luciana poner la mayor indiferencia en una serie de cosas; no tuvo contacto con toda una serie de cosas y de pronto toma conciencia de una realidad y se hace combatiente. Y fíjese que en ella es progresiva esa evolución; se hace violenta también, como todo ser que se incorpora a algo desconocido y de pronto descubre... y dice., ¡cónchale! y se mete furiosamente, de allí que ella le lleve armas a los indios... y le diga: “ayúdame Antonio María... coge por aquí, vamos a meternos por allá...”

Es decir, ella quiere recuperar su tiempo perdido y además ha tomado conciencia de que solamente la lucha armada, en aquellos momentos, es lo que puede detener la acción neocolonizante, devastadora de las

torres. De allí pasa a convertirse ella misma en una combatiente. Eso fue lo que quise hacer, no lo logré del todo. El personaje de Marta a mí se me fue, se me fue como se le va a un pintor de un gran mural, que pone énfasis en determinados personajes y de pronto deja en último término o descuida otros personajes.

Entonces, yo aquí pensé, que si le daba mucho relieve a Marta, podía írseme por sobre Luciana... y muerta, como un personaje de trasfondo, significaba solo un pasado, una instancia de Luciana. No traté, no estudié bien el personaje de Marta; en cambio, sí estudié muy bien el personaje del Forastero, Lorenza, Antonio María lo estudié hasta verlo, hasta poderlo pintar, pues por eso lo describo como es; con los zapatos, sombrero, en fin... Antonio María sí, porque esos personajes a mí, en Venezuela y en América Latina, me preocupan mucho. El personaje que ha llegado a la indiferencia.

Para ese personaje de Antonio María, me metí en el Zulia y hablé con mucha gente y alguien me echó un cuento muy bueno: un bonguero de un pueblo del sur del lago que tenía un conuquito y sembraba, después que recogía la cosecha, cogía su bongo y lo llenaba de todos los productos que él tenía y se iba a comerciar con los otros pueblos y duraba tres o cuatro meses, compraba otras cosas con el producto de la venta de lo que él llevaba y se venía; ese era su ciclo todos los años.

En uno de esos viajes, se fue y saliendo él llegaron las

compañías instalando torres, mechurros, campamentos, metieron rocolas, putas... aquello lo cambiaron por completo. Cuando el hombre regresó, después de cuatro meses, llegó de noche y se metió en su rancho, casi sin paredes y cuando amaneció, creía que estaba en otra parte, se asomó y vio todo aquello, trató de hablar con un tipo y le contestaron en inglés, entonces, el hombre escupió y le dijo “esto se lo llevó el coño”, se metió en su chinchorro y se murió. Todos esos cuentos los tomé para el personaje de Antonio María.

Uno de los problemas que se nos presentan a los dramaturgos, es que el personaje se libere, que deje de ser, para ser su propia creación, para que tenga su propia identidad, para eso el dramaturgo tiene que soltar al personaje. Y es curioso, de pronto uno se sorprende, cuando está escribiendo, de lo que dice el personaje y cuando esa sorpresa se produce es que el personaje ha logrado su personalidad, su identidad típica, en un momento típico y dentro de un conflicto típico. Porque se da el caso, y aquí lo tenemos mucho mire nuestros escritores, de querer hablar ellos por boca de los personajes, y el personaje se desnaturaliza y eso es antidialéctico, porque no responde a la realidad.

Cada personaje tiene, junto con su identidad, su propia realidad ambiental, su contorno y sus conflictos y afinidades. En la medida que el dramaturgo domine esa posibilidad, de darle absoluta independencia al perso-

naje, de aceptar la independencia del personaje, lo logra. Si uno fuerza al personaje en alguna forma lo desnaturaliza. A veces, hay que forzarlo y uno lo acosa con preguntas, hasta que la persona dice lo que uno quiere que esa persona le diga o no. Bueno, así mismo, tiene que tratar el dramaturgo al personaje; irlo acosando no para que diga lo que uno quiere decir, sino para que diga lo que uno quiere escuchar, que diga lo que uno quiere que él diga, pero que no sea ni la palabra, ni el juicio, ni la actitud de uno, sino la de él.

Entonces, uno trata el personaje de tal manera que lo lleva, a decir eso. Esto es a veces peligroso, pero importante, porque refuerza el carácter del personaje y su contexto. Cuando el guerrillero viene con un fusil, significa que el fusil que pelea por la libertad no es un fusil de muerte, sino de vida; porque cuando el pueblo pelea lo hace por la paz, la libertad, y por lo más bello del hombre que es la justicia, la armonía, la vida; todo eso significan las flores en el fusil del guerrillero... y el significado de las flores de las manos de Luciana frente a la tumba del guerrillero, es precisamente la esperanza, la belleza, el amor, todo lo que significa en la acción de ella, y del Forastero, por la libertad.

La primera escena de *Las torres...* se desarrolla durante la noche y no puede haber luz plena, porque es la noche de la tempestad, precisamente una simbología; es la tempestad que cae sobre el país, el caos, la crisis y

las contradicciones que se mueven en ese momento. El Viajero e Ismael, representan en esta obra, al antiguo combatiente y al combatiente presente, que se unen en el tiempo y cuando los guerrilleros que llegan al final preguntan el nombre de él, uno le dice: “yo no le sé el nombre”, es decir, para qué el nombre si somos todos, es el pueblo combatiente, no hay necesidad del nombre.

La pieza es todo un ciclo que no está cerrado, queda abierto, fijate, que los guerrilleros salen disparando. Un ciclo que comienza con la explotación petrolera —1914—, hasta el caos y el enguerrillamiento que deja el petróleo cuando se va y eso queda establecido en la gaita:

¡Por fin nos llegó el petróleo... y esta tierra cambiará!

¡En vez de tener tristezas... tendremos felicidad!

¡Por fin nos llegó el petróleo... y esta tierra cambiará!

¡En vez de tener tristezas tendremos felicidad...!

Ahora, ¿qué es lo que hay en el país?; en este 1980, que fue el “Sierra Nevada”, sino una salpicadurita de ese mierdero en que se ha convertido el país, y por eso... y aquí me salgo un poco de mi sencillez, en cuanto a enjuiciar mis cosas, pero yo me siento alegrísimo con mi conciencia de haber escrito esa pieza; porque es la denuncia de todo lo que ha ocurrido, que está ocurriendo y que va a ocurrir en Venezuela.

Cuando yo escribí *Lo que dejó la tempestad* también tenía la certeza de que iba a venir un período para mi

país, para Venezuela, para el pueblo, muy crítico, lleno de peleas y que también íbamos a salir frustrados de ese período de pelea, si no tomábamos las precauciones y las medidas correspondientes y si no advertíamos bien el problema de clases de esa pelea y por eso puse en la obra toda la significación del problema, de la derrota del pueblo en la Guerra Federal y también la actitud de las clases dominantes en esa pelea, como los causantes de la derrota, inclusive, los sectores de las clases dominantes que se hacían pasar por revolucionarios.

