



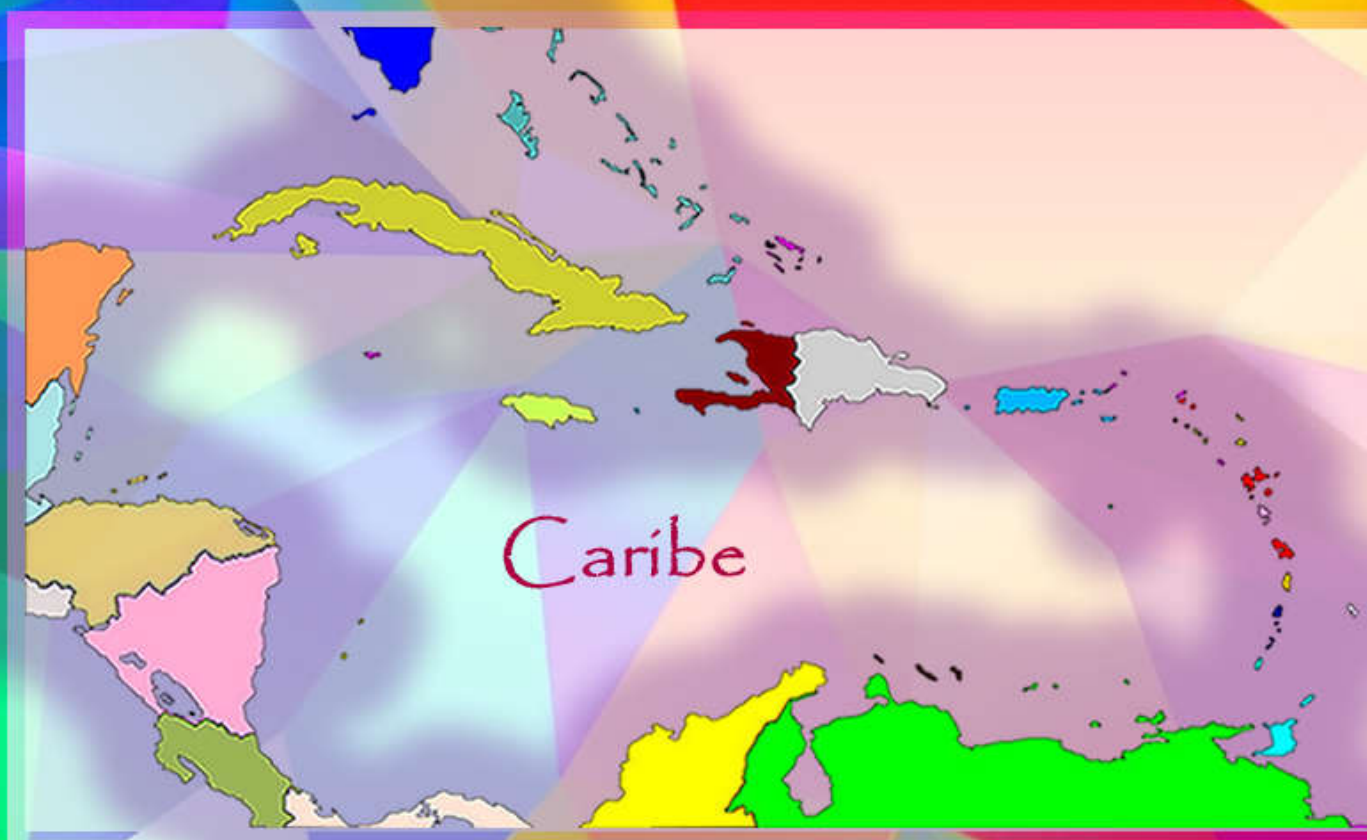
ABYA YALA CARIBE

REVISTA DIGITAL



EDICIÓN ESPECIAL: CUBAGUA

NOVIEMBRE 2018 / VOLUMEN I



CENTRO DE ESTUDIOS CARIBEÑOS / UNIVERSIDAD DE ORIENTE
CUMANÁ - VENEZUELA

REVISTA DIGITAL

ABYA YALA CARIBE

EDICIÓN MONOGRÁFICA:

