

EL TEATRO CONTRA LA DICTADURA DE PÉREZ JIMÉNEZ: MUROS EN LA MADRUGADA DE CÉSAR RENGIFO

*The theater against the dictatorship of Pérez Jiménez:
Walls in the early morning by César Rengifo*

Recibido: 13.10.2017
Aprobado: 13.01.2018

William Anseume

Magíster en Literatura Latinoamericana.
Profesor-Investigador (categoría Asociado), adscrito al Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar. Correo electrónico: wanseune@usb.ve, twitter: @WilliamAnseumeB

Resumen: En este trabajo se exponen las características discursivas de la última obra de teatro escrita por César Rengifo contra la dictadura de Pérez Jiménez, *Muros en la madrugada* (1958), siguiendo las pautas del análisis del discurso, en términos tanto ideológicos como comunicativos, para demostrar que en este texto literario el autor se inclina a defender una postura ideológica adversa a la dictadura vigente entre 1952 y 1958.

Palabras clave: Venezuela, Teatro, Historia, Dictadura, Discurso, 23 de enero.

Abstract: In this paper we present the discursive characteristics of the last play written by César Rengifo against the Pérez Jiménez dictatorship, *Muros en el amanecer* (1958), following the guidelines of discourse analysis, in both ideological and communicative terms, to demonstrate that in this literary text the author is inclined to defend an ideological position adverse to the dictatorship in force between 1952 and 1958.

Keywords: Venezuela, Drama, History, Dictatorship, Discourse, January 23, 1958.

Desde la obra de arte se guía, se motiva y reafirma la conciencia de una colectividad. Difícilmente puede existir un hecho teatral que deje de ser testificación.

César Rengifo

El 23 de enero un huracán insurreccional de masas y militares patriotas, dio al traste con la tiranía de

Pérez Jiménez.

Diego Salazar

Los muros

El análisis de Muros en la madrugada (1958)¹ forma parte de un estudio mucho mayor que hemos emprendido acerca de la dramaturgia de César Rengifo y la de otros importantes autores teatrales venezolanos durante el período que va entre 1952 y 1958, tiempo en el que se estableció como presidente de la República de Venezuela uno de los tantos déspotas militares que han plagado el país sudamericano. Se enmarca también en las búsquedas recientes que hemos desarrollado en cuanto al discurso político en la literatura venezolana, cuya circulación impresa data de 2012, cuando presentamos el artículo denominado: “El discurso político de Miguel Otero Silva en *Fiebre*”². Allí expresamos que: “El aspecto político es una de las manifestaciones discursivas que podemos encontrar en los textos artísticos, en oportunidades muy evidentemente”. (Anseume: 536), enfoque que aquí continuamos sosteniendo y profundizamos ahora en el género teatral en una época también muy particular.

En 1958, justo el año de la caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, César Rengifo escribe la obra que cierra su proyecto personal político-literario, anti-dictatorial, anti-perezjimenista, con un discurso crítico negativo al tiempo de actuación gubernamental del presidente oriundo de Michelena, en el Estado Táchira. Este texto finiquita también el proyecto literario y teatral de la creación escrita en Venezuela

1 Todas las citas del texto dramático se toman de las *Obras*. Rengifo, César (1989). Mérida: Universidad de Los Andes.

2 En: *Homenaje a Luis Barrera Linares*: Caracas: Instituto Pedagógico de Caracas.

contra la dictadura en su momento, especialmente el teatral, una vez culminada aquella, inmediatamente después, con el frescor de los elementos vivenciales latiendo. Aquel camino escriturario comenzado en 1952, y quizá antes, con su primera obra puesta en escena: *Joaquina Sánchez*, reescrita para la ocasión del combate político-teatral el mismo año en que al autor le censuran *Soga de niebla* (1952), termina con la evidente crónica de los sucesos que ponen fin al accionar policial, político y hasta físico de la Seguridad Nacional, la temible fuerza represiva secreta del régimen de Pérez Jiménez.

Es ésta una obra (*Muros en la madrugada*) corta, muy breve, que en esto de su cortedad contrasta con toda la producción del autor durante la dictadura venezolana que termina en 1958. Es pequeña, entre otras razones, por ser una pieza conclusiva de un período oscuro en lo político y en lo social venezolano, además por la necesaria premura del autor por concretar su visión literaria de la reciente, para entonces, caída del régimen.

La obra se aparta del recurso literario del camuflaje histórico, acostumbrado por el autor para la época, por razones evidentes relacionadas con los cambios en la situación comunicativa. Ese camuflaje consistía en usar la historia para dar cuenta de situaciones planteadas en el presente, como resulta muy notorio tanto en *Joaquina Sánchez* (1952), como en *Soga de niebla* (1952), cuando alude al pasado histórico de las revueltas de José María España y José Leonardo Chirino, respectivamente, para denunciar sucesos del malestar político de su actualidad en escena. En *Muros en la madrugada*, por el contrario, hace uso de la historia fresca y reciente del acontecer político-social de ese mismo año, 1958.