Cuando escribo *Las torres...* no la escribo con alegría, sino con mucho dolor, con mucha angustia, porque pensé realmente que estaba escribiendo uno de los capítulos más trágicos de mi país, y todavía creo eso. Yo me propuse, hace muchísimos años, estaba muy jovenito, escribir en teatro la épica venezolana, es decir, la historia de las luchas de nuestro pueblo por defender primero, por conquistar, después y por reafirmar su independencia, su libertad y su dignidad. Este propósito lo fui cumpliendo pese a mi desorden, a mi manera de trabajar, tan inherente a veces, a mis locuras; en el curso de treinta años logré cumplir eso.

Comencé escribiendo *Curayú*, una obra en tres actos que se refiere a la lucha de los indígenas contra el conquistador y cómo de esa violencia y de las contradicciones de la lucha, en este caso la contradicción conquistador-pueblo vencido, iban a surgir las contradicciones

para la posterior liberación. El ciclo indígena está compuesto de las luchas de los indios contra el conquistador, son varias obras: *Curayú*, *Oscéneba*, que significa amor en Caribe, y se desarrolla en la isla de Cubagua y *Apacuana* esa obra está inédita, es en verso, si yo la publico ahora van a decir que es una obra cursi, a mí me gusta mucho, es una obra muy bella, es una obra dedicada a la primera mujer heroína nuestra que se llama Apacuana, es un drama hermosísimo.

Se refiere a un episodio ocurrido cuando Losada toma el Valle de Caracas, mata a Guaicaipuro y extermina a casi todos los indígenas; el último grupo que quedaba, era el de los Marichés que se retira a lo que nosotros conocemos ahora con el nombre de Montaña de los Mariches, al sur de Petare. Su cacique, que se llamaba Chicuramay, se enferma gravemente, tienen que esconderlo para que no lo capturen los españoles y sobre todo para que los españoles no supieran que estaba enfermo, ya que los Mariches prosiguen la lucha. Como no tenían otros jefes guerreros con verdadera capacidad militar, asume la dirección de la guerra una mujer llamada Apacuana, una Mariche vieja ya, cuya cueva, en donde la capturan, la conocí cuando estaba chiquito, desde ese entonces, me apasionaba la figura de esta mujer a quien ahorcan los españoles.

Desde ese entonces me propuse escribir algo sobre ellas y lo hice, ensamblando un conjunto de leyendas

para hacer la pieza. Ella tiene un hijo llamado Cuaricurián, que era un artista, era el que hacía las medallas, las orejeras, los brazaletes, un muchacho que cantaba, etc. Y cuando los españoles invaden y los indígenas salen a pelear, se encuentran que Cuaricurián era torpe para manejar las armas y los compañeros guerreros se burlaron de él, se le crea un problema de incapacidad en la pelea, se frustra y se niega a pelear. Cuando la madre se transforma en jefe de la guerra y convoca a todos los jóvenes para pelear, él no va. Para una mujer Caribe, eso era algo inusitado; reúne el consejo, bota al hijo de la tribu, lo expulsan del pueblo Caribe y ella lo reniega como hijo.

Ellos preparan una celada; aprovechándose de que Losada lanza un edicto de paz, pidiéndola a los indios que se integren a los españoles, ellos preparan una celada. Ella, hace que un grupo de jóvenes caribes se finjan vencidos y se asimilen al pueblo español como trabajadores, sembradores, esclavos, con la finalidad de robar las armas, los caballos, la pólvora, todo, y cuando los españoles se encuentren inertes y desabastecidos, otro batallón de jóvenes irá a atacarlos. Preparan ese plan, todos los caribes se meten en el pueblo español, pero un Caribe ignora que los españoles tienen escuchas y saben espiar, y se pone a hablar con otro del plan, un espía los oye y los denuncia.

Losada los apresa a todos y los empala, los empaló desde la esquina que hoy conocemos como el Reducto,

donde estaba el reducto de Losada hasta Chacao. Además, envía una expedición hacia Los Mariches y ponen preso a Chicuramay, el cacique que estaba enfermo, lo van a empalar junto con todos los prisioneros. Los Mariches que quedan están muy preocupados porque si les empala el cacique... ellos aspiraban a que se curara para enfrentarse nuevamente a los españoles, es decir, si muere el cacique, quedan sin dirigencia. La noche antes del empalamiento del cacique, los españoles no sabían quién es el cacique, temían equivocarse; era un problema de prestigio si empalaban uno que no fuera el jefe. Los indios, a pesar de todo este cuadro, se burlan, van a la pelea. En la noche, se presenta en el campamento español, un hombre altísimo, vestido de cacique, con plumas y pide hablar con el jefe y dice: que sus antepasados, en un sueño, le han dicho que no debe dejar morir un inocente, él sabe que allí tienen preso a un viejo enfermo que ellos toman por cacique, pero ese viejo no es el cacique. ¡El cacique soy yo!, vengo para que me empalen, siempre que suelten al viejo. El jefe español le dice “quién me asegura que tú eres el cacique”. Él le dice “quién tiene sino el cacique el valor, sabiendo que lo van a empalar, de venir a hacer ese cambio”. Los españoles le manifiestan que no lo conocen y el indio les dice: “allí hay una vieja, la Jefe Guerrera de la tribu, ella me conoce.”

Le traen a la vieja Apacuana y ella se encuentra con que es su hijo, se cae y le da miedo. La han llevado a ver

los empalamientos. Ella ha visto eso y está horrorizada, no quiere que a su hijo le hagan eso y ella niega que él sea el cacique. El hijo le increpa, le dice “de manera que tú me botaste de la tribu por cobarde, me dijiste esto y esto, y ahora que yo vengo a ofrecer lo único que tengo, que es mi vida, para salvar al Jefe Guerrero, él es el único que puede conducir la guerra y nos puede llevar nuevamente a la libertad... ahora soy yo quien dice que tú no eres mi madre. Yo te admiraba cuando me expulsaste de la tribu, cuando me botaste porque pensabas que yo no era capaz de ser tu hijo... ahora considero que tú no eres capaz de ser mi madre”.

Se desarrolla un drama tremendo entre ellos dos, la vieja toma conciencia y se da cuenta del valor de su hijo, llama a los españoles y les dice: “él es el cacique no lo reconocía porque es un cobarde, se viene a entregar, etc, empálenlo, lo merece, y suelten al viejo.” Esa es la pieza, la tercera del ciclo de luchas de los indios. Después está el ciclo de la preindependencia: una cantata que no se ha publicado todavía, sobre el Negro Miguel, y una pieza que se llama *Soga de niebla*. El ciclo de independencia, la libertad: *Joaquina Sánchez*, *Manuelote*, *María del Rosario Nava*, *El mapa de Barinas* y la última pieza que cierra todo ese ciclo *¿Quién se robó esa batalla?*, es referida a la Batalla de Ayacucho. La contrarrevolución, nos la robó, aun cuando ganamos. Es una prospección de toda la guerra de la independencia que sufre el pue-

blo colomboamericano después de la guerra.