CUBAGUA: Historia, Turismo y Patrimonio Cultural

NOVIEMBRE 2018 / Volumen I

CENTRO DE ESTUDIOS CARIBEÑOS / NÚCLEO DE SUCRE
UNIVERSIDAD DE ORIENTE

SIBIUDO



LA ISLA CUBAGUA COMO ESCENARIO DE LA RESISTENCIA INDÍGENA EN LA OBRA TEATRAL “OSCÉNEBA”, DE CÉSAR RENGIFO

Dra. Magaly Josefina Guerrero Rodríguez
Centro de Estudios Caribeños de la UDO
Departamento de Filosofía y Letras, Núcleo de Sucre
Email: quemagaly@gmail.com

La historia del Caribe es la historia de las luchas de los imperios contra los pueblos de la región para arrebatarles sus ricas tierras; es también la historia de las luchas de los imperios, unos contra otros, para arrebatarse porciones de lo que cada uno de ellos había conquistado; y es por último la historia de los pueblos del Caribe para libertarse de sus amos imperiales.

Juan Bosch, en: De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial¹

En el presente artículo analizaremos la obra teatral *Oscéneba*, del autor venezolano César Rengifo, haciendo énfasis en la rebelión indígena de la etnia Caribe en contra de “sus amos imperiales”, los conquistadores españoles, en los últimos días de la isla de Cubagua. Esta isla fue descubierta por Cristóbal Colón en 1494, en la que ya existían asentamientos de la etnia guaiquerí, y fue bautizada como “Isla de Las Perlas”. Su capital, Nueva Cádiz, se consolidó como ciudad por decreto real en 1528 debido al desarrollo y crecimiento económico-social adquirido a raíz de la explotación perlífera, que le permitió realizar actividades religiosas, comerciales, administrativas y recreativas. Se abastecía de agua y bienhechurías que venían de las islas vecinas y de tierra firme, en especial del Estado Sucre²⁹, al sur de la isla. En la actualidad, conjuntamente con las islas de Coche y la isla de Margarita, forma parte del Estado Nueva Esparta, el único estado insular de Venezuela.

²⁹ Héctor, Granados (2008). *El Siglo de los Villalobos. Historia de Margarita del siglo XVI*. Caracas: Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Oriente; pp.31-35

Para el análisis de la obra se tomarán en cuenta los signos escénicos que evidencian la presencia indígena y sus acciones de resistencia tanto cultural como guerrera en la isla de Cubagua.

I. HISTORIA OFICIAL TRADICIONAL Y DRAMATURGIA

El concepto de *Resistencia Indígena* se ha popularizado particularmente desde las celebraciones del V Centenario del Descubrimiento de América. La tesis del “encuentro de dos mundos” se reactualizó en la década de los noventa por las abundantes re-interpretaciones sobre el Descubrimiento, promovidas por España y altamente cuestionadas por buena parte de la intelectualidad latinoamericana³⁰. Ya en la década de los años setenta estaba dado ese debate con el planteamiento indígena de toda la América al proponer abolir el “Día de la Raza”³¹ y de no celebrar el “Descubrimiento” por su carácter colonialista³². Hoy en día, en pleno siglo XXI se denomina “Día de la Resistencia Indígena” al tradicional “día de la Raza”, el 12 de octubre, en consonancia con la solicitud efectuada por los pueblos de la América indígena.

En el pasado, se interpretó y valoró los hechos históricos de otra manera. Por ejemplo, en la década de 1950, cuando la dramaturgia de César Rengifo comenzaba a desarrollarse, no se hablaba de resistencia indígena en los textos escolares de historia. Las interpretaciones sobre el descubrimiento de América se referían a las famosas “leyenda dorada”, en la que se justificaba y ponderaba el acto del Descubrimiento y de la Conquista de América; y la tesis sobre la “leyenda negra”, que cuestionaba y desmitificaba el mismo hecho histórico, satanizándolo. Bajo el influjo del Positivismo, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, se

³⁰ Agustín Cueva (1991). “Falacias y coartadas del V Centenario” [Documento en línea]. Ponencia presentada en el XVIII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS), La Habana, Cuba, 28-31 de mayo. Disponible en: www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/257/salvadaspdf. Consulta: 2012, Octubre, 16].