Por otra parte, es un texto poco estudiado, casi desconocido, del cual se hace muy poca o ninguna mención crítica o referencia en los estudios sobre la dramaturgia del caraqueño, e incluso de la venezolana, a pesar de ser éste un muy destacado autor teatral, de alcance latinoamericano. Se ignora, por ejemplo, si fue llevada alguna vez a la escena profesional. Logran percibirse en él, en su estructura, al focalizar dos espacios escénicos alternados, sin que ocurra detención en las acciones, sino más bien propiciando su agilidad y continuidad, las fuertes influencias cinematográficas, en boga para el momento; así como las arquitectónicas, propias de la desmesura opulenta de la época, aquello que en 1957 critica ferozmente Rómulo Gallegos al denominarlo, lapidariamente como: “...

ostentosas edificaciones de propaganda...” (En: Consalvi, 2007: 77)³, del mismo modo aparece explícito el problema de las edificaciones simbólicas del poder en la canción, merengue venezolano, de Conny Méndez, *La transformación*; o, de manera singular en la obra de teatro, dedicada justo a ello como eje central, *La casa* (1957), de Ramón Díaz Sánchez. De hecho, en cuanto a la influencia cinematográfica antes mencionada en la obra dramática aquí tratada, se hace una breve mención al arte del celuloide en sus líneas, al mencionar: “¡Tengo algo que ni en el cine!” (Rengifo, 1989: 497). Este aspecto del manejo estructural, a semejanza del cinematográfico, y el hecho innegable de ser texto de cierre de un proyecto político-literario individual y colectivo en Venezuela contra la dictadura de entre 1952-1958, así como el uso poco frecuente y hasta contradictorio con el natural esquema del trabajo histórico-dramatúrgico del autor para la época, le dan un realce muy especial a *Muros en la madrugada* dentro del espectro literario y teatral venezolano.

Obviamente, el importante, aunque minúsculo texto, tiene necesariamente que servir como cierre indispensable de las indagaciones sobre esta época teatral en Venezuela, a pesar de haberse escrito un poco más allá, algunos meses, del tiempo en el que gobernó el dictador proveniente del Táchira. Esto se evidencia con claridad, por referirse en la obra las acciones que constituyeron la caída de los muros de la Seguridad Nacional el 23 de enero de 1958, sus días y horas anteriores. En cuanto a la acción, el autor señala: “UNA MADRUGADA DE 1958” (487). Al inicio del texto a escenificarse, uno de los personajes, contando los días y horas del encierro, indica: “Entramos el lunes dieciocho. Tenemos: (Anota dentro de las casillas) lunes, martes, miércoles y jueves, cuatro días con sus noches” (488). Así, la obra comienza el 21 de enero de 1958 (día de la convocatoria a huelga general, promovida por la Junta Patriótica) y termina con el momento de la entrada popular al edificio sede, entonces, de la policía secreta del régimen: “¡La gente comienza a entrar! (Por la derecha se oyen fuertes gritos y cantos exasperados)” (508). Ésta, sin lugar a dudas, es la obra teatral y literaria que da cuenta ese mismo año (1958) del allanamiento popular a la SN y, por extensión, a la caída del régimen perezjimenista. Luego vendrán a la luz pública otros variados textos creativos, narrativos y/o testimoniales que relatarán parte de los sucesos acontecidos en las cárceles

3 Consalvi, Simón Alberto (2007). *1957, el año en que los venezolanos perdieron el miedo*. Caracas: Los libros de El Nacional.

en este momento y en el país en general: *Manifiesto de Guasina (1959)* y *Se llamaba SN* (1964), de José Vicente Abreu; *La muerte de Honorio* (1968), de Miguel Otero Silva. Más adelante se conocerán otros textos biográficos: *Los últimos días de Pérez Jiménez* (1978), escrito por Diego Salazar, *Testimonio y mensaje* (1991) de Edilberto Moreno y *Ahora es cuando* (2013) de Américo Martín, por sólo mencionar algunos. *Muros en la madrugada* posee la virtud de haber sido escrita el mismo año de la caída de la dictadura en un género, el teatral, de inmediata captación por el público, convirtiéndose tal vez, así, en el primer texto literario, además, que aborda el tema político-social criticando las fechorías dictatoriales, expresando *a posteriori* la situación carcelaria de torturas, de hacinamiento de los presos políticos con los comunes y la necesidad manifestada por la gente de aquel entonces en Venezuela por un cambio brusco de aquella situación inmoral, inaceptable social y/o políticamente. Es el primer texto donde se trabaja literariamente la deposición del régimen perezjimenista, sin dudas.