Después de este ciclo, *La guerra federal: Los hombres de los cantos amargos*, *Un tal Ezequiel Zamora* y *Lo que dejó la tempestad*. Y la trilogía petrolera: *El vendaval amarillo*, *El raudal de los muertos cansados* y *Las torres y el viento*, y después ciclos posteriores, o colaterales como *Buenaventura chatarra*, *Sudor de lágrimas...*

César, ¿tienes algún método para escribir?

Mira yo escribo de una manera desordenada y realmente eso es muy malo... Voy a aconsejarle a los jóvenes: hay que escribir con cierta coherencia, como decía Goethe: "Sin prisa, pero sin pausa". Una de las mejores sorpresas de mi vida fue cuando tuve el privilegio de ver los originales de Tolstoi, de ver *La guerra y la paz*, tenía una letra muy bella, mostraba un trabajo, yo diría casi perfecto del escritor que se sienta a trabajar 8 horas, a veces las enmendaduras se llevaban todos los márgenes de la página y pasaban a otras páginas y en ocasiones eran más grandes que el texto que venía. Había una paciencia y una tenacidad, y sobre todo una coherencia.

Yo no he tenido esa disciplina... si hubiera tenido una mayor disciplina, hubiera hecho mucho más... por ejemplo, yo tengo muy mala letra, horrible, bueno... los muchachos de kínder, quedan bien ante mí... y sí me molesta mucho, yo no puedo pasarle los originales a la

gente para que los vea, nadie me entiende y cuando me pongo con la secretaria, tengo que estarle explicando lo que dice, en ocasiones ni yo mismo me entiendo la letra, las ideas me sobrepasan la capacidad de escribir y luego el... bueno, a veces la mano no me da para lo que quiero hacer, ni la máquina tampoco... eso ha sido un obstáculo para todo lo que he querido hacer. Y luego, he compartido mi vida en muchas cosas, he tenido que ocuparme de mi familia, de mi militancia política, de mi lucha y otros trabajos, periodístico, etc., de mi poesía, de las actividades de periodista, de trabajo cultural, de todo eso y además el medio venezolano con el cual uno tiene que estar luchando continuamente, los enemigos naturales, los enemigos del mismo campo de uno...

Por ejemplo, cuando se dice que solo hago teatro histórico, no, no es cierto; parte de mi teatro es histórico, pero hay una cantidad de obras mías que atienden a problemas de la realidad actual venezolana; tenemos *Buenaventura Chatarra* (1963); está *El vendaval amarillo* (1952); *Las torres y el viento* (1969); *La sonata del alba* (1948); *Estrella sobre el crepúsculo* (1949); *Las alegres cantáridas* (1967); *La fiesta de moribundos* (1966); *Una medalla para las conejitas* trata el problema de la invasión yanqui a Santo Domingo (1965); *Los volcanes sobre al Mapocho* (1974), sobre el golpe militar en contra de Salvador Allende; y así hay una serie de obras que se van un poco más allá del ámbito venezolano. *La fiesta de mori-*

bundos se desarrolla en los Estados Unidos, pero es un problema que atañe no a los Estados Unidos, sino a todo el universo; porque es el problema de la alineación del hombre, donde los cadáveres, pues, son objeto de negociación y de comercio, son parte de transacciones verdaderamente horripilantes.

Entonces, no se puede decir que el teatro mío es histórico. Es histórico en la medida en que yo me he apoyado, en algunas obras, en la historia de Venezuela; pero en función del presente venezolano. Cuando yo escribo *María Rosario Navas* (1963) no la escribo pensando únicamente en el hecho ocurrido en Mérida durante la guerra de independencia, sino en todo lo que se está produciendo en aquellos momentos en nuestro país, o sea, una gran lucha de liberación, durante los años 60. Cuando escribo *Manuelote* lo hago en esa función, y el personaje lo voy llevando de tal manera que exprese toda esa contradicción que se produce en el pueblo venezolano de ¿a quién me sumo?, ¿me sumo a mis explotadores, al Marqués del Toro, al Marqués de Mijares, al Marqués de Granja, a los grandes señores terratenientes, o me sumo al Rey? Entonces una gran parte queda indiferente, pero otra se suma al Rey. Ahora, cuando va tomando consciencia de lo que se produce, abandona el campo del Rey y se suma al campo patriota, y eso es decisivo, porque eso es lo que determina la victoria.

Los ejércitos patriotas van siendo derrotados mientras el pueblo no está con ellos, pero en lo que el pueblo se suma a la causa de la independencia le da toda la logística popular a la lucha, y Bolívar lo comprende muy bien y lo pone de manifiesto en el Congreso de Angostura, y Bolívar acerca entonces a las masas, cambia la correlación de fuerzas y comienzan todas las victorias del ejército venezolano que culminan en Carabobo y van después a repercutir en América con las batallas de Junín, Pichincha y Ayacucho.

César, ¿podrías hablarnos del Grupo Máscaras?

Máscaras fue un movimiento de teatro que prácticamente parte de cero. Fue fundado en 1953. Se había establecido ya la dictadura de Pérez Jiménez, había habido lo que se podría denominar también el “antaño” del movimiento del 18 de Octubre de 1945; el pueblo estaba desilusionado, abatido y ya comenzaba a deslumbrarse en el país el camino hacia un desarrollismo falso, hacia esta feria monstruosa que ha invadido a toda Venezuela, las contradicciones se hacían cada vez más contundentes, tanto la contradicción fundamental de Venezuela: el imperialismo, como la contradicción en el seno de la comunidad venezolana y de las llamadas izquierdas.

Todo esto configuraba para aquel momento, una situación verdaderamente crítica. Había una inercia, que

cada día ganaba más terreno. Ya se nos planteaba a los jóvenes que creíamos todavía en la revolución, la posibilidad de una acción antiimperialista coherente, capaz de vencer, se nos planteaba la necesidad de actuar dentro de ámbitos difíciles, peligrosísimos y que teníamos que hallar algunas formas de decir la verdad sin que se nos descubriera. Pensamos que a través del teatro se podía hacer. Esa fue la razón fundamental de que se creara el Grupo Máscaras.

Mucha de la gente que formó Máscaras no sabía este propósito, fabricado nada más que por dos o tres, pero tenían mística teatral y profundos sentimientos nacionalistas y antiimperialistas. Esa era una manera metafórica, comenzaba Máscaras a escribir el nacionalismo y comenzamos a tratar de utilizar el teatro como un instrumento para decir cosas sobre todo para desarrollar también, mediante esa acción del teatro, el teatro nacional, que estaba totalmente olvidado, tirado al cesto por las autoridades. Y pensamos que no era cuestión de revivir el teatro pasado, sino de construir un nuevo teatro, con nuevas proposiciones. Un teatro que partiendo de esencias distintas, arribará también a formas distintas, e iniciamos una programación para promover autores venezolanos, nuevos autores y nuevos directores.