³¹ Polémica surgida en diferentes encuentros y congresos de la época.

³² C.f. Irma Barreto (1979). *Los Textos de Historia y el Culto al Colonialismo*. Caracas: Ediciones Vuelvan Caras. (Offset); pp.75-83.

impuso la tesis hispanista, que se adhería al recuerdo de la “Madre Patria Española”, que interpretaba y valoraba a América por la presencia española, con lo cual se daba al indígena, al afroamericano y al campesino el rango de bárbaros, salvajes y atrasados.

El impulso dado por las vanguardias estéticas y políticas de los años 1920 a 1930 en América, al arte y a los movimientos ideológicos, políticos y sociales, constituye un llamado de atención sobre la necesaria inclusión del elemento autóctono y regional, para reconocer nuestras etnias y la presencia africana en América, los elementos esenciales de la conformación de una idiosincrasia muy particular en el mundo.

En esta vía se sitúa la dramaturgia de César Rengifo, que destaca, entre otros temas importantes, la resistencia de los pueblos autóctonos ante la invasión de culturas extranjeras. Creador de vasta trayectoria artística, fue pintor, escultor, poeta, ensayista, dramaturgo, periodista. Ha sido reconocido por la crítica e historiografía como “el padre del teatro venezolano”, debido a su coherencia textual e innovadoras propuestas escénicas provenientes del mundo de la pintura y de la escultura.

Desde su visión marxista, muestra en escena los olvidos de la historia oficial y tradicional venezolana, tomando como referencia la “visión del oprimido”. Destaca el protagonismo del pueblo en su lucha contra las injusticias sociales y contra la intervención de potencias extranjeras, que han vulnerado la cultura venezolana y saqueado las riquezas de la nación desde la Conquista española hasta el siglo XX, con la intervención norteamericana por la explotación petrolera.

II. CUBAGUA COMO TRASFONDO ESCÉNICO DE *OSCÉNEBA*

En 1959 se estrenó la obra teatral *Oscéneba*, bajo la dirección de Román Chalbaud³³, en el marco del Primer Festival de Teatro Venezolano. Dedicada al pueblo indígena *Caribe* como un reconocimiento y admiración por su valentía frente a los conquistadores españoles, el autor manifestó en el prólogo: “Un impulso de emotiva solidaridad hacia ellos y esa virtud que tan insobornablemente sustentaron, ha movido el deseo y la realidad de estas páginas”³⁴. La dramaturgia de César Rengifo se organiza en ciclos temáticos que abarcan momentos estelares de la historia de Venezuela, entre ellos el período colonial, el de las guerras de Independencia, el ciclo de la Guerra Federal y el ciclo de la explotación petrolera con la presencia norteamericana en Venezuela. *Oscéneba* forma parte de una trilogía referida al proceso de la Conquista española y la Resistencia indígena, a saber: *Curayú o El Vencedor* (1947), *Oscéneba* (1959) y *Apacuana y Cuaricurian* (1975).

La didascalia inicial en la obra *Oscéneba* indica que las acciones comienzan y terminan en la ciudad de Nueva Cádiz, capital de la isla de Cubagua, una noche del año 1543³⁵. En *Oscéneba*, la isla de Cubagua se constituye en el espacio que el espectador debe reconstruir imaginariamente a través de las referencias que los personajes de la obra dan en sus respectivos diálogos. Este espacio evocado en la ficción teatral se corresponde con la noción teórica de *Espacio Dramático*³⁶, mientras que la noción de *Espacio Escénico* se corresponde con la *puesta en escena*, con la realidad tangible, perceptible por los sentidos del espectador, realizada por el actor con su cuerpo y sus desplazamientos y con los otros recursos materiales de la escena.

³³ Maribel Espinoza (1989). “Cronología”. En: César Rengifo. *Obras, Artículos y Ensayos. Tomo VI*. Mérida: Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de los Andes.

³⁴ César Rengifo (1989). *Obras. Teatro. Tomo I*. Mérida: Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes.

³⁵ La referencia se corresponde con el dato reseñado por el poeta Juan de Castellanos en su poema épico *Elegía de Varones Ilustres*. En: *Juan de Castellanos (1972). Elogio de las Islas Orientales*. Caracas: Monte Ávila, Biblioteca Popular ELDORADO, 74; p.49.

