

- TPT - THEORIE UND PRAXIS DES THEATERS
UNTERSUCHUNGEN ZU DEN KULTURELLEN ZEICHEN
(SEMIOTIK-EPISTEMOLOGIE-INTERPRETATION-
GESCHICHTE)
- TPT - TEORÍA Y PRÁCTICA DEL TEATRO
INVESTIGACIONES DE LOS SIGNOS CULTURALES
(SEMIÓTICA-EPISTEMOLOGÍA-INTERPRETACIÓN-
HISTORIA)
- TPT - THEORY AND PRACTICE OF THEATRE
INVESTIGATIONS ON CULTURAL SIGNS
(SEMIOTICS-EPISTEMOLOGY-INTERPRETATION- HISTORY)
- TPT - THÉORIE ET PRATIQUE DU THÉÂTRE
RECHERCHES SUR LES SIGNES CULTURELS
(SÉMIOTIQUE-ÉPISTÉMOLOGIE-INTERPRÉTATION-HISTOIRE)

Vol. 24

HERAUSGEBER/EDITORES/EDITORS

Alfonso de Toro
Universität Leipzig
sekretariatdetro@rz.uni-leipzig.de

John P. Gabriele
The College of Wooster
jgabriele@wooster.edu

José Antonio Sánchez
Universidad Castilla la Mancha
joseasanchez@telefonica.net

Wilfried Floeck
Universität Gießen
wilfried.floeck@romanistik.uni-giessen.de

Susanne Hartwig
Universität Passau
susanne.hartwig@uni-passau.de

Henry Thorau
Universität Trier
thorau@uni-trier.de

Verena Dolle (ed.)

La representación de la Conquista
en el teatro latinoamericano de los siglos XX y XXI

2014
Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York



2014
Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung

Redaktionelle Bearbeitung / Typoskript
Secretaria de redacción / composición tipográfica: Lisa Strobehn

Titelbild / Cubierta: © Ralph Klein

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available
in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2014

www.olms.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Umschlagentwurf: Anna Braungart, Tübingen

Herstellung: KM-Druck, 64823 Groß-Umstadt

ISBN 978-3-487-15185-4

ISSN 1866-9514

Índice

Agradecimientos	viii
A manera de introducción. La representación de la Conquista en el teatro latinoamericano de los siglos XX y XXI: constantes transnacionales y variantes nacionales Verena Dolle	ix
I. La Conquista por antonomasia: México	
Presente, Historia y memoria en <i>La noche de Hernán Cortés</i> , de Vicente Leñero Néstor Ponce	3
Resignificaciones de la figura de la Malinche a partir del multiculturalismo y neocolonialismo Ute Seydel.....	15
La Conquista, globalizada, y la metáfora de la frontera en el teatro mexicano contemporáneo Verena Dolle	35
II. La Conquista en América Central	
Drama histórico e identidad nacional. La configuración de la Conquista en el teatro costarricense Wilfried Floeck.....	61
Configuración del héroe y revisión de la Conquista: fray Bartolomé de las Casas en Miguel Ángel Asturias y Enrique Buenaventura Jorge Chen Sham	79
III. La Conquista en Colombia, Venezuela y Brasil	
La Conquista en el teatro colombiano contemporáneo Hugo Hernán Ramírez.....	103

Transtemporalidad e ironía en una relectura del siglo XVI hispanoamericano: a propósito de <i>Verdadera historia de el asalto a las minas del Perú perpetrado por una pandilla de aventureros españoles en el siglo XVI</i> , de Alejandro Buenaventura Francisco Rodríguez Cascante	121
El conquistador conquistado en <i>El carnaval de la muerte alegre</i> de Carlos José Reyes: ¿disolviendo o desplazando las fronteras tradicionales? Guido Rings	133
La Conquista en el teatro venezolano contemporáneo Luz Marina Rivas.....	149
Dos mundos en colisión: la conquista de Brasil en el teatro de César Vieira, Antonio Bivar y Celso Luiz Paulini Christoph Müller.....	169
IV. La Conquista en el entorno de los Andes	
Entre mito y realidad histórica: el héroe nacional Lautaro en el teatro chileno del siglo XX Ingrid Simson	189
El tema de la Conquista en la dramaturgia ecuatoriana de los años 70 y 80: entre el imperio y la dictadura Julio Enrique Checa Puerta	211
Brecht, Las Casas y el indigenismo en <i>Los conquistadores</i> , de Hernando Cortés Eduardo Hopkins Rodríguez	235
El Inca Atahualpa ante la guerra civil y la conquista del Perú en el drama postromántico de Nicolás Granada y la tragedia existencialista de Bernardo Roca Rey Dorde Cuvardic García.....	251

V. La Conquista en Argentina

Parodia, compromiso político, utopía: la Conquista en el teatro argentino contemporáneo Karl Kohut	275
La defensa de los derechos humanos a través del teatro con temática de la Conquista en Argentina Juliana Lorenz	299
Los ecos de la Conquista en la obra teatral <i>Bálsamo</i> , de Maite Aranzábal Graciela Aletta de Sylvas.....	327
La dramaturgia urgente del teatro obrero anarquista clásico argentino y la conquista de América como temática problematizada Carlos Fos	349
Sobre los autores.....	363

- Kristeva, Julia (1974). *La révolution du langage poétique. L'avant-garde a la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Ed. du Seuil.
- López de Gómara, Francisco (1553/2012). *Historia general de las Indias*. Prólogo de Jorge Gurria Lacroix. Capítulos LVII a LXVI. Medina del Campo: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02588400888014428632268/index.htm> (26.03.2012).
- Mächler Tobar, Ernesto (2005). "‘‘Conserve su puesto. ¡Esto no es su escenario!’’. Aproximación a la invisibilidad del indígena en el teatro colombiano”, en: *Boletín de Antropología*, 36, 299-336.
- Mächler Tobar, Ernesto (2010). "‘‘Y este pobre indio... ¿Qué hace por aquí?’’ Teatro indigenista en Colombia: quince últimos años”, en: *Boletín de Antropología*, 41, 180-206.
- Mena García, Carmen (2003). "La frontera de hambre: construyendo el espacio histórico del Darién”, en: *Mesoamérica*, 24, 45, 35-65.
- Morson, Gary Saul/Emerson, Caryl (1990). *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford: University Press.
- Nebrija, Elio Antonio de (1492/1992). *Gramática castellana*. Introducción y notas por Miguel Angel Esparza y Ramón Sarmiento. Madrid: Fundación Antonio de Nebrija.
- Obregón, Oswaldo (2000). *Teatro latinoamericano: un caleidoscopio cultural (1930-1990)*. Perpignan: Crilau-Presses Universitaires de Perpignan.
- Pinto Rodríguez, Jorge (1993). "La fuerza de la palabra. Evangelización y resistencia indígena (Siglos XVI y XVII)”, en: *Revista de Indias*, 199, 677-698.
- Proß, Wolfgang (2007). "Herder und die moderne Geschichtswissenschaft”, en: Renate Stauf/Cord-Friedrich Berghahn (eds.). *Johann Gottfried Herder: Europäische Kulturtheorie zwischen historischer Eigenart und globaler Perspektive*. Heidelberg: Winter, 19-44.
- Rings, Guido (2010). *La Conquista desbaratada. Identidad y alteridad en la novela, el cine y el teatro hispánicos contemporáneos*. Madrid: Iberoamericana.
- Welsch, Wolfgang (1997). "Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen”, en: Irmel Schneider/Christian W. Thomson (eds.). *Hybride Kulturen. Medien – Netze – Künste*. Köln: Wienand, 67-90.