Pero también programamos llevar ese teatro a todo el país, valiéndonos de colectividades: el ejército, los hospitales, liceos, escuelas y fundamentalmente los sin-

dicatos. Ese programa lo cumplió Máscaras tenaz y voluntariamente durante 10 años. Nos trazamos, desde el primer momento un programa.

¿Ese programa se cumplió?

Desgraciadamente Máscaras sufrió algunas modificaciones: hubo falta de perspectiva por parte de la dirección de entonces y tuvimos un conjunto de errores que contribuyeron a que Máscaras desapareciera.

¿Quiénes participaron en Máscaras?

Los fundadores de Máscaras, en un principio, fueron Daniel Izquierdo, Próspero Fumero y César Rengifo, posteriormente se unieron María García, Enrique Izaguirre y Luis Colmenares Díaz, también Fernández, (no recuerdo su nombre)... se unió 5 o 6 años después, aquel muchacho que lo mataron en las guerrillas de oriente, César Burguillos; después Orsini y su hermano Oswaldo Orsini, al que también mataron en las guerrillas, en la década del 60, después viene un muchacho que matan en Santo Domingo, cuando la invasión norteamericana a esa isla, José Luis González (obrero del hierro). También pasó por Máscaras Livia Gouverneur, que también fue muerta en la violencia de los años 60, en fin un gentío, es decir, que Máscaras no fue un grupo

solamente de gran connotación artística, extraordinaria para el teatro nacional, sino que también contribuyó al proceso político, revolucionario y militar de esos años en Venezuela, donde hubo un conjunto de héroes, diría yo.

Es un movimiento que no ha tenido la investigación que merece. Las proyecciones de Máscaras son muy importantes, mucha de la gente que está haciendo teatro con trascendencia en el país proviene de Máscaras. Hubo mucha gente que se estancó también, se fue a hacer TV., a hacer otras cosas, pero la mayoría de la gente todavía sigue insertada en la evolución del teatro venezolano. Eso amerita una investigación.

¡Abajo el telón! ¡Apaguen las luces! La magia del teatro de la vida y en la vida ha llegado al de su último acto. César Rengifo ha dejado su testimonio A Viva voz...

Hace ya mucho tiempo la cámara agotó la imagen, pero cada uno de nosotros hizo su propia película, grabó su propia imagen da aquel hombre telúrico, solo la grabadora funcionó hasta que nuestro entrevistado puso el punto final.

Una ráfaga de viento estremeció todo el recinto, en la calle las lluvias de mayo comienzan a caer. Dentro del pequeño taller todo es movimiento. César habla de todo cautivando con su sencillez nuestros espíritus; con sus chancletas gastadas nos acompaña hasta la puerta, nos despide con su mirada perdida en algún espacio del Ávila, su sonrisa es un arcoíris.

Cronología

1915

Nace en Caracas César Nereo Rengifo Cadenas. “...Yo nazco en 1915 en el mes de mayo: un año después de que estalle el pozo petrolero Zumaque, porque el que anuncia la riqueza petrolera es el pozo La Rosa; de allí para acá la vida venezolana se transforma, todo comienza a girar alrededor del hecho petrolero y eso nos toca precisamente presenciarlo a la generación del petróleo”. [Jorge Nunes: *César Rengifo: el retorno a las raíces*. Caracas: Galería de Arte Nacional (Col. Galería) 1982. p. 65]. Es el quinto hijo de Ángel María Rengifo Goita, fallecido dos meses antes, y quien trabajara como repartidor para la panadería ubicada en la esquina de Las Gradillas; y de Felicia Cadenas, costurera... “provengo, pues, de raíces de pueblo y voy ligado a él por conocimiento y sentimiento”, escribirá después en carta al escritor Carlos Solórzano.

Tiene meses de edad cuando muere su madre. Pasa entonces al cuidado de Ascensión y Mariano Rovaina. “...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, facilitándome las posibilidades de desarrollar mi vocación y mis fantasías” [Jesús Mujica: *César Rengifo: A viva voz*, en *Señas*, Mérida, N2. 1, Nov. 1983].

1920

Por esta época cursa sus primeras letras: “...aprendí a leer prácticamente solo y, después, unas señoritas llamadas Pardo,

que tenían una escuela donde uno pagaba un real semanal y llevaba su sillita, me dieron las primeras nociones. Aprendí a leer muy chiquito, por la pasión de leer”. [Jorge Nunes. op. cit. p. 29].

1923

Muere su madre adoptiva. “José del Carmen Toledo, primo de Rovaina, se hace cargo del niño y se lo lleva a vivir con él y su compañera Josefina Nández (...) Este hombre librepensador, de reír sabroso, extrovertido y alegre, pintor, decorador y maestro de obras, masón grado 33 (...) le enseña el oficio de decorador y el de albañil; este hombre le enseña a vivir y caminar sin miedo por el mundo, a confiar en los seres humanos y a conocer el valor del trabajo...” [Bayardo Ramírez Monagas: *Yo nací casi de milagro: Historia de César Rengifo: imagen de un creador*. Caracas: Federación Nacional de la Cultural Popular —Asociación Amigos de César Rengifo, 1982. pp. 24-27]. En los colegios San Ignacio de Loyola, La Salle, Manuel María Echandia y Católico Alemán realiza estudios primarios.

1925

Por gestiones de su padre adoptivo comienza a asistir a la Academia de Bellas Artes. Él y Héctor Poleo serían los estudiantes más jóvenes de la institución: “Tenía 10 años cumplidos, no me querían aceptar, era muy chiquito. Luego, al mes o a los dos meses, llegó Poleíto (...) A los dos nos aceptaron

de una manera irregular para que pudiésemos ir a nuestra escuela y a la salida fuésemos a la Academia, eso lo hicimos por uno o dos años. Después dejamos definitivamente la escuela y nos metimos a tiempo completo a estudiar pintura, tan de lleno que de noche asistíamos y dejábamos de ir a la escuela como habíamos convenido. Después nos inscribimos en el Liceo Sucre del Dr. Núñez Ponce y a partir de ahí las cosas se simplificaron, presentábamos exámenes sin ir a clases y eso nos permitía dedicarle todo el tiempo a la Academia.” [Jorge Nunes; op. cit. pp. 56-60]. Siempre bajo la tutela de José del Carmen Toledo, pasa a vivir en casa de don Pablo Rojas, padre del poeta Pablo Rojas Guardia, donde permanece hasta 1936.

1928

Por intermedio del poeta Pablo Rojas Guardia, entonces de 19 años, participa como distribuidor de panfletos en las acciones antigomecistas de la llamada Generación del 28. “En mi casa siempre hubo una actitud antigobierno, antigomecista; la gente que me crió era gente de pueblo que venía de muchas experiencias, de guerras civiles, de revoluciones...” [Jorge Nunes: op. cit. p. 55].