³⁶ Patrice Pavis (1998). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. 9ª edición revisada y ampliada. Barcelona: Paidós, Col. Comunicación, 10.

Los hechos en *Oscéneba* se desarrollan en tres actos, cada uno con dos cuadros, seis en total, que alternan los dos mundos mostrados en la obra: el ámbito español, en contraposición al ámbito indígena. Esta estructura determina tres instancias argumentales básicas: en el primer Acto, las inquietantes noticias de la rebelión indígena en Tierra Firme, en Cumaná y Macarapana, muy bien acogidas por los indígenas. El segundo Acto se refiere a los preparativos hispanos de la contraofensiva, mientras que del lado indígena veremos las actividades subversivas y los preparativos de la rebelión a ejecutar en Cubagua. En el tercer Acto, se muestra el fracaso de los españoles ante la ofensiva indígena y la acción de las fuerzas de la naturaleza que destruyen a la isla de Cubagua. Desde el punto de vista de la representación escénica³⁷, se alternan los dos tipos de ambientaciones en el escenario, señaladas por el cambio de iluminación: en los primeros cuadros de cada Acto aparece la posada del personaje Lorenzo de Salduendo, del ámbito español, mientras que en los segundos cuadros de cada Acto aparece la choza de bahareque de la anciana indígena Quenepa.

En el *Primer Acto* se describen todos los detalles de ambas locaciones: la posada de Salduendo, a donde acuden los ciudadanos españoles para comer, beber, jugar a los dados, apostar por las perlas o los indios. Con respecto al ámbito indígena, la didascalía destaca el rancho de bahareque y palma, donde vive la anciana Quenepa y marca un contraste con el mesón y opulencia de Salduendo: un pequeño fogón en el piso con piedras ennegrecidas, una atarraya sobre palos, una cesta, remos, una estera “a manera de lecho”, una pequeña puerta de palma tejida.

Desde el punto de vista escénico, la representación de la isla de Cubagua se reduce a la recreación de estas dos locaciones que, de manera simbólica, muestran el ámbito indígena y el ámbito español: una choza y una posada en el escenario. Sin embargo, toda la dimensión espacial de la obra se refuerza a través del diálogo de los personajes que reconstruye esa espacialidad, de manera que el espectáculo teatral sea total y permita evocar los trágicos acontecimientos de la furia de la naturaleza, con el terremoto y destrucción de la isla de Cubagua.

³⁷ La representación teatral ocurre en el escenario y en un ámbito mayor conocido en conjunto como Espacio Escénico.

El diálogo teatral moviliza especialmente el *espacio extraescena*, gracias al cual podemos imaginar el resto de la isla con respecto a su geografía y topografía. En cuanto a la creación humana, el *espacio extraescena* se corresponde con las estructuras administrativas instaladas por el Imperio Español: puerto, iglesia, mercado, rancherías indígenas, el fortín, la vivienda del gobernador, mencionadas en el diálogo de los personajes. También el *espacio lúdico*³⁸ evocado reconstruye imaginativamente las acciones de la extraescena, como las que se refieren a las actividades desarrolladas por los esclavos indígenas. Por consiguiente, dos locaciones en el escenario expresan física y simbólicamente a la isla de Cubagua, con profusión de lugares y asentamientos, reconstruidos desde los diálogos y la imaginación del espectador.

III. SIGNOS ESCÉNICOS DE LA RESISTENCIA

César Rengifo también incorpora al teatro venezolano un texto teatral que revela al artista conocedor de lo que es un objeto y cuerpo en el espacio, con propuestas escénicas que tienen la impronta de concepciones estéticas provenientes del mundo de la pintura y de la escultura, con un notable conocimiento geométrico y pictórico del espacio escénico, la distribución del mismo, el colorido y recursos visuales para la escenografía.