La Conquista en el teatro venezolano contemporáneo

Luz Marina Rivas

Introducción

Para una aproximación al teatro histórico contemporáneo venezolano sobre la Conquista, tendremos que considerar la vigencia de tres dramaturgos que elaboraron el tema a lo largo del siglo XX: César Rengifo, Luis Britto García y José Ignacio Cabrujas, mayormente en la década de los años setenta, en coincidencia con la aparición del fenómeno de la nueva novela histórica latinoamericana (Menton 1993), caracterizada por romper el pacto de verdad de la novela histórica tradicional conceptualizada por Georg Lukács y revitalizadora de la ficción. En el caso de la dramaturgia histórica, se presentan las mismas características. Hay para entonces una gran vitalidad del teatro histórico, generalmente relacionado con los procesos libertarios de Venezuela o de América, incluso algunos pre-libertarios ocurridos en los tiempos de la colonia española.

En general, el tema de la Conquista no es frecuente en el teatro venezolano, como sí lo ha sido en la narrativa. Las obras de estos tres dramaturgos son excepcionales dentro de la producción teatral venezolana. Fuera de ellas, encontramos el tema muy circunstancialmente, como en los monólogos del humorista Laureano Márquez, en el marco de discursos mayores acerca de la idiosincrasia del venezolano. Sin embargo, es interesante que tres de los más importantes dramaturgos venezolanos hayan escrito obras con el tema de la Conquista y que sus obras hayan sido representadas repetidas veces en los primeros años del siglo XXI, como discursos que proponen lecturas ideológicas de la historia. En los momentos de crisis, tal como lo explicaba Noé Jitrik (1993), el país recurre a la ficción histórica para intentar comprender las identidades colectivas que nos agobian.

Cabe anotar que las visiones de la Conquista propuestas por estos tres autores fueron precedidas por una visión decimonónica y romántica, elaborada por el médico merideño Adolfo Briceño Picón (1846-1929), quien publicó dos piezas sobre el tema, *El tirano Aguirre* y *Ambrosio de Alfínger (Los Alemanes en la conquista de Venezuela)* en un solo tomo (1903). La primera de estas obras ha sido exhaustivamente analizada por Ingrid Galster (2011), como obra romántica, en la que el tirano es el padre celoso de una hija enamorada, con sentimientos encontrados. No permite que su hija se case con un noble español, porque la ha prometido a un hombre acaudalado que financiaría a cambio su expedición. Aunque el tirano resulta ser el histó-

rico conquistador cruel, resulta matizado en este drama, por su condición de padre. La segunda representa a los alemanes como conquistadores mucho más crueles y despiadados que los españoles, representados en Ambrosio de Alfínger, primer gobernador de la Provincia de Venezuela, gracias al pacto del emperador Carlos V de España y I de Alemania con los banqueros Welser, que pasaron a la historia venezolana como los Belzares. Se contraponen la figura de su esposa, española y cristiana, y de su hija, como defensoras de una Conquista pacífica. En esta obra, curiosamente, se propone un diálogo intercultural inusitado. El prometido de la hija de Alfínger termina enamorado de una princesa indígena y se va a vivir con los indígenas como uno más de ellos, para pelear del lado del cacique, su nuevo suegro. Los indígenas se representan, entonces, como dignos combatientes que luchan por conservar sus tierras y por su libertad.

Sin embargo, Briceño Picón es apenas conocido y su obra nunca fue reeditada. *El tirano Aguirre* tuvo dos representaciones en Mérida, en 1872 y 1873. No tenemos noticias de representaciones de *Ambrosio de Alfínger* (cf. Chalbaud Zerpa 1997: 476).

César Rengifo: la tragedia de la resistencia indígena

El muy destacado dramaturgo, artista plástico, periodista, docente universitario y gerente cultural venezolano César Rengifo, nació en Caracas en 1915 (†1980), de una familia andina, del Estado Trujillo. En 1937 vivió en México, donde bebió las fuentes del muralismo mexicano, inspirador de sus murales y su pintura, figurativa, que acogió el realismo social, cónsono con sus ideas de izquierda y posterior militancia comunista. El ancestro indígena como la nación originaria fue un tema reiterado en sus murales. Se destaca el mural "Amalivaca", del Centro Simón Bolívar, realizado entre 1955 y 1956, que presenta escenas precolombinas en torno al mito de Amalivaca, dios creador de los caribes. En un boceto para un mural inconcluso, que ganó un prestigioso galardón, el Premio Arturo Michelena, en 1954, aparecen los indígenas en escenas de vida cotidiana, en un relato muralístico de la historia de la nación, completado con escenas de la Conquista y colonización, la independencia y la vida moderna. En el primero de los tres murales del Paseo Los Próceres, de 1973, muestra escenas de tortura a los indígenas durante el proceso de la Conquista: indios crucificados, quemados, torturados. En los otros dos aparecen como personajes fundamentales constituyentes de un país mestizo.

En paralelo con su desarrollo como artista plástico, fue un creador teatral. Escribió y publicó 40 obras y fue profesor de teatro. Gran parte de ellas

son ficciones de la historia venezolana, en las que reinterpreta la historia oficial. Otras se refieren a la vida de la marginalidad, del campo y la ciudad y la explotación petrolera, esta última vista como otra forma de colonización. Siendo militante del Partido Comunista de Venezuela creía en el arte como forma de intervenir en la realidad social. Tanto sus obras plásticas como su teatro elaboran las mismas preocupaciones temáticas y encontraba afinidades palpables entre las dos manifestaciones artísticas, como se evidencia en sus declaraciones:

Hay que penetrar la realidad y extraer su esencia, y retornarla estéticamente. El espectador recibirá, entonces, a través de lo formal estético, la conmoción sensible necesaria para poder captar y mirar a profundidad una realidad y actuar sobre ella. Eso lo busco en la pintura y el teatro. (Rengifo en: Mc Namara 2009: s.p.)

El teatro y la pintura están más cerca de los que mucha gente cree y no únicamente porque el teatro incorpora a su acontecer la pintura en el maquillaje, en el vestuario, en los decorados, en la iluminación, sino porque todo el teatro es acontecer plástico, dinámico, gestual, forma, color y sonido. Cuando hago teatro creo y manejo se estructura con aliento de pintor y a veces cuando pinto y sobre todo cuando he hecho murales, me he desempeñado un poco como director escénico y como dramaturgo. (Rengifo en: Mc Namara 2009: s.p., citando a José Ratto Ciarlo)

Zoila Paternina Ríos (1999) observa que la mayoría de las obras de Rengifo transcurren de noche. Hay una estética de lo oscuro en ellas, para lo cual la iluminación es clave. Por una parte, una estética de contrastes a la manera del barroco, con claroscuros, o a la manera del expresionismo, con atmósferas de grises difuminados y penumbras. Logra estos efectos con velas y candiles. Añade también:

Da a la oscuridad una simbología antigua relacionada con el misterio, la magia, lo oculto, lo trágico, la muerte. En oposición con la vida, lo claro y lo nítido de la luz plena. (Paternina Ríos 1999: 17)

Esto está presente en la trilogía de la Conquista, que formula el proceso como tragedia: todo converge hacia la inminencia del sacrificio y de la muerte. A continuación, las obras de Rengifo.