La revuelta definitiva, cívico-militar, concluida exitosamente contra la tiranía el 23 de enero de 1958, calza perfectamente dentro de las búsquedas tanto políticas (combate a la dictadura, comunismo versus capitalismo de estado, izquierda contra derecha) como estéticas de César Rengifo, vinculadas al realismo socialista: “Muy pronto pusimos en su sitio al Realismo Socialista convertido en dogma en vida de Stalin” (Martín, 2013: 192)⁴. Sin embargo, esta fue la corriente literario-artística defendida por el dramaturgo caraqueño permanentemente con sendos artículos defensores del dogma. Por ejemplo en: “La vida social venezolana y el arte” señala parte sustancial de esa defensa: “... el temor a expresar esa realidad es lo que provoca que se le tema y se le combata a las expresiones de arte realista y se exalte el formalismo” (Rengifo, 1989, tomo VI: 40). Lo expresa más claramente en “El realismo, base de integración para una nueva cultura”: “Por medio del realismo el arte ocupa su puesto militante” (79). “Asumimos, pues, una militancia donde el arte es un medio de combate pero también un fin” (80)⁵.

La obra, por ser revelación fáctica de un levantamiento también cívico generalizado, encaja perfectamente en la búsqueda estética del autor en cuanto a la colectividad como

4 Martín, Américo. *Ahora es cuando (memorias I)*. Caracas: Editorial Libros Marcados.

5 También las citas de los textos ensayísticos de César Rengifo son tomadas de sus *Obras*, en la edición antes referida.

partícipe de los necesarios cambios políticos-culturales-sociales de los venezolanos: “... el individualismo característico de la época” (73). Ante ese individualismo, surge para él: “... un arte realista, con lenguaje claro, que exprese los ideales de las masas y vaya a ellas...” (80).

Esa evidente claridad ideológico-discursiva del autor lo sitúa como combatiente no sólo de la dictadura sino también del sistema capitalista que le da sustento económico-social-cultural al régimen. Lo sitúa, siguiendo a van Dijk⁶ en cuanto a su teoría de in groups and out groups, en un grupo (literario, teatral y político-cultural) adverso a la situación política dominante de entonces y en ese mismo discurso, generalizado entre los escritores y los artistas en general de Venezuela, se ancla la obra.

Todo lo antes expresado hace notar la pertinencia del texto en cuanto a contribuyente directo al efectivo discurso sostenedor de las críticas adversas, en la literatura venezolana de ese momento, a la dictadura de Pérez Jiménez: “... los escritores de calidad, tanto los viejos como los nuevos, no sentían la menor simpatía por el régimen” (Martín, 2013: 143). Este mismo autor y protagonista de hechos señeros en la época indica, sobre la novela contratada por el dictador, *La catira*, de Camilo José Cela: “... la ingenua política de importar talento extranjero para neutralizar el malhumor de los intelectuales venezolanos hacia el gobierno del vernáculo general” (148).

Para su comprensión, usaremos las herramientas conceptuales del análisis del discurso literario y la ideología, según los aportes tanto de Luis Barrera Linares al señalar que: “Igual que cualquier hecho de lenguaje, el texto literario está desde un principio marcado por un propósito individual de quien lo produce. Y más aún, ese propósito puede representar la intención de un grupo social específico” (2004: 42)⁷; como de Teun van Dijk, principalmente, entre otros estudiosos del discurso, como Marina Fernández Lagunilla. Partiremos del principio fundamental según el cual el discurso ideológico se cuele, permea, la obra literaria de algunos autores mayormente comprometidos con su lealtad política, como es el caso de Rengifo en este tiempo.

6 Van Dijk, Teun (1999). *Ideología*. Madrid: Gedisa Editorial.

7 Barrera Linares, Luis (2004). *Discurso y literatura*. Caracas: Los Libros de El Nacional.

Se trata de “... determinar las marcas de la presencia del emisor en su enunciado” (Fernández Lagunilla, 1999: 51), y más aún, se precisa determinar esa presencia desde la posición político-ideológica defendida por el autor-emisor, para lo cual se hace indispensable conocer acerca de ese autor y su posición política cuando creó el texto.

El autor y su posición política adversa a la dictadura

César Rengifo (Caracas 1915-1980) fue un reconocido pintor, poeta, historiador, ensayista y dramaturgo venezolano del siglo XX. Resultó muy profusa su creación dramática, así como se trata del más prolífico autor de teatro de la época perezjimenista (1952-1958) en nuestro país. Perteneció al Partido Comunista desde 1937, en México, así como se incorpora el año siguiente a las luchas de ese partido en Venezuela (Mujica, 1991: 60)⁸.