En *Oscéneba* la representación escénica evidencia ese geometrismo pictórico característico del autor a través de las didascalias, en la forma como describe las locaciones, la iluminación, la ubicación de los actores, de manera que el espectador pueda visualizar un cuadro en vivo que comparte alternativamente con la misma jerarquía escénica, los dos tipos de ambientación, señalados por el cambio de iluminación entre escena y escena, creando un juego de claroscuros que indica los contrastes sociales de ambos grupos humanos a manera de binomio: riqueza de los

³⁸ Según Patrice Pavis el *espacio lúdico* es el espacio en el que se desenvuelve el actor, creado a partir de sus propios desplazamientos, como si lo estuviese dibujando con su cuerpo.

españoles contrapuesta a la miseria de los indígenas, como consecuencia de su condición de esclavitud.

El diálogo dramático resalta las noticias que trae a Cubagua un fraile que busca al gobernador de la isla y se dirige al mesón de Lorenzo Salduendo. Dice el fraile: “Escríbeme el Prior que toda la indiada de tierra firme se ha alzado en armas. Las misiones han sido destruidas, los frailes muertos. Nueva Toledo³⁹, en estos momentos arde por sus cuatro costados, cadáveres de españoles sacrificados flotan por su río...” (p.43). Más adelante, Salduendo exclama: “¡Voto a bríos! Habrá que guerrearlos con cañones y perros para que cobren escarmiento”. Y el fraile agrega: “Guardo ayunos. Además, temo que las piraguas cargadas de salvajes puedan navegar ya de tierra firme hacia acá...” (p.44).

Cabe destacar, como ya se dijo, que en el primer Acto los personajes de los dos ámbitos van relatando parte de la historia de Cubagua y de la esclavitud de los Caribes: la cacería de indígenas, perseguidos con perros; las marcas con hierro al igual que el ganado, colocándoles la letra C en la frente, estigmatizando su procedencia Caribe; el permanecer mucho tiempo bajo el agua, para recolectar las ostras, hecho por el cual mueren muchos indígenas con los pulmones reventados y con muchas hemorragias. Los que sobreviven quedan malogrados como el personaje *Tigüire*, quien pierde el habla y casi todas sus facultades. También se refiere el hacinamiento al que son sometidos los indígenas y las violaciones de las mujeres, vejaciones que propician la subversión y rebelión indígenas. Toda esa información procede de los espacios y acciones extraescena, evocadas en el diálogo y serán imaginadas por el espectador.

En la choza, Quenepa y el piache Piescó conversan sobre los extraños signos que suceden esa noche: aullido de los perros, huida de las aves, peces muertos, gemidos de un guanaguanare (pájaro de mar), el bramido de la tierra, la noche oscura. Son signos escénicos que pueden reproducirse sonoramente, pero simultáneamente trascienden hacia los aspectos simbólicos de la obra, relacionados

³⁹ Se refiere a la ciudad de Cumaná, al sur de la isla, actual capital del Estado Sucre.

con la mentalidad mágico-religiosa indígena.⁴⁰ Son interpretados por la anciana Quenepa y el piache Piescó como signos fatalistas de la venganza de los ancestros.

Por ello, la anciana ha encomendado al piache Piescó traer *curare*⁴¹, potente veneno que se unta en las armas. Esta vez es para la extinción de los propios Caribes y hacer realidad la petición del cacique de Araya⁴², Chatayma, cautivo en Cubagua, quien antes de morir, maltrecho por la recolección de las perlas y el enorme esfuerzo físico bajo el agua, pide a los otros indígenas Caribes que no tuviesen más hijos y prefirieran la muerte antes que seguir siendo esclavos. Para los ancianos ha llegado el momento del *curare*, del suicidio colectivo. Los ancianos sienten que sus antepasados han hablado a través de Chatayma. Dice Piescó: “El mandato nos liberará”. Luego exclama: “[los hombres extranjeros] ¡Se irán de Cubagua! ¡Dejarán tranquilo el mar!” La anciana Quenepa responde: “en lo más profundo de nuestra vengativa muerte, Piescó podremos volver a gritar: ¡¡Ana Karicña Roté!!⁴³”

“Piescó: ¡Así ha de ser Quenepa, desde la región de los misterios volveremos a decir: Nosotros los Caribes solamente somos!” (p. 58).