Curayú o el vencedor y Obscéneba: el hijo que vendrá

Muchas de sus obras teatrales integran lo que los críticos han llamado "teatro histórico" de César Rengifo. Son obras intrahistóricas, pues construye personajes humildes y anónimos, a quienes los acontecimientos históricos afectan y cambian sus vidas radicalmente. Entre ellas, tenemos una trilogía dedicada al periodo de la conquista de Venezuela. La primera es *Curayú o el vencedor* (1947/2011), que se desarrolla en "un acto y tres cuadros". En esta obra, el

personaje histórico más relevante, Guaicaipuro, el cacique de los indios Teques, es apenas una referencia. El protagonista, Curayú, es un anciano piache (sacerdote) ciego, una suerte de Tiresias, según la nota de la contraportada de la edición del 2011, que ha sido proscrito por la tribu desde su juventud, cuando predijo que los hombres blancos que habían llegado a otros lugares lejanos para matar y esclavizar a otros pueblos, llegarían al valle y no sería posible detenerlos si no se unían todas las tribus. En el comienzo de la obra, es ya un anciano. En el primer cuadro, recibe la visita de la anciana Ubschba, su antigua prometida, y el guerrero Paraiguto, quienes le traen la noticia de la guerra cercana y de los sobrevivientes que hablan de las crueldades de los extranjeros. También traen la noticia de que ha sido reivindicado y se le pide consejo y un vaticinio sobre quién será el vencedor en la inminente guerra contra los conquistadores. Curayú contesta de manera críptica sobre ese vencedor del futuro:

Vendrá una hora cuando su nombre caerá como un violento toque de guarura al fondo de nuestros corazones. Mucho fuego y mucho llanto lo habrán formado sobre esta clara tierra. (Rengifo 2011: 30)

Mientras los personajes dialogan, se escuchan en el fondo del escenario los fotutos, las guaruras y los tambores guerreros, que anuncian el peligro y la invasión. El piache ha sido reivindicado, pero para él es tarde. Ya es muy viejo y no puede tomar las armas; ya los invasores están muy cerca de los desconcertados indígenas.

El escenario propuesto para la obra es uno solo: la morada del piache, un rancho indígena con una puerta cubierta con una piel de tigre y un palenque que se abre a un paisaje, que sugiere una estética próxima a la pintura de Rengifo. El contacto con el afuera está determinado por las entradas y salidas de Ubschba, la anciana; Paraiguto, el guerrero y Dajira, una joven guaica, que llega pidiendo refugio, tras haber visto morir a los suyos y haber sido violada por los conquistadores.

No hay héroes individuales. Se trata de un colectivo que lucha a lo lejos, mientras los más débiles sufren. La entrada de Dajira, la doncella ultrajada, añade un elemento nuevo: ella suplica que el piache le suministre hierbas que le permitan abortar a ese enemigo que crece dentro de ella, tema osado para la época en que se estrenó la obra. Si bien el piache le responde que en su pueblo no se acostumbra a usar esas hierbas y por lo tanto, no dispone de ellas, accede al ruego y envía por ellas a unos jóvenes que no regresan. La espera va haciendo crecer la tensión, mientras la guerra parece acercarse por la violencia de los tambores y guaruras, así como las noticias traídas por los fugitivos que cuentan sus desgracias. Llega a la choza la noticia de que la tribu quema su maizal para que los extranjeros no puedan alimentarse, con lo

cual los indígenas también se sacrifican. La tensión se magnifica por la incertidumbre: no regresan los jóvenes que iban por las hierbas; no se sabe qué tan cerca están los invasores; Dajira se desespera al ver que su embarazo prospera y la anciana no logra consolar a Curayú, que, inquieto, escucha ruidos de trueno. Los tambores y guaruras suenan cada vez con más fuerza. Con este recurso de audio, se intensifica la tensión dramática.

El clímax ocurre cuando Paraiguto regresa herido por el fuego de los blancos y cuenta que estos han atacado el bohío del cacique. Entretanto, nace el niño de Dajira y su llanto resulta esperanzador para Curayú. Aquí culmina la obra.

En la obra, puede verse cómo la mirada sobre la Conquista se sitúa en la perspectiva indígena. Aún no hay un encuentro con los blancos, que están por llegar precedidos de historias de horror traídas por los que huyen. Son un peligro difuso, sin rostro, solo muerte, destrucción y esclavitud. Llama la atención en esta pieza que las figuras centrales sean los dos ancianos y la mujer ultrajada. De los guerreros sabemos menos; ni siquiera llega la muerte cierta del cacique Guaicaipuro. Son los más débiles los que se muestran, por lo cual resulta aún más trágica la inminencia de la llegada de los invasores. No hay pasividad, sin embargo. Se insta a los guerreros a luchar hasta morir y el llanto del niño de Dajira, que nace al final, es interpretado por el piache como una esperanza de liberación futura. El niño encarna la críptica revelación del Curayú.

Obscéneba (1958) fue publicada en 2010 con el título de *Oscéneba* (es la edición de la que disponemos). Se trata de un drama en tres actos y seis cuadros, cuyo referente es la ciudad de Nueva Cádiz, en la isla de Cubagua, famosa por la extracción de perlas por indígenas esclavos obligados a sumergirse hasta la muerte o las enfermedades por el largo tiempo dentro del agua salada. Por el agotamiento de los ostrales y el descubrimiento de otros yacimientos perlíferos en La Guajira, la ciudad fue abandonada en 1539 y destruida por un maremoto en 1541.

En esta obra los conquistadores adquieren rostro, un rostro maligno en los personajes de Lorenzo de Salduendo y Pedro de Limpías (nombres de conquistadores históricos), que apuestan indios esclavos y perlas en un mesón en Cubagua, mientras son servidos por Tigüire, un indígena enfermo por haber sido explotado en los ostrales. Ese es uno de los dos escenarios de la obra. El otro es el humilde rancho de la anciana Quenepa, en el que ella y el viejo piache Piesco instan a los jóvenes Cuciú y Yorosco, así como a todos los indígenas de Cubagua, a no reproducirse para no dar más esclavos a los invasores. Allí también se planifica vaciar los barriles de agua dulce que

llegaban de tierra firme, soltar las embarcaciones para aislar completamente a Cubagua, para que también mueran los extranjeros invasores.

Es interesante en la obra la diferencia en la construcción de los personajes. Los españoles son malvados e inmisericordes, con sus perros entrenados para asesinar a los indios. Son personajes más bien planos. Los indígenas, en cambio, son orgullosos y estoicos caribes, que se expresan en un lenguaje notoriamente lírico y que se enfrentan entre ellos por sus visiones diferentes de la Conquista. Los viejos deciden la muerte de todos los indios y planean un suicidio colectivo envenenándose con curare, el conocido veneno con que los caribes untaban sus flechas; los jóvenes, en cambio, quieren luchar como los indígenas de tierra firme, hasta morir, pero en batalla. Quieren vida para enfrentar heroicamente a sus opresores. La tensión dramática está muy bien construida. Mientras que para los españoles va creciendo la desesperación a medida que llegan las malas noticias: rebelión en tierra firme, vaciamiento de las reservas de agua, barcos sueltos, huida de los esclavos indígenas, los indios terminan enfrentados generacionalmente. Queneba y Piesco toman el curare y ordenan a los jóvenes Yorosco y Cuciú a hacer lo mismo. Estos se niegan. Entonces, los maldicen por no obedecer lo que según ellos ordenan los ancestros desde el más allá. Los jóvenes no se rinden ni ante los españoles ni ante sus mayores. Yorosco decide tenderse sobre Cuciú y obligarla a salir de Cubagua en una canoa escondida, para que ella huya con su semilla y tenga un hijo que vengará en el futuro a los caribes. Él, como héroe guerrero, morirá luchando. Sin embargo, en esta obra hay un nuevo elemento: la posibilidad de superar el odio que sienten los mayores. Yorosco vislumbra un futuro para su hijo:

Yorosco:

Los caribes han de seguir luchando Cuciú... Mientras un árbol muere otro debe nacer... ¡Ellos [los antepasados] saben que ha de ser así! [...]