1929

“A los 14 años me inscribí en la escuela de música y tomé un profesor particular. Hice un año de violín, pero era indispensable el oído tonal. Entonces me frustré”. [Jorge Nunes: op. cit. p. 32]. Hacia esta época, conoce a los hermanos Rha-

zés y Gerber Hernández López, y a través de ellos, a una persona que sería fundamental para su formación humanística: Dr. Pedro Pablo Hernández Mujica, padre de los Hernández López. Del Dr. Hernández, hombre de una extensa cultura y músico, recibe además de lecciones de violín, los primeros conocimientos del marxismo.

1930

Realiza estudios formales en la Academia de Bellas Artes de Caracas, donde es orientado por los maestros Marcos Castillo, Rafael Monasterios, Cruz Álvarez García y Antonio Esteban Frías, a quienes siempre recordará con admiración y gratitud. De su promoción dirá: "...tuvo el privilegio de recibir clases de los últimos grandes maestros de la plástica venezolana del siglo XIX; maestros que, a su vez, habían sido compañeros o alumnos de Tovar y Tovar, de Cristóbal Rojas, de Arturo Michelena..." [Jorge Nunes:op. cit. p. 43].

1935

Con Héctor Poleo y Pedro León Castro, entre otros, pertenece a la última generación de artistas formada durante la época gomecista. "A la muerte del dictador Juan Vicente Gómez, en 1935, se afirma un grupo de pintores cuya preocupación reunirá la necesidad de transmitir su iracunda con adecuados medios pictóricos y el empuje por denunciar dolorosos desequilibrios sociales. Atraso, enfermedades, carencias de vías de comunicación, son las hirientes realidades que

señalan estos artistas...” [José Balza: *El fiero (y dulce). Instinto terrestre. Ensayos y ejercicios*. Caracas: Academia Nacional de la Historia (Col. El libro menor, 137), 1988. p. 27]. De la Academia de Bellas Artes egresa graduado en dibujo, pintura, escultura y anexos. Hacia esta época manifiesta un particular interés en conocer y entender a la Venezuela rural: “...me empecé en dejar un testimonio de esa época tanto en la plástica como en el teatro. La primera pieza teatral la escribo en 1935. Tenía 20 años. Entonces escribí muchos poemas, algunos de los cuales colocaba en las paredes de la Academia”. [Jorge Nunes: op. cit. p. 74].

1936

Muerto Juan Vicente Gómez, participa en la movilización estudiantil del 14 de febrero, convocada por la Federación de Estudiantes de Venezuela (FEV) para exigir la restitución de las garantías constitucionales... “En medio del tumulto, el estudiante Rengifo se estremece ante la explosión de los disparos provenientes de la Gobernación. Dirigido contra la multitud, el ametrallamiento causa tres heridos entre estudiantes de la Academia (...) esta experiencia le permitirá formularse otras preguntas y retornar al desafío que el lienzo en blanco representa, con nuevas conmociones, con distintas expectativas(...) La producción plástica de esta época fue escasa debido a los requerimientos políticos”. [Jorge Nunes: op. cit. p. 57]. Junto a Héctor Poleo, José Fernández, Luis Ordaz, Armando Barrios, M. G. Arroyo, Ventura Gómez, José Requena y

Ramón Márquez, crea la Asociación de Estudiantes de Artes Plásticas de Venezuela. El 17 de marzo se inaugura una exposición libre de los miembros de la Asociación “en las vidrieras de las principales casas de comercio de la capital”. Con motivo de esta inauguración suscribirán 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 y esperando llevar a cabo feliz y ampliamente nuestro cometido en la vida, o sea crear arte para la Patria y por el arte, 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, reunimos 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 si es posible reanudaremos nuestro estrecho abrazo general. En Caracas el día 3 de abril del año de 1936”. [En una invitación a la mencionada exposición. Archivo de César Rengifo]. Viaja a Chile. “Cuando partí para Chile tenía 21 años (...) Para entonces había cumplido 9 años en la Academia. A los alumnos que habíamos obtenido buenas notas, consecutivamente, por muchos años, y que lográbamos culminar los estudios, de acuerdo con los estatutos de la institución nos correspondía una beca a París. Sin embargo con

la muerte de Gómez, llegó Rómulo Gallegos al Ministerio de Educación. Picón Salas, que venía de Chile, manifestó su preocupación porque nos vinculáramos más a ese país; entonces no me dan una beca sino un nombramiento con 300 bolívares de sueldo para que fuera a Chile a estudiar enseñanza de las artes plásticas y las artes aplicadas”. [Jorge Nunes: op. cit. p. 77]. En Santiago se inscribe en la Escuela de Artes Aplicadas y la Escuela de Bellas Artes. Sin embargo, los estudios en esa capital no llenan sus expectativas, y en agosto, preocupado por su situación escribe, en carta a Enrique Planchart: “Yo siempre he sido recto en todo, y cuando me entrego a una cosa lo hago íntegramente. Con el arte he hecho siempre eso. Por él he desafiado todo, hasta la miseria. Para mí, él es un apostolado, por eso hoy aquí, con una responsabilidad vertical sobre mi vida, me creo culpable cuando presiento que no pueda responder a ella”.

1937

Insatisfecho de la experiencia chilena (según testimonio de Ángela Carrillo de Rengifo, el joven Rengifo se inscribió en el Partido Comunista de Chile, y al enterarse las autoridades venezolanas procedieron a retirarle la beca dejándolo en total indigencia) parte hacia México en compañía de José Fabbiani Ruiz, quien también realizaba estudios en Santiago. Ya en ese país, hace estudios de pintura, pintura mural y escultura en la Academia de San Carlos y en la Escuela La Esmeralda. “...Yo soñaba con una gran pintura latinoamericana-

na, deseaba hacer obras trascendentes 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 solo el arte de Caballete para minorías” [Jorge Nunes: op. cit. p. 78]. El contacto directo con el movimiento artístico: “Yo que andaba en busca de un estilo mío, personal, influido, es cierto, pero la sustancia vernácula, y aún con mi retina impregnada de luces del impresionismo y del expresionismo, en México sufrí una especie de desconcierto. Casi fui absorbido por la sugestiva atracción de esa plástica nacional y a la vez tan americana y universal” [Jorge Ratto-Ciarlo: César Rengifo: en WAA Caracas: Federación Nacional de la Cultura Popular-Asociación Amigos de César Rengifo, 1981. p. 88]. Conoce al escultor José Monasterios, al músico Silvestre Revueltas y a David Alfaro Siqueiros, con quien establecería una sólida amistad. “Cuando Fabbiani y yo llegamos allí, inmediatamente contactamos a hombres notables de la realidad mexicana: no solo en el campo artístico sino también en la política, y nos sumergimos en aquella atmósfera, nos dejamos devorar por una participación activa que nos permitió palpar directamente los grandes acontecimientos: la nacionalización del petróleo, la solidaridad con la República Española... [Jorge Nunes: op. cit. p. 79]. Con Pedro Beroes se ofrece como voluntario para ir a España a incorporarse a la lucha de los republicanos en la Guerra Civil española, pero son rechazados, por lo que ambos se incorporan a las actividades del Comité Nacional de Solidaridad con la República

Española, en la organización internacionalista: Socorro Rojo. Se inscribe en el Partido Comunista de México. Publica su libro de poemas *Ala y Alba*.