Su combate antidictatorial lo comienza desde muy joven contra Juan Vicente Gómez y Eleazar López Contreras, quien lo apresa, lo confina a la cárcel de Jovito, en Puerto Páez, durante 1938 y lo expulsa luego, en 1939, del país junto a otros comunistas. Para su lucha contra la dictadura de Marcos Pérez Jiménez funda el Grupo Máscaras en 1953, según palabras del mismo autor: “... 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” (53)⁹. Esta manera de enmascaramiento de las posiciones políticas adversas se hizo costumbre entre los intelectuales y políticos de la época en Venezuela, si nos atenemos también a las palabras de uno de los líderes juveniles, estudiantiles, del momento y connotado luchador político, Américo Martín: “Los temas políticos abiertos no pueden abordarse directamente. A través de la literatura algo más puede obtenerse” (2013: 118)¹⁰. O, al decir, más claramente, él mismo: “... constituimos grupos culturales cuyas actividades

8 Mujica, Jesús (1991). *César Rengifo a viva voz*. Caracas: Fundarte.

9 Mujica. Obra referida supra.

10 Obra referida supra.

eran toleradas, con el fin de movernos en el plano legal así sea en forma indirecta” (124).

Sin embargo, dos expresiones, a la par de la fundamental, generada por la fundación de un grupo teatral para “decir la verdad”, explícitas, dan cuenta textual, más allá de sus obras literario-teatrales de la época, de su manifestación verbal contra la dictadura; la primera de ellas, incluso antes del nacimiento formal del Grupo Máscaras, la constituye el hecho de haber publicado un artículo titulado: “Ni Carujo ni el gendarme necesario” (1952), el mismo año cuando se representa en escena su primera obra teatral profesional reescrita para su estreno: *Joaquina Sánchez*. En el artículo determina su posición antidictatorial, la misma que le servirá para consolidar su firme proyecto literario-teatral-discursivo contra el gobierno de entonces y que culmina con *Muros en la madrugada*, en 1958. El artículo de 1952 desdice de las tesis favorables a Carujo o al denominado, por Vallenilla Lanz, Gendarme Necesario, de la siguiente manera: “El advenimiento de un estado de cosas donde domine el Gendarme Necesario bajo el signo de que el mundo es de los valientes -físicamente hablando-, sólo agudizará los males de Venezuela” (Rengifo, 1989: 282-283). Con estas palabras, y, por supuesto, todo el artículo, contraviene las ideas políticas de la dictadura que se impuso para la época en nuestro país.

No obstante, en ese trabajo de 1952, su idea más clara expresada contra el gobierno es ésta: “Bajo dictaduras y regímenes de fuerza y terror no alienta sino la esclavitud, la abyección, el hambre y la inmoralidad” (283). Y hace su planteamiento favorecedor ideológicamente de la anhelada democracia en aquel momento: “... acciones científicas cuidadosamente planificadas y en las cuales aporten sus energías todos los venezolanos, dentro de climas de verdadera democracia y bajo la égida de la civilidad” (283). La otra clara demostración textual, evidentemente no teatral, de su animadversión al régimen despótico la constituye el hecho de haber sido Rengifo uno de los firmantes del manifiesto de los escritores e intelectuales que se pronunciaron contra Pérez Jiménez el 15 de enero de 1958, de este modo: “Ante la situación actual de nuestra Patria, formulamos los siguientes postulados indispensables para la serena convivencia nacional, la libertad democrática y una armoniosa relación entre los poderes del Estado y de la ciudadanía” (Consalvi, 2007: 122)¹¹. Luego de ese pequeño texto enumeran los autores sus nueve

11 Consalvi, Simón Alberto. Obra referida supra.

solicitudes.

Ninguna duda queda acerca de la ubicación político-literaria del autor. Está del lado del sólido grupo que adversa abiertamente al régimen con toda su textualidad y su accionar: funda un grupo de teatro con ese fin, escribe artículos en la prensa expresando su posición contraria a lo que ocurre, al menos un manifiesto y contribuye con no menos de diez obras de teatro, algunas de ellas llevadas a las tablas, una de ellas censurada descaradamente por la tiranía (*Soga de niebla*, 1952).

El texto y su contravención al régimen perezjimenista

Si bien no resulta muy explícito y, por tanto, no muy evidente, hasta que se analiza profundamente la obra, el título permite vislumbrar, luego de una primera lectura, el derribamiento que ocurrió en una de las más importantes prisiones caraqueñas el día de la caída del gobierno del dictador de Michelena. Desde luego, esa caída de los muros resulta a la vez física y simbólica en diversos aspectos. La caída física la constituye el hecho cierto y relatado de diversas maneras, por variedad de autores, en cuanto a que la población invadió con mucha violencia el edificio de la Seguridad Nacional, despegando puertas y ventanas y rompiendo, incluso, sus paredes, con una doble finalidad: liberar a los presos, especialmente políticos y ajusticiar de propia mano a los esbirros, protectores policiales de la dictadura.