En el *Segundo Acto* veremos a los españoles buscando afanosamente al gobernador, y planificando un ataque sorpresa, tanto a los indígenas de Cubagua como a los de Macarapana para el amanecer, pero no lo lograrán porque los indígenas ya han ido saboteando las distintas instancias españolas: han vaciado todos los toneles de agua; la joven Cuciú se encarga de envenenar con *zumo de ñongué* la comida de los perros y preparar las *macanas* y cuchillos, las conchas, piedras, palos y *guarales*, que serán utilizadas como armas contra los españoles; los ancianos han logrado distribuir *curare* entre los esclavos del fortín, por lo que

⁴⁰ Esta es una característica propia del signo escénico: es tangible (en este caso, auditivo) y simbólico, simultáneamente.

⁴¹ En esta parte colocamos en cursiva las palabras de origen indígena Caribe.

⁴² Pueblo del Estado Sucre, en la península de Paria, famoso desde los primeros días de la Conquista por la explotación de la sal en el siglo XVI y el constante asedio de piratas holandeses e ingleses, ya en el siglo XVII.

⁴³ Voz indígena Caribe que significa: “Nosotros los Caribes solamente somos”, como lo expresa el personaje Piescó.

veinticinco indígenas se suicidan; otros indígenas rompen las amarras de los barcos, de manera que nadie pueda salir de la isla.

La contraseña para iniciar la rebelión será el toque de la *guarura*. Es de destacar que este sencillo instrumento cobra relevancia en la representación escénica. Es un signo material de la cultura indígena. Simbólicamente podría expresar la voz y representación del pueblo indígena. Además, se le está enseñando al espectador venezolano del año 1959 que ese instrumento forma parte del acervo cultural venezolano y debe ser tomado en cuenta como tal, aunque no provenga de la música académica.

De igual forma, en el ámbito indígena del segundo Acto, veremos cómo los jóvenes Cuciú, nieta de Quenepa y Yorosco, novio de Cuciú y jefe de la rebelión, enfrentan las decisiones de los ancianos, quienes vaticinan la destrucción total de los Caribes y de la isla de Cubagua. Y ven cómo los ancestros regresan a Cubagua para cobrar venganza ante el maltrato español. Los jóvenes se oponen al suicidio colectivo. Para ellos el honor es preservar la vida y morir peleando. Para los ancianos ésta es una actitud de renegados.

En el *Tercer Acto* se muestra el estupor de los españoles por el sabotaje indígena. En esta parte de la obra se acelera el ritmo de los diálogos y aumenta la tensión dramática puesto que ocurrirán los trágicos sucesos de la destrucción de la isla de Cubagua, que coincide con la rebelión indígena. Por ello, se harán más frecuentes las frases que van describiendo la acción devastadora de la naturaleza: “Enhoramala, el mar sigue como si hubiera tempestad” (p. 98). “La muerte caerá sobre nosotros” (p.105), expresa el fraile. Más adelante se dice en una didascalia: “(Se oye un ruido extraño, profundo, la luz casi se extingue y todo se estremece. A lo lejos se alza de pronto una gritería confusa de voces que claman y expresan espanto)”. Dice el personaje Salduendo: “(Con alarma) ¡¡El mar invade a Cubagua!!” (Idem).

Y en otra didascalia: “(El ruido sordo vuelve a oírse como llegando del fondo de la tierra, seguido de otro como de grandes masas que se derrumban con estruendo”

(p.106). El personaje Alonzo grita: “¡¡Nos invaden los Caribes!!” (Idem). “(El ruido espantoso vuelve a oírse, cerca se derrumba estrepitosamente algo)”. Castellanos exclama: “¡¡Señores...Terremoto!!¡¡Es un terremoto!!¡¡ Apiádase la virgen!! ¡¡Corramos!!” (p. 106).

Del lado indígena también apreciaremos frases similares, con la diferencia de que los jóvenes Cuciú y Yorosco se prometen engendrar un hijo para que no se extingan los Caribes. Yorosco tiene reservada una *piragua*⁴⁴ para que Cuciú huya hacia Araya y tenga su hijo allá, desde la libertad. No en vano el nombre de Cuciú significa “luciérnaga” y simbólicamente puede relacionarse con la “luz de la esperanza”. La obra termina al son de la guarura, con un murmullo de voces que pronuncian repetidamente la palabra *Oscéneba*, *Oscéneba*, que significa “amor”, en lengua Caribe, según indica César Rengifo.