1938

De regreso al país, gobernado entonces por Eleazar López Contreras, se incorpora activamente a la lucha política, liderizada por la Federación de Estudiantes de Venezuela, el Partido Comunista y la Agrupación Cultural Femenina, Colabora en la revista FEV; y, en abril, pasa a formar parte de su Consejo de Redacción. Con José Fabbiani Ruiz crea el grupo Amigos de España y América, el cual tiene como finalidad cumplir labores de solidaridad con la política nacionalista del presidente mexicano Lázaro Cárdenas y con la República Española, ya en agonía. Durante este año escribe la obra *¿Por qué canta el pueblo?* y realiza, en el Club Caracas, su primera exposición individual, en la cual según Ratto-Ciarlo se evidencia su preocupación “...por los problemas sociales que afectan a las clases marginales (...) Este propósito se manifiesta en los cuadros titulados *¿Por qué?*; Refugiados, proyecto de un mural; El sexo preso, Maremare se murió; Niños sobre periódicos... [José Ratto-Ciarlo: op. cit. p. 89]. En la Escuela de Artes Plásticas, antigua Academia de Bellas Artes, realiza su primer mural al fresco. Por su participación en la ejecución de pancartas utilizadas en una manifestación obrera, es detenido y confinado en Jobito (Puerto Páez), un campo de concentración de presos ubicado cerca de la confluencia

de los ríos Orinoco y Meta. En Jobito contrae una afección pulmonar, que tendrá graves consecuencias posteriormente.

1939

Es expulsado del país. Viaja a Colombia en compañía de Víctor Simone de Urna. Ya en Bogotá, se reúnen con Kotepa Delgado, también expreso del campo de concentración en Jobito, Venezuela.

1940

Regresa a Venezuela.

1941

Con Pedro León Castro y Héctor Poleo trabaja en un taller ubicado entre las esquinas de Llaguno y Bolero. En la parte alta del taller se realizan reuniones del Centro de Estudios del Presente, a las cuales asisten con frecuencia los escritores Juan Liscano, Pedro y Juan Beroes, José Salazar Meneses y Carlos Augusto León, entre otros. Discutíamos de todo (...), por ejemplo, las novelas de Thomas Mann, John Dos Passos. Juzgábamos a Aldous Huxley, al Hermann Hesse de *El Lobo Estepario*. Nos atraía la poesía de los dos Machado, de García Lorca, de otro español mártir, Hernández, y del norteamericano Langston Hughes: [José Ratío-Ciario: op. cit. pp. 90-91]. Inicia su actividad periodística. Con Kotepa Delgado y Pedro Beroes, forma parte del equipo fundador de *Últimas Noticias*, donde comienza a trabajar como redactor. También

colabora con el semanario *Aquí Está*, dirigido por Ernesto Silva Tellería. Integra la primera Junta Directiva del Sindicato de Periodistas, hoy Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa.

1942

Continúa su labor periodística. Ingresa como reportero en *El Herald*, en el cual llega a ejercer las jefaturas de información y de redacción y a coordinar la página cultural. En este diario permanece hasta 1946. Dedicado a estas funciones, su producción pictórica es escasa. Escribe *Yuma o cuando la tierra esté verde*. En diciembre se casa con Ángela Carrillo.

1945

Durante este año, y hasta 1948, colabora regularmente en el diario *El Nacional* y en la revista *Élite*. Realiza exposiciones en Nueva York (individual) y en Bogotá, adonde viaja en compañía de Pedro León Castro y Alejandro Otero, también representados en la muestra. Nace su hija Diana.

1947

En enero enferma gravemente. Una úlcera intestinal de origen tuberculoso mantiene en estado crítico a su organismo, resentido desde la prisión de Jobito. Ante la situación, la solidaridad de sus compañeros no se hace esperar. Víctor Simone de Lima, escribe en *El Herald*: “Pedimos la movilización de la Asociación Venezolana de Periodistas, del Sin-

dicato de Periodistas, de la Asociación de Escritores, de los integrantes de los partidos democráticos, en fin, de todos cuantos en Venezuela han luchado por la democracia y la cultura, para salvar al compañero y a la víctima de López.” (Eleazar López Contreras).

1948

Recuperado de su enfermedad, reanuda a su actividad pictórica. “Estos años —que irrumpen fogosos y que señalan un sensible cambio en la obra artística, en comparación con los tiempos de la Academia y de las épocas posteriormente inmediatas— serán definitivos hallazgos; las breves pinceladas impresionistas y las auscultaciones lineales acentuadas, propuestas por el expresionismo, han devenido en un tratamiento técnico más auténtico y en una tendencia temática en cuya superficie se aposentan los rasgos más ásperos y a la vez auténticos de nuestra geografía física y humana”. [Jorge Nunes: *Rengifo* Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1981. p. 22]. Participa junto a Miguel Arroyo, Miguel Otero Silva, Mateo Manaure, Pedro León Castro y Luis Guevara Moreno, en un ciclo de debates titulado “El Realismo en el Arte”, realizado entre los meses de agosto y septiembre en el Instituto Venezolano-Soviético. La polémica acerca del controversial tema llega a las páginas periodísticas, y César Rengifo publica varios artículos en los cuales hace una firme defensa del Realismo Social. En la revista *Cultura Universitaria* es publicada su obra *Hojas del tiempo*.

1949

Expone en el Museo de Bellas Artes de Caracas, en el Instituto Venezolano-Soviético y en el Ateneo de Valencia. La Editorial Universitaria (UCV) publica su obra *Curayú o El vencedor*. Nace su hija Flérida. El Teatro del Pueblo del Ministerio del Trabajo, bajo la dirección de Francisco Petrone, estrena su obra teatral: *Joaquina sánchez*. Con su obra *Los andes* obtiene el premio “Andrés Pérez Mujica” del XI Salón “Arturo Michelena” y en VI Salón Anual de Pintura, obtiene el 2do. Premio con su obra *El andamio roto* y el Premio Popular con *El hijo enfermo*. El Teatro Universitario de la Universidad de los Andes, con la dirección de Luis Arconada, estrena *Los canarios*. El 30 de junio funda el Grupo Máscaras, con: Luis Colmenares Díaz, Enrique Izaguirre, Augusto González, César Burguillos, María García, Malú del Carmen, Gil Vargas, Alejandro Tovar, Daniel Izquierdo y Humberto Orsini. Se estrena *La sonata del alba*, dirigida por Gilberto Pinto.