Al respecto de la toma del edificio de la Seguridad Nacional el 23 de enero, señala uno de sus más actuales cronistas: “Alrededor de las 4 y media de la madrugada del propio 23 de enero, los agentes de la Seguridad Nacional, llenos de miedo, no sabían qué hacer; a esa hora más del 50% de los presos políticos detenidos en los calabozos (...) fueron sacados a la calle y puestos en libertad” (Centeno Lusinchí, 2012: 170)¹². “La población eufórica se lanzó al asalto del edificio...” (171). “Fue tanto el coraje derrochado, que las fuertes rejas colocadas en las ventanas de la S.N. cedieron ante el empuje de la gente y quedó abierto un boquete en la parte baja del edificio” (171)¹³.

12 Centeno Lusinchí, Óscar (2012). *Cómo tumbar a un dictador*. Caracas: Editorial Libros Marcados.

13 Centeno Lusinchí. Obra referida supra.

La finalidad antes esbozada es muy clara: “Un grupo de hombres penetró por el hueco, unos para saciar su sed de venganza y otros con la esperanza de encontrar a algún familiar o amigo que aún permaneciera en los calabozos” (171)¹⁴.

Desde luego, ese sería el muy evidente interés por el derribamiento físico de los muros. El otro, el simbólico, no deja de ser importante y se circunscribe a la intención de acabar definitivamente con la muralla política establecida por la dictadura para contener la libertad anhelada por los luchadores, algunos de los cuales perecieron en manos de los agentes policiales del gobierno, mientras otros continuaban su combate en la clandestinidad o en el exilio. Del mismo modo se señala que el dictador salió en su viaje al exterior en horas madrugadoras. Todos esos aspectos físicos y simbólicos están recogidos en el título que seleccionó César Rengifo para esta obra.

Si continuamos en la aproximación al léxico, básico para la comprensión primigenia del texto, encontramos en la denominación de los propios personajes elementos aglutinadores de la expresión de la situación en la que posteriormente se desarrollará la obra: cuatro presos comunes, un agente y otros oficiales de policía y una joven de la cual durante la acción conocemos que es una presa política, dan cuenta clara, como personajes, del entramado que se presenta en la pieza. La mayoría son presos comunes, tres de ellos usan apelativos a través de sobrenombres, elocuentes de sus actuaciones posteriores: Mandinga, El Poeta, El Payaso; estos alias dan como cuenta simbólica de las acciones y las expresiones del pensamiento plasmado en ellos por el escritor. La otra didascalía, siguiente, señala la ubicación, el lugar donde se desenvolverán las acciones, allí destacan los términos: dependencia policial, Caracas, prisión, presos comunes y políticos, madrugada y 1958. Algunas de estas palabras redundan sobre lo ya conocido por el lector desde que se le enunciaron los personajes: Los “muros” son una “prisión” “policial”, este último vocablo con el fin de determinar claramente que no es militar, ubicada en Caracas, donde cohabitan prisioneros comunes y políticos, ocurre en una madrugada del año 1958. El lector debe deducir, por la fecha, la ciudad y el hecho de que la prisión sea policial, el sitio: la Seguridad Nacional. Esto nunca se evidencia en el texto, ni es necesario advertirlo, hasta el más ingenuo revisor podría notarlo.

14 Centeno Lusinchi. Obra referida supra.

Un elemento relativo al personaje de Mariana resulta digno de destacarse. En función a su interés como autor por centrarse en la estética propia del realismo socialista, el escritor incorpora la figura, homenajeadada en la obra de alguna forma central, de la luchadora estudiantil, política y social Mercedes Vargas, Chela Vargas, joven comunista de entonces. Esta deducción la hacemos partiendo de varios criterios: Mariana fue el apelativo clandestino de Chela Vargas, quien era militante del Partido Comunista, como Rengifo. Mariana resulta también exaltada en el libro testimonial *Los últimos días de Pérez Jiménez* (1978) de Diego Salazar: “Yo soy Mariana. Vengo en nombre de la CEL universitaria. Necesitamos incorporarte urgentemente” (33). Al final del segundo capítulo del libro, dedicado justamente a la Seguridad Nacional, se clarifica la identidad, como en el tratamiento histórico que le da el autor en la obra, ya sin necesidad de enmascaramiento, tal cual era la denominación del grupo teatral fundado entre otros por César Rengifo, Máscaras:

- ¿Quién habla?, pregunté atendiendo una llamada telefónica.

-Es Mariana... Pero ya puedes llamarme por mi verdadero nombre, soy Chela Vargas. (113).

Ya no se requiere el enmascaramiento y no hay posibilidad de dubitación: Mariana es la luchadora político-social y estudiantil Mercedes Vargas, otra de las elocuentes testigos de aquella época, actualmente profesora de historia en la Universidad Central de Venezuela y ferviente admiradora del “proceso” revolucionario que padecemos en estos momentos.