Estoy seguro de que algún día él o los hijos de sus hijos mirarán este mar de Cubagua sin los ojos sombríos, sin las manos crispadas, sin odios... ¡sin rabia! (Rengifo 2010a: 120)

En la ficción de Rengifo, la acción transcurre en una noche de 1543, en una Nueva Cádiz no destruida aún, pero en vísperas del maremoto, que acabará con la ciudad. Al final Yorosco despide a Cuciú con las palabras “¡Obscéneba!, ¡Obscéneba!” (Rengifo 2010a: 121), “amor” en lengua caribe. El amor supera la muerte. La continuidad de la vida es el mandato, pero fuera de la isla y de la ciudad que está por destruirse.

En estas dos obras llama la atención que ambas culminen con la imagen de un niño que llegará. La muerte trágica de quienes no se doblegan quedará vengada por los que vendrán después. Se trata de una promesa de futuro mesiánico, que va construyendo un mito, más adelante con usos políticos.

Apacuana y Cuaricurián: el martirio del artista

Una obra de mayor dramatismo trágico es *Apacuana y Cuaricurián* (2010), estrenada en 1975. Es una obra más experimental, con escenarios y vestuario “como si se tratara de un ensayo” (Rengifo 2010b: 13), en una estética propia de los años 70 y no con las precisiones de las obras anteriores, con escenarios y vestuarios “de época”, cercanos a su pintura. Escrita en endecasílabos, se construye como una tragedia. Apacuana, una mujer piache de los mariches, decide ofrecerse como líder para conducir a su tribu a la guerra contra los españoles, en vista de que Chicuramay, el cacique, está muy malherido y enfermo. Decide que algunos indios se entreguen a los españoles para que espíen sus costumbres y calculen cuándo será más oportuno atacar el campamento. Su propio hijo Cuaricurián, artista y no guerrero, se niega a ir a la guerra:

Cuaricurián es un artista
que juega con el barro y los colores...
y los guijarros y los caracoles...
y sólo quiere que gocemos todos
lo que sus manos dulces nos construyen...
¡y su imaginación sueña primero! (Rengifo 2010b: 33s.)

No sabe disparar las flechas. La madre lo repudia y el joven es echado de la tribu. Develado el plan, los conquistadores esperan el ataque y aprisionan tanto a Apacuana, como a Chicuramay. Diego de Losada ha ordenado la muerte por empalamiento del cacique. Sin embargo, duda de que este último tan enflaquecido y débil pueda ser el cacique de los mariches. Se presenta entonces Cuaricurián en el campamento español con las galas de un cacique, identificándose como tal para cambiarse por el verdadero. Su liberación significaría que la tribu conservaría a su líder para continuar la lucha. Depende de Apacuana ese intercambio: al final, secundará el plan del hijo, aunque este sea la muerte por martirio.

Este llamado “poema dramático” prevé el sacrificio individual para bien del colectivo, como lo postula el comunismo, en el que militó Rengifo. No tiene divisiones de actos ni escenas, por lo cual su dramatismo se intensifica. Aquí, los personajes se hacen más complejos. Apacuana debe luchar interiormente entre su amor de madre y su deber como líder de su tribu. Es interesante que se rescata al artista como alguien que puede tener un acto heroico y guerrero. Si Cuaricurián no sabe disparar flechas, utiliza sus artes teatrales como estrategia de lucha. Con esta suerte de *alter ego* que pinta y que se disfraza para representar un papel, César Rengifo habla de la inclusión de todos los individuos en la lucha colectiva.

Para Rengifo, fundador de un teatro social llevado a las comunidades —el grupo “Máscaras” en 1952, en el que participaron miembros del Partido Comunista—, la función del dramaturgo es pedagógica: el teatro muestra con ejemplos cómo transformar la realidad. Su visión de la Conquista solo puede contarse en clave de tragedia. Idealiza a los indígenas como guerreros valientes e indoblegables, germen de la nación, de los cuales el pueblo es heredero, y concibe el proceso de la Conquista como un despojo. La recuperación del pasado indígena proporciona un sentido de identidad y de propósito para las luchas revolucionarias. Aunque ya era un artista canónico, el actual discurso oficial se ha apropiado de su obra. Premios con su nombre, homenajes a su memoria, la reedición y las lecturas dramatizadas de sus obras lo constatan.

Luis Britto García, *El tirano Aguirre o la conquista de El Dorado: bárbaros y utopía en América*

Narrador, ensayista y dramaturgo nacido en Caracas en 1940, más conocido por sus cuentos y novelas, ha escrito tres obras de teatro, todas ellas premiadas. *El tirano Aguirre o la conquista de El Dorado* obtuvo el Premio Municipal de Teatro en 1975 y fue estrenada en Caracas en 1976, se inicia con una nota explicativa en la que el autor prevé la interpretación de su obra, preguntándose los efectos de los viejos arquetipos de la cultura medieval en El Dorado, sitio donde “todo deseo se colma hasta el exceso y toda fantasía es satisfecha hasta la desmesura” (Britto García 1976: 7), para contestarse explicando que el torrente de riquezas puede llevar a la ruina y la degradación individuales y a la decadencia colectiva y, en alusión a la Venezuela petrolera del momento, declara que esto sucede “en la actualidad en más de un país latinoamericano, esclavizado y corrompido por su propia abundancia.” (Britto García 1976: 7)

La obra se divide en cuatro partes, “La balsa”, “El Dorado”, “La retirada” y “El fuego fatuo”. La nota añade que Lope de Aguirre, el personaje histórico ajusticiado por la Corona española por su rebeldía contra el rey y su deseo de fundar su propio reino, fue tras la libertad. Sin embargo, la imagen con que lo caracteriza Britto García es la de un conquistador malvado, que llega con el deseo de obtener oro y esclavos, asesinando y robando, además de que aparece como padre con deseos incestuosos, siguiendo la tradición colonial. En un momento de intertextualidad anacrónica, Lope llama a sus marañones “Falange de vuestro caudillo”, invocando a Franco, el dictador. Sus parlamentos son transcripciones de su “Acta de Desnaturalización”, en la que declara al Rey su rebelión. En la primera parte, los personajes, todos