1954

En enero, en el Teatro Municipal de Valencia, dirige al Grupo “Máscaras” en el estreno de su obra *Manuelote*. Obtiene varios reconocimientos por su obra pictórica: Premio Nacional de Pintura con *La flor del hijo*; Premio “Antonio Esteban Frías” y el Premio “Arturo Michelena”, correspondiente al XII Salón Anual de Artes Plásticas del Ateneo de Valencia, por *Cena en el éxodo*. A mediados de año “En la más rigurosa tradición del muralismo, César Rengifo decide emprender

una ardua tarea (...): El Mural *Amalivaca*, extendido sobre una superficie de 90 metros cuadrados en una de las paredes de la Plaza Diego Ibarra del Centro Simón Bolívar, fue planificado, diseñado y ejecutado por el artista y un conjunto de colaboradores (...) en un año y seis meses. Se concluyó a fines del año 55 y representa la labor muralista más ambiciosa realizada en Venezuela” [Jorge Nunes: Rengifo... p. 25]. La temática del mural construido con “más de millón y medio de pequeños pedazos de mosaicos, finalmente cortados con tenazas de acero”, está basada en el mito de los hermanos Amalivaca y Vochi, quienes encauzaron las aguas desbordadas del Orinoco y enseñaron la caza y la pesca, la alfarería, etc., a los Tamanacos, hijos del moriche. “...cuando se presentó la oportunidad para hacer el mural del Centro Simón Bolívar(...) la situación era muy grave para el país, existía una dictadura. A mí se me planteó un problema y comencé a preguntarle a mis amigos si eso era posible. Salvador de la Plaza, un hombre lúcido, muy capaz, me mandó a decir que precisamente había que aprovechar esa oportunidad, porque un mural era una obra pública y que se hacía para un determinado momento, sino para la historia misma, para el pueblo venezolano, y que dependía de lo que yo hiciera en ese muro, para que el mural fuese eficaz o no. Eso a mí me alivió mucho y comencé a concebir el tema.” [Jesús Mujica: *César Rengifo: A Viva Voz...*].

1956

Dirige el estreno teatral de su obra *La sonata del alba*, por el Grupo “Máscaras”; y Román Chalbaud dirige la adaptación para la televisión de *Manuelote*.

1958

En febrero, con otros destacados artistas, firma el acta constitutiva de la Sociedad de Escritores y Artistas. En marzo, asume la Dirección de Extensión Cultural de la Universidad de los Andes. Se radica en Mérida con su familia. En esta ciudad realiza una importante labor cultural; planifica las escuelas de música, teatro, danza y artes plásticas de la ULA. Es designado por el entonces Ministro de Educación, Dr. Rafael Pizzani, Coordinador de la Campaña de Alfabetización en la capital merideña. Escribe el guión para el documental *Mérida, geografía celeste*, dirigido por Pedro Fuenmayor. En el Teatro Nacional, con la dirección de Carlos Denis, el Grupo “Máscaras” estrena *Soga de niebla*.

1959

En el I Festival de Teatro Venezolano participan sus obras *Soga de niebla* y *El vendaval amarillo*, dirigidas por Humberto Orsini y Alfonso López, respectivamente, Román Chalbaud dirige el estreno de *Oscéneba*. 1980 Separado de sus funciones como Director de Cultura de la ULA, vuelve a Caracas, e inicia una década pródiga en logros teatrales. Del 21 de mayo al 11 de junio participa en la exposición homenaje al pueblo

cubano, realizada en la Casa del Escritor en Caracas. El 24 de septiembre, para asistir a los actos de celebración del XI aniversario de la Revolución, viaja a la República Popular China, en compañía de Salvador de la Plaza, Arístides Bastidas, Héctor Marcano Coello, Diego Silva, entre otros. En China permanece hasta el tres de noviembre, cuando sale para la Unión Soviética, donde presencia el acto conmemorativo del 43a Aniversario de la Revolución de Octubre. Regresa a Venezuela a principios de diciembre. Renuncia a su participación en la Bienal Latinoamericana de Pintura y Grabado, a celebrarse en México, en protesta “por el secuestro de que es objeto el lustre pintor David Alfaro Siqueiros, por parte de las autoridades de su país. Secuestro que es represalia por la consecuente y firme actitud del artista contra las fuerzas del imperialismo...” [El Nacional, Caracas, 02 de septiembre de 1980]. Obtiene el premio a la Mejor Obra en el III Festival de Teatro Venezolano, con *Lo que dejó la tempestad*, dirigida por Humberto Orsini. Con esta misma obra es representado en el Festival de Teatro Hispanoamericano, celebrado en La Habana, dirigida por Humberto Arenal. Dicta cátedra de Historia del Teatro en el Curso de Capacitación Teatral de la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela.

1964

El Teatro Universitario de la Universidad de Los Andes estrena *Buenaventura chatarra*, bajo la dirección de Ildemaro Mujica. Su obra *Lo que dejó la tempestad* es incluida en la an-

tología *El teatro hispanoamericano contemporáneo*, realizada por Carlos Solórzano y editada por el Fondo de Cultura Económica, de México.

1965

El país se encuentra convulsionado antes los acontecimientos políticos y la posibilidad de cambios revolucionarios. César Rengifo, militante siempre, no podía asumir con indiferencia la situación. Viaja a Italia, desde donde se traslada a distintos países europeos para coordinar los preparativos de la Conferencia Mundial por la Libertad de los Presos Políticos Venezolanos. De regreso al país, es detenido por la Dirección General de Policía (Digepol). Sus amigos se movilizan y es puesto en libertad inmediatamente.

1967

En el Tercer Festival de Teatro Venezolano son presentadas las obras *Los hombres de los cantos amargos*, dirigida por el mismo Rengifo; *La fiesta de los moribundos*, por Alfonso López. Esta última pieza mereció el Premio “Rafael Guinand” del Festival. Bajo el sello editorial de la Universidad Central de Venezuela se publica el volumen *Teatro*. Expone en la Galería Bellini, junto a Rafael Ramón González, Pedro León Castro y Braulio Salazar.

1969

Junto a Gabriel Bracho y Pedro León Castro expone en la Galería Botto. Su obra pictórica, afectada durante los años de lucha política por obligados períodos de inactividad, testimonió, en todo su hondo dramatismo las circunstancias que siguieron a esos hechos. Un ejemplo de esto es su óleo sobre tela *El hombre que llora por el hombre* (1969).

1970

Realiza una muestra de sus mosaicos en la Galería Bellini. La Asociación de Escritores de Venezuela publica un volumen con sus obras *Los hombres de los cantos amargos* y *La fiesta de los moribundos*.

1972

Se publica *Esa espiga sembrada en Carabobo*.