Otros elementos lingüísticos y de la acción para el análisis del texto

Entre las primeras aclaraciones para el lector de su trabajo teatral en esta obra, el autor deja muy en claro, desde el principio, la juntura en prisión de detenidos políticos con los comunes: “receptoría y prisión para presos comunes y políticos” (487). También clarifica, recalca, en las primeras acotaciones, la tortura, para que no queden dudas acerca de que son temas estos de importancia capital en la lectura-representación de la obra: “se practican interrogatorios a los presos políticos”, aunque no se evidencien

allí, con esa mención somera, los tratos crueles e inhumanos; esto se aclara con mayor énfasis en el transcurrir del texto y de las mismas acotaciones posteriores, como al representar el cuartucho como “gris” y “sórdido” y dar cuenta de los instrumentos para los “interrogatorios”, evidentes y recordados instrumentos de tortura, muy bien descritos, al punto, en el libro de Centeno Lusinchi: “panela de hielo”, “ring”, “manguera gruesa” y, explayándose en la descripción, los cables eléctricos.

Luego, la situación planteada por el escritor del drama es de confusión y agite: sonidos de pitos, disparos. El “bochinche”, palabra señera en nuestra historia por el uso que le da Francisco de Miranda para denotar la “venezonalidad”, o alguna de sus características, no es un empleo descuidado del término por la connotación de inestabilidad política permanente del país, e histórica a la vez, si tomamos en cuenta el historiador que también fue César Rengifo: “Toda Caracas como que está embochinada” (488).

La obra da inicio en sus parlamentos con la exposición de las acciones ejecutadas por los presos comunes, el planteamiento de las razones de su cautiverio y el planeamiento de la venganza para con sus posibles delatores. Sopesan sus embozos y su intención de mostrar la cara luego de burlarse abiertamente de los policías. El autor desea recalcar la cualidad de presos comunes inmisericordes en su accionar delictivo. Sin embargo, la actividad política los invade desde las afueras del recinto carcelario, se les impone aunque no quieran: Payaso: “¡Sigue movida la cosa! ¡Y aquí adentro como que hay miedo!” (491). Es la remarcación del precipitarse al abismo por parte de la dictadura, en sus estertores, apreciada desde la prisión.

Posteriormente, el autor se concentra en la yuxtaposición, permanente en el texto, de presos comunes - presos políticos, introduciéndose ésta con la mirada hacia la situación de los segundos por parte de los primeros: “En el sótano vi uno que ni para limosna va a servir” (491); además, así se destaca la idea de que los detenidos por razones ideológicas son maltratados de las maneras más crueles, mientras los presos comunes: ladrones, portadores de armas, secuestradores, y otros pillos son tratados con mucha mayor consideración. Para lograr esto, inmediatamente, el autor refiere la planeación realizada por los detenidos comunes de la organización de una futura banda, según ellos menos arriesgada que la improductiva actividad política: “Para qué se meterá esa gente en líos... menos peligrosos es ser ladrón” (491). Esto contribuye también a la exaltación

de los personajes principales presentados por el autor: los presos políticos. Sin embargo, el maltrato generalizado, en la consideración del autor, lo que podría aunar los criterios de repulsa de todos los presos lo constituyen el espacio sórdido, maloliente, y la comida que les propician: "... el rancho de aquí me va a enfermar" (491).

A Mariana, el personaje central de la obra, femenino como el autor suele destacar en la mayoría de sus obras más importantes (piénsese en personajes como la ya mencionada Joaquina Sánchez o Brusca, por ejemplo), la han torturado con electricidad para tratar de extraerle información valiosa para el desempeño policial contra los disidentes del régimen, sin embargo, se hace de sumo valor para el autor dejar de manifiesto que ésta no develó ninguna pista en cuanto a nombres o acciones de la resistencia al gobierno, muy a pesar de soportar las torturas más crueles, tanto físicas como psicológicas. Así lo devela el Oficial I: "¡Tal vez le aplicamos mucha electricidad!". Con esto el escritor se esmera en destacar la crueldad del maltrato físico a la estudiante protagonista. Pero sus captores necesitan la obtención de los datos poseídos por la muchacha: "Si desembucha nos lucimos... Podemos desbaratar más de una organización" (493). En cuanto a esto, tanto los objetivos policiales como los riesgos son clarificados por el autor a través de sus personajes: "¡Hay que descubrir y aplastar las cabezas dirigentes!... Liquidarlas... ¡Órdenes expresas! Sino esto se lo lleva el diablo..." (493).

El repudio a los E.E.U.U, infaltable en un autor comunista, se manifiesta abiertamente en la mención al FBI y sus enseñanzas a los cuerpos policiales de Pérez Jiménez (494).