extraídos de la literatura del Siglo de Oro, van en una balsa al mando del tirano, quien lleva también a su hija, Doña Ana. Los acompañan el Don Juan, de *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Tirso de Molina; la Celestina, de Fernando de Rojas; Don Pablos, de *El Buscón*, de Francisco de Quevedo, Sancho Panza, y un personaje histórico, fray Luca, suponemos que fray Luca Pacioli, matemático italiano, inventor de la contabilidad moderna. En un juego de intertextos de las obras del Siglo de Oro y de imitaciones del lenguaje de entonces, Britto García los va mostrando como arquetipos de la lujuria, la avaricia y la gula. La balsa llega al El Dorado donde los reciben los manoanos, es decir, de Manoa, en el Amazonas, donde se supone que estaba ese mítico lugar. Se suceden diálogos interculturales en los que se confrontan visiones de mundo. Los indígenas deconstruyen la cultura occidental: se extrañan de que Lope quiera ponerse una semi esfera lujosa en la cabeza como corona, que resulta ser un orinal usado. Ellos han desviado el río para poder traer a Manoa a estos extranjeros blancos y estudiarlos sin que lo adviertan. Como los vienen siguiendo, ya han aprendido su lengua. En El Dorado, los indígenas complacen todos los deseos: hacerse esclavos, dar la posesión de su oro a Don Pablos, dejarse matar, saciar el hambre infinita de Sancho Panza, hasta que el hecho de ver colmados los deseos y una extraña ceremonia transforman a los personajes: a Don Juan en místico; a la Celestina en santa; a Sancho en el Quijote; a fray Luca en lujurioso; a Don Pablos, en generoso; todos en sus contrarios. En la tercera parte, frente a esta batalla de pérdida de identidad, Lope ordena la retirada, llevándose el oro de las pirámides, pues considera peligroso el amor de los indígenas, que los han despojado de lo que son: “Maldito el que nos libera / demasiado tarde. / Maldito el que nos esclava de esa cruz llamada identidad. / Después de que hemos muerto en ella.” (Britto García 1976: 55) Lope jura destruir El Dorado, incendiando y matando a todos sus habitantes. En la cuarta parte, en una derruida casa de Barquisimeto, se acercan los soldados del rey. Lope es abandonado por sus marañones y por los personajes literarios que lo acompañaban. Mata a su hija y muere asesinado.

De acuerdo con la visión de Luis Britto García, El Dorado, lugar de la utopía, existe para los indígenas. Ellos son sabios, amorosos, de elevada estatura espiritual, en completa armonía entre ellos y su tierra, sin ambiciones:

Lope: ¡Pregunto por el oro! ¡Las pirámides áureas que destripan el cielo!
 Manoano: ¡Ah! Quieres decir: Los grandes basureros. Al labrar, encontramos esa piedra amarilla. No sirve para comer, no sirve para curar, no sirve para construir. La siembras, y no da frutos, ni flores. Te cubres con ella, y no te da calor. Haces con ella herramientas y se doblan. No tenemos más remedio que arrumbarla en pirámides mientras esperamos para arrojarla al mar.
 Lope: ¡Al mar! ¡Cojones!

Manoano: O empleamos en ella la piedra filosofal.

Fray Luca: ¡Cambian la tierra en oro!

Manoano: Cambiamos oro en tierra, que tiene utilidad.

Lope: ¡Ira de los mil diablos!

Fray Luca: Me entrego a Satanás.

Manoano: Hacemos otros cambios y todos milagrosos. Tomamos simiente en niños. Convertimos semilla en árboles. Las palabras, las cambiamos en versos.

Convertimos en jardín el desierto. Lo que no queremos, lo volvemos pasado.

Aquello que nos cansa, lo volvemos olvido. (Britto García 1975: 42s.)

Tienen tanta fuerza interior, que los blancos no llegan a dañarlos, pues incluso cuando Lope asesina a muchos de ellos, se trataba de indígenas que deseaban morir. La imagen de los indígenas propuesta por Britto García es idílica y rousseaniana; la de los conquistadores, nefasta; por ello elige como protagonista a Lope de Aguirre, que en su visión más tradicional es el epítome del conquistador despiadado, pero resulta objeto de satirización, cuando en la obra se muestra como representante de una anti-utopía europea:

Lope (desenvaina la espada y traza una línea en el suelo):

Ved esa línea: allí, a la izquierda está El Dorado, la unión libre, los bienes para todos, el trabajo, la paz.

La libertad, la fantasía.

Y aquí, hacia la derecha.

¡Dios y el deber!

(Saltan todos hacia el extremo izquierdo).

¡Coño, que os mato!

(Con la espada, los obliga a volver a la derecha. Se organizan en impenetrable formación militar). (Britto García 1975: 61)

Finalmente, el temible tirano es un jefe disminuido, que pierde autoridad, susceptible de ser abandonado por los suyos, superado moralmente por los indígenas, quienes, a su vez, se erigen en figuras que no se dejan victimizar, como si la ficción fuese un recurso para contar la historia deseada.

José Ignacio Cabrujas: la historia como espejo

José Ignacio Cabrujas (1937-1995) fue uno de los intelectuales más prolíficos de la Venezuela del siglo XX. Autor de 23 obras teatrales, 18 guiones cinematográficos y 30 telenovelas, género que revolucionó con sus inteligentes “novelas culturales”. Escribió varias obras de teatro histórico. Junto con Isaac Chocrón y Román Chalbaud formó una trilogía de autores dramáticos referenciales para la Venezuela de la segunda mitad del siglo XX. Su teatro pasó de ser comprometido con su militancia comunista hasta una crisis personal en 1965, luego de lo cual hace un teatro experimental, en que se

interrogó sobre el país desde múltiples aristas. Sobre el tema de la Conquista se cuentan *En nombre del rey* (1963) y *Acto cultural* (1976) Recientemente, la casi totalidad de su obra ha sido recogida en cinco tomos por la Universidad Simón Bolívar.

En nombre del rey: el sueño del poder

Ahora bien, en su revisión de la historia no concibe, como Rengifo, aleccionar al espectador o comunicar ideologías. Según Azparren Jiménez (2011), su teatro histórico pretende “explorar la experiencia existencial” y comenta que, en el programa de mano de *En nombre del rey* (1963) escribió: “Ante la estafa de los héroes, nada me habla con claridad” (Cabrujas 2011: 10). Esta obra, para Azparren es “una historia imaginaria sin referentes históricos ciertos” (2011a: 13) y para Usigli, citado por Azparren, tiene un carácter anti-histórico. Sin embargo, creemos que, simplemente, se trata de una obra que dialoga con la nueva novela histórica latinoamericana, como la llamó Seymour Menton (1993), difícil de comprender su época. En efecto, privilegia la imaginación sobre la historia, pero construye una mirada de la historia que impugna las versiones oficiales. El texto, desconcertante aún para los lectores de hoy, nos presenta a Gonzalo Ximénez de Quesada, el fundador de Bogotá, en un lugar desolado, donde lo acompañan Mariana, una mujer que según dirá en algún momento ha sacado de un burdel; el Idiota, que parece tener más de bufón que de idiota; Cepeda, Molina y Matías, soldados a su servicio, y un Indio que aprende palabras sueltas, pero desconoce su sentido.

Todos parecen estar a la espera de algo. Los soldados hablan entre sí y cuestionan la humanidad del Indio, que responde mecánicamente con monosílabos. Es el único indígena que han encontrado en los alrededores:

El Indio.- Yo

Don Gonzalo.- ¿Quién eres?

El Indio.- Yo

Don Gonzalo.- Vivías en este lugar, solo, al parecer, porque no encontramos a más nadie. ¿Quién eres tú?

El Indio.- Él. Yo. Tú.

Don Gonzalo.- ¿Un rey?

El Indio.- Aprendo. Una palabra. Pájaro.

Don Gonzalo.- Cuando hablo contigo, ¿me entiendes?

El Indio.- Entiendo.

Don Gonzalo.- Dime, entonces, ¿quiénes son los tuyos?

El Indio.- Tú. Mío.

Don Gonzalo.- ¡No me hables así! Yo no te enseño..., te pregunto. (*Se levanta del camastro*). Quiero que me contestes.

El Indio.- Pregunto.

Don Gonzalo.- Sí, preguntar. (*Saca de la faja un trozo de oro*) Oro...

El Indio (*Observa el trozo*).- Yo.

Don Gonzalo.- ¿Hay más de esto por aquí?

El Indio.- Más.

Don Gonzalo.- ¡Cállate! ¡Más bajo! (*Y se sienta al borde de la cama*) ¿Eres rey?