1973

Es llamado por la Comisión del Sequicentenario de la Batalla de Carabobo del Ministerio de la Defensa para realizar el mural *Creadores de la nacionalidad*, ubicado en el paseo de Los Próceres de Caracas. Se trata de un tríptico construido en mosaicos que le permite al artista hacer un recorrido por tres momentos de nuestra historia: La Conquista y la alucinación de El Dorado; Los Precursores y Lucha y Victoria.

El grupo de teatro La Mama, de Colombia, bajo la dirección de Eddy Armando, realiza un montaje de *Lo que dejó la*

tempestad, con el cual visitan Venezuela en 1974. En la sede de Pro-Venezuela, del 24 de marzo al 30 de junio, se realiza la Exposición Retrospectiva de su pintura, compuesta por más de 300 obras ejecutadas entre 1931 y 1974. Esta muestra significa para Rengifo la posibilidad de plantearse nuevas exposiciones: “Creo que a partir de 1974 comencé a ver las cosas con más precisión. Después de la retrospectiva de mi obra realizada por Pro-Venezuela. Por primera vez tuve la oportunidad de contemplar con espíritu crítico gran parte de mi producción. Aun, obras pintadas con influencia de las enseñanzas de la Academia. Fue como mirarme en un espejo resquebrajado que me ofrecía fragmentos de un mismo rostro...” [Jorge Nunes: Cesar Rengifo: el retorno... p. 19]. Bajo la dirección de Harman Lejter se estrena la obra *Las torres y el viento*. En el mes de agosto, el Círculo de Críticos del Teatro le rinde un homenaje en el Ateneo de Caracas.

1975

Viaja a La Habana para formar parte del jurado del Premio de Teatro de Casa de las Américas. En esta misma ciudad, bajo la dirección de Adolfo de Luis, se realiza un montaje de *Lo que dejó la tempestad*. Rechaza la Orden Diego de Losada, que le ha sido conferida, por considerar que: “...conlleva en sí la exaltación de hechos y acciones que se contradicen con lo esencial de la nacionalidad y de ser venezolano, como son: la libertad y la anticonquista...” [Carta al Secretario de Gobierno del Distrito Federal].

1976

El Grupo Rajatabla estrena la obra *La juanbimbada*, con textos de Miguel Otero Silva, Andrés Eloy Blanco, Ramón Díaz Sánchez y César Rengifo. Son traducidas al francés y transmitidas en el espacio “Théâtre des Amériques”, de Radio Canadá, las obras *Buenaventura chatarra* y *Las torres y el viento*. Junto a Miguel Acosta Saignes presenta la ponencia “En defensa de las culturas nacionales” en el marco de la IV Conferencia Internacional de Teatro del Tercer Mundo, realizada en Caracas. En la revista rumana *Secolul 20*, es publicada la obra *Lo que dejó la tempestad*, traducida por Paul Alexandru Georgescu. Convocados por el Centro Venezolano del Instituto Internacional de Teatro (I.T.I.), se reúnen en Caracas Emilio Carballido (México), Enrique Buenaventura (Colombia), Oswaldo Dragún (Argentina) y César Rengifo (Venezuela), para estudiar la realización de un proyecto de la Unesco sobre la integración de las tres culturas que conforman la latinoamericana. Para este proyecto escribe *¿Quién se robó esa batalla?* Con motivo de esta reunión se presenta la Muestra de Autores Latinoamericanos, en la cual Humberto Orsini dirige *Buenaventura chatarra*. En marzo participa en la colectiva “Pintores Nacionales” organizada por la Galería Acquavella. En Cuba, bajo el sello editorial de Casa de las Américas, se publica el volumen *Teatro*. Escritores, realizado entre el 7 y el 14 de junio.

1978

En el Teatro Municipal de Ploitesti, Rumania, se escenifica la traducción de Georgescu de *Lo que dejó la tempestad*.

1979

La Editorial de Caracas, publica su libro Teatro Breve: cinco obras en un acto y Fundarte, en su colección Cuadernos de Difusión, edita *Un fausto anda por la avenida*. En mayo, participa en el Primer Encuentro de Investigadores de la Historia del Teatro en América Latina, convocado por el Centro Latinoamericano de Creación e investigación Teatral. Por resolución emanada de este Encuentro, es designado para integrar con Orlando Rodríguez y Carlos José Reyes, un Comité Redactor de la Historia del Teatro Hispanoamericano. En Julio viaja a La Habana para asistir al Festival Carifesta-1979, y participa en el simposio sobre la Identidad Cultural Caribeña con la ponencia “Los Caribes”. En septiembre, dirigida por Jorge Godoy, se estrena *Un fausto anda por la avenida*; y en noviembre Enrique Porte dirige el estreno de *Una medalla para las conejitas*. Recibe el Premio “Ollantay”, otorgado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral; y el “Premio Especial” del Círculo de Críticos Teatrales de Venezuela.

1980

El Concejo Municipal del Distrito Sucre publica *Las mariposas de la oscuridad*, estrenada este mismo año bajo la direc-

ción de Armando Gota; y en La Habana, es adaptada para la televisión *El raudal de los muertos cansados*. Por unanimidad, el jurado le otorga el Premio Nacional de Teatro. El 2 de noviembre muere en Caracas. “Fue iniciador de nuevos rumbos en la dramaturgia y entregó a esta una creación continuada, fecunda y de jerarquía estética y literaria eminente (...) Aunó a su múltiple labor intelectual y artística una acción integérrima como hombre. Demostró, con su existencia, cómo el artista, en cuanto individuo, debe vivir y actuar armónica y consecuentemente en relación a su palabra y a su obra. No hubo en él distancia entre su actuar social y su hacer cultural.” [*Conjunto*. La Habana, Nfl.47 (octdic. 1980), pp. 2-3].

ÍNDICE

Prólogo A viva voz / 7

Dedicatoria / 12

César Rengifo a viva voz / 14

Toma I / 17

Toma II / 39

Toma III / 52

Cronología / 95



CÉSAR RENGIFO A VIVA VOZ

La revolución bolivariana está caracterizada por hacer reconocimiento de nuestros cultores y luchadores sociales. Sin duda alguna, la obra de César Rengifo encarna el ideal emancipador y decolonialista. El Comandante Eterno Hugo Chávez nos instó a conocer a fondo ese legado que Rengifo plasmó no solo en sus lienzos sino además en la dramaturgia. *A viva voz* recoge un testimonio invaluable de ese protagonista de nuestra historia actual, esa que todavía estamos construyendo.

Jesús Mujica Rojas (Caracas, 1951)

Editor, documentalista, productor audiovisual, periodista, poeta y docente. Este cultor conocido cariñosamente como el "Ceramonauta" ha sido un intenso defensor y difusor de la obra y figura de César Rengifo. Es colaborador en varios medios impresos y digitales, entre ellos *Aporrea* y es Director de la ciberpublicación *Idealidad Avanzada*. *El Ceramonauta* estuvo acompañando el cortejo de los restos de César Rengifo al Panteón Nacional.