Insiste el autor en cuanto a la imposibilidad que tienen los torturadores de obtener información con los maltratos, ante ellos apenas el personaje femenino recurre a los insultos. Aparece entonces la tortura física, revestida de amenaza: "Algo sencillo, un saca-bocados, lo usan los zapateros para abrirle esos agujeros al cuero. Nosotros lo utilizamos para que hablen los mudos... Como tú" (495). Además le brindan opciones para que se apertreche contra sus compañeros políticos si habla, le piden que se acorace en el miedo y así justifique su delación: "¡Es humano, cualquiera tiene miedo!" (495). Le ofrecen, también, protección gubernamental para que nada le ocurra después de haber traicionado a los posibles miembros de grupos o a otros dirigentes disidentes. Posteriormente queda en claro la cifra de los presos políticos que se encuentran en esa cárcel: 80, antes de que se intensifiquen las torturas contra la muchacha: "¡Tú lo sabes!

(La agarra de los cabellos). ¡Afloja! ¡Anda...!. (495). La escena termina cuando le aplican finalmente corriente en los pies a Mariana. Se torna altamente evidente que el haber escogido una figura femenina para las acciones potencia la teatralidad y profundiza la maldad que el autor quiere mostrar.

El Poeta, otro de los delincuentes tras las rejas, recién llegado, da cuenta de la situación afuera, en la calle: "Hay gente armada peleando contra la policía... Eso está feo" (497). Se percibe así el posible desenlace, mientras se hace mención a la posibilidad, por los ruidos previamente conocidos, que a su vez les resultan llamativos al nuevo de los detenidos, de que hayan degollado a alguien, es El Payaso quien lo pone de relieve: "Tendrás que acostumbrarte, esto es un matadero de políticos..." (497).

Quien planea el peor panorama de la sevicia con la que se ensañan contra Mariana es el Oficial II, el de mayor rango, en busca de que finalmente ésta hable. Así, decide colocarla en la celda junto a los tres hombres, con la finalidad de que la violen y ella se vea en la necesidad de pedir clemencia y deba hablar para que le sea otorgada: "Esos tipos deben tener tiempo que no le toman el gusto a una mujer y ésta no está mal" (499); sin embargo, los presos consideran que la presencia de Mariana en su celda puede ser una trampa tendida hacia ellos. Por su lado, el personaje principal considera que la cárcel debía albergar sólo presos políticos: "Deseaban saber direcciones, nombres... ¿A ustedes también los torturaron?" (503). Para dar paso a la unión solidaria entre ambos tipos de prisioneros: "...desde la cloaca donde estoy me siento mejor que los tipos que la golpearon y la trajeron aquí suponiéndonos más porquería que ellos" (503-504). Con esto se pretende resaltar en la obra que la bajeza mayor del ser humano se sitúa en los representantes del régimen y en el régimen mismo.

Mariana, por su parte, alude a la lucha popular que se escucha desde la calle: "¡Es el pueblo que lucha contra la policía!" (505). Para evitar que luego continúen torturando a la chica, los presos comunes urden un plan de protección y hacen ver que cumplieron ya su misión, por partes. Sin embargo, se aproxima ya el desenlace: "Las masas alzadas rodean esta prisión y amenazan asaltarla" (507). Por lo tanto, al sentir la presión los oficiales planean la escapada. Pero antes de su retiro del recinto carcelario asesinan a otro preso político por considerar que hay riesgo con él por verlo como un potencial testigo que se revierta contra ellos: "Puede acusarnos después... Lo mejor será... (Saca

la pistola y dispara al hombre dos veces...) (508). Con esta acción el autor potencia la crueldad de los captores, evidencia su inhumanidad para con el prójimo.

Mariana, ante la llegada liberadora, solicita a los presos comunes que se unan al pueblo, pero estos rechazan su postura: “¡Usted está loca!” (508). La protagonista culmina la obra con palabras que son ya el preludeo de la libertad definitiva: “¡Hay que liberar a los nuestros! ¡Corramos!” (509).

Se hace supremamente evidente que tanto el vocabulario como las acciones de la obra se focalizan en la intención de demostrar las negatividades de la dictadura, de generar la idea del rechazo en espectadores-lectores hacia el despotismo del tiempo de Pérez Jiménez y sus excesos para con los ciudadanos, especialmente para aquellos que generaban una adversidad política hacia su despotismo. Del mismo modo se busca exaltar las figuras en general de los presos pero muy en particular la de los políticos. En ese sentido es una obra que dirige todos los ejes de su construcción a dar cuenta del momento de la liberación, presentando previamente algunos de los aspectos resaltantes de la crueldad del régimen finalizado el 23 de enero del año 1958.