El Indio.- Por aquí. (Cabrujas 2011: 92s.)

Don Gonzalo aparece en escena para narrar un sueño que parece un delirio de grandeza, en que él mismo está por encima del rey. El Idiota, con sus gracias, se finge rey. Se hace espejo de Don Gonzalo. Siguen escenas delirantes, como aquella en que ahorca a una muñeca por hechicera. En un momento dado, el Indio desaparece sin que nadie lo extrañe. Sencillamente, no vuelve a estar en ninguna escena. Don Gonzalo espera a “El enviado”, un supuesto enviado del rey que lo autorizará a fundar una ciudad. Cuando este aparece, tiene más de delirio que de personaje. Solo Don Gonzalo lo ve y El Enviado lo corona como rey y le confirma su sueño de Arcadia, donde él será el primer hombre libre. Don Gonzalo se va revelando como un demente, con delirios de grandeza, que quiere fundar su propia ciudad, en medio de la soledad. Cuando uno de sus hombres se rebela, lo mata. Finalmente, los hombres lo dejan solo. Quedan con él Mariana y el Idiota. Llegan luego Klaus Federmann y Sebastián de Belalcázar, que vienen en nombre del rey y los instan a seguir con ellos a tierras de cristianos. Don Gonzalo se niega; dice estar en Gonzalia, su ciudad y se encierra en su casucha, con Mariana, ya embarazada, y el Idiota, que le son fieles hasta en la demencia. Al final, Federmann arroja una tea sobre la casa, que comienza a arder.

Para Azparren (2012), Don Gonzalo ha preferido la Arcadia sin seguridades pero con libertad, al oro que mueve a los conquistadores. Podríamos ver en ello a un personaje parecido al Cristóbal Colón del argentino Abel Posse en la novela *Los perros del paraíso* (1983), quien cuando supone que ha llegado al Paraíso, decide echarse en una hamaca a vivir un sin-tiempo, a salirse de la historia, porque llegó al Paraíso Terrenal.

Podemos añadir algunas otras reflexiones. El Indio desaparece porque en ningún momento es reconocido. Su borradura, su ausencia, nos muestran que nunca fue tomado en cuenta dentro de la historia, excepto cuando fue útil para algo. Le preguntan una y otra vez por el oro. Él asiente, pero no entiende qué le dicen; solo repite las palabras. La idea de Don Gonzalo de fundar su propio reino para ser libre tiene resonancias en la historia de Lope de Aguirre, que retomarán más tarde Luis Britto García con su *Lope de Aguirre* y Miguel Otero Silva, con su novela *Lope, príncipe de la libertad*. Más allá todavía de ello, cabe preguntarse por qué las menciones a la Arcadia dentro de esta obra junto con la elisión de la historia oficial. Pareciera el texto apuntar hacia los mitos heredados históricamente. Don Gonzalo tiene razones para enloquecer. Lee en esa América los mitos que le ha vendido su

tradición. Frente a una vastedad inconmensurable, frente a un mundo que no entiende, solo tiene relatos para descifrarlo: el relato de la Arcadia, su sueño de los caballos que se inclinan ante él, la alucinación de El Enviado, que lo unge como rey, proyección de sí mismo que le confirma una visión irracional del mundo. Cabrujas parece llamar la atención de la historia como mito, sobre todo, como mito de grandeza. Así como Don Gonzalo lee su realidad a partir de los relatos que otros le vendieron, nosotros leemos la nuestra a partir de los relatos históricos que otros nos vendieron. Tiene una megalomanía quijotesca, pero dirigida al gran sueño que ha producido en América tantos dictadores: el sueño del poder, más que el de la libertad, que con gran frecuencia ha sido el pretexto del primero. Por vía de la ficción de la historia, se accede a otra mirada del pasado.

Acto cultural: la historia prestada

Acto cultural (1976) es una de las obras más representadas y aclamadas de José Ignacio Cabrujas. Solo en 2011 tuvo dos temporadas y volvió a tener sala llena durante el Festival de Teatro de 2012. Forma parte de una tetralogía de obras de carácter histórico de la madurez del escritor: *Profundo*, *Acto cultural*, *El día que me quieras* y *El americano ilustrado*, en las que busca en el pasado claves para comprenderse como venezolano y para pensar el país.

Esta obra, escenificada en los años 20, años de la dictadura gomecista precedida por la castrista, se caracteriza por su ejercicio de metaficción, de teatro dentro del teatro. Los protagonistas son los miembros de la Junta Directiva de la Sociedad Louis Pasteur, de un pequeño pueblo, San Rafael de Ejido. Se aprestan para representar en el quincuagésimo aniversario de la institución una obra de teatro escrita por el presidente de la misma, Amadeo Mier, llamada “Colón Cristóbal, el genovés alucinado”. De esta manera, un minúsculo pueblo que no tiene historia propia, quiere apropiarse de la grandeza del personaje histórico que es Cristóbal Colón, así como se han apropiado del nombre de Louis Pasteur. El día de la representación, introducida por el muy retórico discurso de Amadeo y los saludos protocolares a las figuras importantes del pueblo (el gobernador, el obispo, el presidente de la Logia Masónica, etc.), los personajes Amadeo, Antonieta, Cosme, Francisco Xavier y Purificación, comienzan una representación de Colón, su mujer Beatriz, los reyes Isabel y Fernando, en la que se van superponiendo dos mundos.

Por una parte, una España del siglo XVI sin mayores grandezas, con una reina que ansía recuperar a su marido que se pasa la vida jugando frontón en el cementerio, un almirante incomprendido por su mujer y un viaje para el

que no hay rumbo: “proa a popa”. Por la otra, las postergaciones e interrupciones de esta representación por las pequeñas historias de sus propias vidas que cuentan los actores sin ninguna clase de pudor: la infidelidad de la esposa de Amadeo y la condición estética de este, la añoranza de la felicidad sexual que le dio a Herminia su difunto marido, la vigilancia de la madre de Purificación, el reconocimiento de Cosme de sus rones y su prostituta como únicas verdades de su vida y el descubrimiento de Francisco Xavier de que desde sus veinte años ha apostado por una asociación vacía.

Leonardo Azparren interpreta la obra en el marco de la Gran Venezuela, *leitmotiv* del Presidente Carlos Andrés Pérez, quien asumió la presidencia en 1974. Para entonces, gracias a la riqueza petrolera, el país recibió ingresos como nunca antes. Esto, según el crítico, “objetivó en una ideología de Estado un sentimiento histórico desmedido, cuyo origen lo encontramos en la creencia de que lo que hicieron otros venezolanos entre 1810 y 1830 es mérito vivo en nosotros” (Azparren 2012: 149).

Comparten esta opinión diversos historiadores como Elías Pino Iturrieta, Manuel Caballero e, incluso la escritora Ana Teresa Torres y el propio Cabrujas han elaborado, pero podemos ahondar en ello. Podríamos decir que no solo la Gran Venezuela propició este sentimiento de destino histórico. La historia de Venezuela siempre ha sido grandilocuente. Una gesta como *Venezuela heroica*, de Eduardo Blanco, en el siglo XIX, comparaba a los patriotas con los semi-dioses de la *Iliada*. En *Acto cultural*, Cabrujas impugna este relato histórico de grandeza. Cabe preguntarse, entonces, por qué la obra escoge precisamente al personaje de Colón para representarlo. En cierto momento de la obra, Amadeo dice que bien podía haber escrito sobre Louis Pasteur y no sobre Colón, pero que daba igual, que ambos eran descubridores. Se trata de hacerse con una historia prestada, una historia europea.