Crítica

Si bien desconocemos algún comentario crítico directo acerca de Muros en la madrugada, ya que hemos señalado antes el desconocimiento que ha habido sobre el texto, se pueden ponderar brevemente las aproximaciones, positivas o negativas en torno a la producción general del autor, guiadas casi exclusivamente por la cercanía o lejanía ideológica para con él. Expondremos algunos ejemplos al respecto.

Así, Carlos Miguel Suárez Radillo señala sobre la obra del autor que: “... ha mantenido una tónica de constante evolución técnica y profundización temática” (1976: 66-67)¹⁵ y que: “... destaca como el más representativo y, a la vez, como uno de los dramaturgos más auténticamente venezolanos” (67)¹⁶. Mientras que Luis Chesney indica: “Aparte

15 Suárez Radillo, Carlos M. (1976). *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Caracas: Equinoccio.

16 Suárez Radillo, Carlos M. Obra referida supra.

de ser su teatro una clara propuesta comprometida, ha sido considerado también, un autor crucial en el desarrollo del teatro venezolano” (1996:82)¹⁷. Carmen Mannarino, por su parte, insiste en las limitaciones por el uso ideológico del teatro del pintor: “... aunque no deje de incurrir, por momentos, en la literatura de prédica, fragilizando el aspecto teatral” (Barrios, 1997: 232)¹⁸. Menos benevolente resulta en su análisis Rubén Monasterios: “... teatro histórico-social, pero está desprovista del pesado conceptualismo, del ‘pancartismo’ ingenuamente brechtiano y pseudoinductor de la conciencia de las masas que opaca seriamente la calidad de buena parte de su teatro” (1974:56)¹⁹. Por su parte, Anseume señala que: “Las obras teatrales de Rengifo se basan en un esquema superado por la mayoría de los dramaturgos posteriores en Venezuela” (2002:58)²⁰.

Corolario

El texto dramático de César Rengifo *Muros en la madrugada* (1958) *constituyó* un último aporte, como obra de cierre, a su proyecto artístico-literario-político adverso a la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Para esto, el autor fundó un grupo teatral: Máscaras, a la vez que escribió no menos de diez obras teatrales, entre ellas una abiertamente censurada por la dictadura: *Soga de niebla* (1952). Su manejo del discurso parte de una conformación también grupal, aunque tácita, de la mayoría de los intelectuales del país en una lucha político-conceptual manifiesta en diversidad de textos de combate ideológico a la tiranía finiquitada en 1958. En su caso particular la utilización del discurso viene también marcada por su pertenencia (también grupal, desde luego) al Partido Comunista, conformación política que estuvo proscrita y perseguida por el gobierno de los militares.

17 Chesney, Luis (1996). *Teatro popular latinoamericano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

18 En: Barrios, A. Mannarino, C. y Enrique Izaguirre (1997). *Dramaturgia venezolana del siglo XX*. Caracas. Centro venezolano del ITI-Unesco.

19 Monasterios, Rubén (1974). *Un estudio crítico y longitudinal del teatro venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

20 En: Anseume, W. (2002). “César Rengifo: ¿paradigma del teatro político venezolano? *Ollantay theater magazine* (volumen X Number 19). New York: Ollantay Press.

Evidentemente, Muros en la madrugada no sólo da cuenta de la caída de la dictadura sino que se convierte en el texto que describe el asalto de los agentes de la libertad, en venganza y en busca de abrir cauce a los presos políticos que se encontraban en esta fecha emblemática venezolana en la Seguridad Nacional, órgano policial de suma importancia, incluso simbólica, para la dictadura y sus combatientes contrarios. Se cumplen, a la vez, diversas maneras recurrentes que el autor tiene para comunicar su visión histórica de la realidad que le tocó vivir a través del arte teatral: el empleo del colectivo por sobre la individualidad, el destacado papel de los personajes femeninos, su combate ideológico-político a los regímenes totalitarios y su concepción comunista del arte manifiesta en el realismo social. El autor aprovecha su obra para trasladar al lector-espectador su forma de pensar al respecto de todos estos aspectos de singular importancia para la historia, el teatro, la literatura y el arte en general.

En términos discursivos, se aprecia una posición firme asumida por el constructor del texto, defendida con los personajes que resultan gananciosos en la historia relatada, perteneciente a la ideología compartida por los demás miembros de grupo (intelectual-político) y comunicada tanto a lectores como a espectadores posibles de su obra, como un legado histórico-literario de un escritor que no sólo dedicó su vida al arte: pictórico, literario, ensayístico, sino que combatió ardientemente no sólo con ideas sino con su accionar, diariamente, a la dictadura de Pérez Jiménez, como queda manifiesto a través de los comunicados conjuntos, de su ensayo sobre Carujo y el gendarme necesario y en la diversidad de sus propuestas teatrales en el Grupo Máscaras y en sus piezas entre 1952 y 1958, especialmente.