La historia oficial subraya las anotaciones de la bitácora de Colón cuando llegó en su tercer viaje a las costas venezolanas. Entonces escribió que creía haber llegado al Paraíso Terrenal, al ver cuatro ríos, que son del Delta del Orinoco. La belleza del paisaje, de los pobladores y la pureza del agua dulce contribuyeron a la percepción de ese paraíso y contribuyó a la utopía del “buen salvaje” de Rousseau. En la pieza de Amadeo Mier, Colón llega directamente a descubrir San Rafael de Ejido, que no tiene ríos sino manantiales y, como dice Colón-Amadeo, “donde la aurora palidece y hay un silencio que parece de pluma” (Cabrujas 2010a: 174), es decir, es cualquier lugar aislado. El pueblo está deseoso de ser descubierto, de participar en la grandiosidad de la historia, de la que sistemáticamente ha sido excluida la provincia, en un país que registra la historia desde la capital, como lo dice incluso el Himno Nacional: “Seguid el ejemplo que Caracas dio”. Pero, ¿qué hay que descubrir en San Rafael de Ejido?

Aunque los personajes desean ser tan importantes como para merecer ser descubiertos por el Almirante, terminan por descubrirse a sí mismos y a sus personajes históricos como seres pequeños. Se humanizan los protagonistas de la historia, como la reina Isabel ansiando tener una mejor vida conyugal con su marido. Dice ella que quiere pintores que pinten a su marido Fernando y no a tantos Reyes Magos y Niños Jesús. Cuando Colón le dice a la reina que lo ayude a descubrir un nuevo mundo, ella le responde “¿Y qué hacemos con éste?” (Cabrujas: 2010a: 174)

Cabrujas abogaba por bajar a los próceres de sus monumentos de piedra, como por ejemplo al Padre de la Patria, en su discurso “Bolívar, sangre y juventud de la nueva independencia”:

ese hombre que lejos de parecerse a una figura protocolar, en la cual lo ha envuelto la Academia Nacional de la Historia y la Sociedad Bolivariana, tal vez los peores enemigos que este hombre ha tenido después de muerto, aun peores que los mismos españoles; ese hombre que gustaba de bailar vals y polca, que gustaba de subirse a las mesas en los banquetes [...] (Cabrujas 2010b: 9s.).

Para Azparren, Amadeo Mier busca fallidamente la grandiosidad de la historia; por más que lo intenta, termina rebajando a Colón a las menudencias de la vida cotidiana. En efecto, la escena de Colón despertando de su sueño con una esposa que le reclama si está soñando con la amante, mientras ella se pone a cortar tomates para echarlos en una olla, resulta elocuente. En otro momento, Francisco Xavier, encarnando al Rey Fernando, le dice a Antonieta, que representa a la Reina Isabel: “No existe la menor posibilidad de imaginar nada que vaya más allá de nosotros” (Cabrujas 2010a: 154).

Algunas claves para comprender esta obra nos las da el propio Cabrujas entrevistado por José Monleón:

La primera imagen que uno tiene es, pues, la de que aquí vivíamos antes de que llegaran los españoles. Sin embargo, sucede que nosotros somos los hijos de los invasores. Y es ahí donde uno se hace un lío; porque, ¿cómo contar la historia de un pueblo que fue invadido si quienes la cuentan son los invasores o los hijos de los invasores, como es mi caso? Aparece ya la primera falacia, la visión del indio como representante genuino de un continente, representante que nos traumatiza a todos, puesto que lo que hemos hecho a lo largo de la historia, desde el proceso de la Conquista hasta el día de hoy, ha sido precisamente arrinconar a ese aborigen, a ese primitivo hombre que habitaba en estas regiones donde estamos hablando. (Cabrujas 2012: 124)

La historia oficial, resulta pues, una impostura, como la cultura que profesamos. Azparren (2012) explica que si la obra *Profundo* deconstruye la religión, *Acto cultural* lo hace con la retórica del mundo cultural venezolano y da como ejemplo la escena en que Amadeo relata cómo salió de él un dis-

curso retórico cuando encontró a su esposa siéndole infiel con el Secretario del Partido Liberal:

En cierto momento dije algo sobre el honor en la obra dramática de Calderón de la Barca. ¿Se ha visto cosa más ridícula? Yo ahí en la infamia, y hablando de los dramaturgos del Siglo de Oro... ¡No quiero!, me decía por dentro... pero aquello me arrastraba, Cosme. Esa estúpida necesidad didáctica me acompañó desde niño. (Cabrujas 2010a: 138)

Para Cabrujas, vivimos una historia impostada y, por lo tanto, no nos reconocemos en ella. Eso puede explicar que en *Acto cultural* los personajes, en la imposibilidad de que la historia los narre, terminen ellos narrándose a sí mismos, interrumpiendo la historia oficial que a cada rato se le olvida a Purificación, quien encarna la "Historia universal". Los personajes encubren con sus conferencias de los martes y con sus actos culturales el vacío y la mediocridad de sus vidas, e incluso, su impotencia frente a la historia que han vivido. La imagen del dictador Cipriano Castro aparece como referencia de la vida del pueblo. En algún momento, Cosme recuerda que Antonieta lo visitó para pedirle refugio para su padre, perseguido del dictador. Se trata de apariciones referenciales, sobre las que no se ahonda. Cabrujas le explica a Monleón:

[...] es patético que el hombre trate de explicar su conducta y caiga en un vacío. Y que esto ocurra porque esa conducta no puede ser explicada con el pensamiento o con las formas culturales que él utiliza para ello. (Cabrujas 2012: 127)

De esta manera, la cultura se hace mera retórica para la Sociedad Louis Pasteur, pero el teatro termina por ser una catarsis. La historia no explica a San Rafael de Ejido, que ni siquiera figura en ella, pero en su búsqueda, los personajes se van revelando a sí mismos y, en particular Amadeo y Cosme, lo hacen conscientemente. Al final, se encuentran solos. El público se ha ido y queda apenas un personaje dormido. Al final, queda el vacío.

Hacia una conclusión

Vemos, pues, dos miradas de la Conquista: en la de Rengifo y Britto García, se hace presente una historia grandiosa, un relato heroico del indio, una imagen de superioridad moral y, en el caso de Britto García, también de superioridad cultural. Los conquistadores, por su parte, se representan como crueles, viciosos, depredadores, sin matices. En clave de tragedia o de sátira, esta visión maniquea sigue los trazos de la historia oficial. Dada la ideología de sus autores, se construye en estos relatos una identidad gloriosa con la cual identificarse, que da sustento a un relato de luchas por la justicia social del cual las generaciones presentes serían las herederas. El imaginario del indio construye un relato de nación sobre la base del mito.

En la mirada de Cabrujas, la historia oficial se deconstruye. La herencia cultural es más española que indígena, pero se trata de una herencia de vidas minúsculas, de cotidianidades sin heroísmos, en las que la continuidad del imperio español se mide por el cocido español que inventa la reina Isabel en *Acto cultural*. En el origen de la cultura está la incompreensión del territorio descubierto del personaje de Don Gonzalo en *En el nombre del rey* y, en el presente, la conciencia de vacío de Amadeo. Hay un amargo sabor por la desilusión de los grandes relatos. Los indios, como imagen, son apenas parte de un decorado, incomprensibles para Don Gonzalo, y completamente ajenos a la vida de San Rafael de Ejido, pues el país les ha dado la espalda.

Curiosamente, los tres autores han cobrado reciente vigencia en medio de la polarización de la política venezolana del siglo XXI. La política oficial de los últimos catorce años ha sido la de reforzar los mitos elaborados por la historiografía, recogidos en las obras de Rengifo, Britto García y otros. Así, por ejemplo, en un ciclo de lecturas dramatizadas de lo que se llamó "teatro testimonial latinoamericano" en marzo de 2010, se incluyeron *Curayú* y *El tirano Aguirre*. Periódicos oficiales como *aporrea.org* han publicado homenajes a César Rengifo. *Fundarte*, una de las editoriales del Estado, ha abierto una *Colección Biblioteca César Rengifo*, para la reedición de sus obras. Por otra parte, hemos podido apreciar cómo, por iniciativas diferentes a las de las políticas culturales gubernamentales, *Acto cultural*, de Cabrujas, ha tenido exitosas presentaciones del Grupo Actoral 80 a lo largo de 2011 y 2012. En Caracas, se rindió homenaje a este autor en el Festival de Teatro de 2012. Igualmente, el Teatro Andante, de Barquisimeto, escenificó la misma obra en 2010. Alfa, una editorial privada, publicó *El mundo según Cabrujas* (2009), una selección de crónicas, publicadas en *El Diario de Caracas* y *El Nacional* entre 1988 y 1994 en la columna "El país según Cabrujas", bajo el cuidado de Yoyiana Ahumada. También, la Universidad Simón Bolívar ha reeditado la obra dramática completa de José Ignacio Cabrujas en tres tomos,

más otros dos de crónicas, todas las no incluidas en la edición de Alfa, bajo el cuidado de Leonardo Azparren (2011 y 2012, respectivamente).

Así, podemos constatar el interés que despiertan la historia y el teatro histórico en Venezuela, al igual que la literatura histórica en general. Muchas novelas históricas en Venezuela son prácticamente *best-sellers*, como *Falke* (2005) de Federico Vegas, con tres ediciones venezolanas; *El pasajero de Truman* (2008), de Francisco Suniaga, que resultó un fenómeno en las universidades como corpus de estudio o las obras de Francisco Herrera Luque, reeditadas tanto por la editorial privada Alfaguara como por la Biblioteca Ayacucho, administrada por el Ministerio para el Poder Popular de la Cultura.

Esto nos permite afirmar que la crisis política venezolana actual obliga a los venezolanos a volver al pasado en dos vertientes: en primer lugar, la que refuerza la historia oficial, centrada en el mito del destino trascendental del pueblo, heredero de una heroicidad primigenia representada en los indígenas despojados, los ancestros originarios, vistos como el comienzo de la historia más que como comunidades vivas. En segundo lugar, la que deconstruye la historia oficial, la que intenta rescatar la vida civil y la vida privada, generalmente reinterpretando la vocación mesiánica como fuente de los fracasos de la actualidad y explorando de qué manera los mitos históricos impiden al país su desarrollo en el presente.

Bibliografía

- Azparren Jiménez, Leonardo (2010). "Prolegómenos para una lectura del teatro de José Ignacio Cabrujas", en: José Ignacio Cabrujas. *Obra dramática*. Tomo I. Caracas: Ed. Equinoccio, 9-75.
- Azparren Jiménez, Leonardo (2012). *José Ignacio Cabrujas y su teatro*. Caracas: Bid & Co. Editor.
- Barquisimeto.com* (2010). "Teatro Andante presenta Acto cultural". 15 de octubre. <http://www.barquisimeto.com/2010/10/15/teatro-andante-presenta-acto-cultural/> (21.05.12).
- Briceño Picón, Adolfo (1903). *Teatro andino. Colección de piezas dramáticas compuestas sobre episodios de la historia de Venezuela. El tirano Aguirre, Ambrosio de Alfinger (Los Alemanes en la conquista de Venezuela), Sacrificios por la patria, El amor filial (comedia)*. París/México, D.F.: Librería de la Vda. de Ch. Bouchet.
- Britto García, Luis (1976). *El tirano Aguirre o la conquista de El Dorado. Suena el teléfono*. Caracas: Dirección de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal.
- Cabrujas, José Ignacio (1963/2011). "En nombre del Rey", en: José Ignacio Cabrujas. *Obra dramática*. Tomo III. Caracas: Ed. Equinoccio, 65-132.
- Cabrujas, José Ignacio (1976/2010a). "Acto cultural", en: José Ignacio Cabrujas. *Obra dramática*. Tomo II. Caracas: Ed. Equinoccio, 105-186.
- Cabrujas, José Ignacio (2009). *El mundo según Cabrujas*. Edición bajo el cuidado de Yoyiana Ahumada con prólogo de Ibsen Martínez. Caracas: Mondadori.
- Cabrujas, José Ignacio (2010b). *Sangre y juventud de la nueva independencia*. Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Información y la Comunicación.
- Cabrujas, José Ignacio (2012). "A vueltas con la realidad". Entrevista hecha por José Monleón, en: José Ignacio Cabrujas. *José Ignacio Cabrujas habla y escribe*. Tomo I. Caracas: Ed. Equinoccio, 123-149.
- Chalbaud Zepa, Carlos (1983/1997). *Historia de Mérida*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes.
- Chesney Lawrence, Luis (2007). *Teatro en América Latina. Siglo XX*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado de la Universidad Central de Venezuela.
- Corneta, Semanario cultural de Caracas* (2010). "El Celarg dará inicio al ciclo de lecturas dramatizadas con 'El tirano Aguirre' de Luis Britto García". 4 al 10 de marzo. http://www.corneta.org/no_87/lectura_dramatizada_luis_britto_garcia_en_el_tirano_de_aguirre.html (21.05.12).
- Galster, Ingrid (2011). *Aguirre o La posteridad arbitraria: la rebelión del conquistador vasco Lope de Aguirre en historiografía y ficción histórica (1561-1992)*. Trad. Oscar Sola. Bogotá: Ed. Univ. del Rosario/Ed. Univ. Javeriana.
- Jitrik, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Lukács, Géorg (1955/1977). *La novela histórica*. Trad. de Jasmin Reuter. México, D.F.: Biblioteca Era.
- Mc Namara, Luciana (2009). "Personaje. Biografía del personaje del quincenario" en: *ENcontrArte*, 107. <http://encontrarte.aporrea.org/107/personaje/> (16.04.13).
- Menton, Seymour (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina. 1979-1992*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Paternina Ríos, Zoila (1999). "César Rengifo y el teatro venezolano", en: *Latin American Theatre Review*, 32, 2, 117-135. <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/download/1257/1232> (25.09.12).
- Piñango Sequera, Nancy (comp.) (2009). *Visión panorámica y muestrario del teatro venezolano*. Caracas: Tropykos.

- Rengifo, César (1947/2011). *Curayú o El Vencedor*. Colección Biblioteca César Rengifo, no. 9. Caracas: Alcaldía de Caracas y Fondo Editorial Fundarte.
- Rengifo, César (1958/2010a). *Oscéneba*. Colección Biblioteca César Rengifo, no. 2. Caracas: Alcaldía de Caracas y Fondo Editorial Fundarte.
- Rengifo, César (1975/2010b). *Apacuana y Cuaricurián*. Colección Biblioteca César Rengifo, no. 5. Caracas: Alcaldía de Caracas y Fondo Editorial Fundarte.
- Rivas, Luz Marina (2004). *La novela intrahistórica*. Mérida: El otro, el mismo.
- Suárez Radillo, Carlos Miguel (1976). *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Caracas: Ed. Equinoccio.