Para finalizar, puntualicemos, algunos aspectos:

1. Desde las didascalias iniciales, el autor describe con profusión de detalles los objetos materiales y los sonidos de la extraescena. Como espectadores podremos ver y escuchar elementos de ambas culturas, en el escenario compartido, valiéndose del recurso de la iluminación para marcar los finales de cuadros y actos, y el cambio de ambientación, creando un efecto de claroscuros. Con ello se busca la *verosimilitud*, para que todo parezca real y se propicie la tan necesaria identificación y/o distanciamiento del espectador⁴⁵, que se activará en el transcurso de la obra, tomando partido entre lo emocional y/o lo ideológico, cumpliéndose la famosa *catarsis aristotélica*.

2. En la obra se contrasta la visión de mundo entre ambas culturas, no sólo en lo material, sino en los usos, costumbres, religión, formas de ir a la guerra, entre

⁴⁴ Embarcación indígena. Canoa.

⁴⁵ Aludimos a la propuesta de Bertolt Brecht sobre los efectos catárticos en las obras teatrales. Según el autor, el proceso se da o por identificación del espectador con lo sucedido en la obra, lo cual es una actitud emotiva, o por el contrario, se activará su intelectualidad en la que el espectador podrá alejarse emocional e ideológicamente de la obra. (Ver Referencias Bibliográficas).

otros. Muestra la mentalidad española de la época que ve al indio como un salvaje sin alma, mientras que el indígena aparece como un ser consciente, amante de la naturaleza que observa a un invasor extranjero, confundido y ávido de riquezas.

3. La rebelión indígena se realiza en dos fases dentro de la obra: a) un tipo de actividades subversivas, o “guerra de guerrillas”, a través de diferentes sabotajes realizados por cada indígena, a quienes se les ha encomendado distintas tareas clandestinas; b) la segunda fase se corresponde con el alzamiento de Yorosco. Puede decirse también que en la obra se refleja una guerra asimétrica, como se dice hoy, puesto que los recursos de guerra de los españoles eran superiores: barcos, armas, cañones, perros asesinos. Mientras que los indígenas luchan cuerpo a cuerpo, usan el curare, los cuchillos de conchas marinas, piedras, palos y se desplazan en curiaras.

4. El choque generacional entre los indígenas permite a César Rengifo expresar su propuesta ideológica: no rendirse, unirse en un ideal común, pelear juntos, con amor para defender la propia cultura, con la esperanza de que las luchas darán sus frutos.

5. La obra reivindica la imagen del indígena como los seres humanos que son, pensantes, con capacidad de análisis y crítica, con una sensibilidad frente a la naturaleza y capacidad organizativa para la lucha y para la defensa de los valores, modos de vida, creencias, idiosincrasia.

Puede afirmarse que toda la dramaturgia de César Rengifo actúa como *contra discurso* de la historia tradicional venezolana que, en palabras de Irma Barreto⁴⁶, “rinde culto” (p.11) a los colonizadores y al colonialismo (p. 48). Es un teatro ideológico, de compromiso político, de denuncia que no sólo ha impulsado la renovación de las formas artísticas, sino también la inclusión de valores nacionalistas que reafirman la identidad cultural del venezolano, al mostrar los momentos históricos decisivos que colindan con lo épico y de cómo el pueblo

⁴⁶ Irma, Barreto. (1979). *Los textos de Historia y el culto al colonialismo*. Caracas: Ediciones Vuelvan Caras. (Offset).

venezolano unido ha desarrollado desde sus orígenes, la Cultura de la Resistencia ante la invasión de potencias extranjeras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barreto, Irma (1979). *Los Textos de Historia y el Culto al Colonialismo*. Caracas: Ediciones Vuelvan Caras. (Offset).

Brecht, Bertolt (1978). "Una Nueva Actitud Ante El Teatro: De La Identificación Al Distanciamiento". En: Adolfo Sánchez Vázquez. *Lecturas Universitarias. Antología. Textos De Estética y Teoría Del Arte*. México: U.N.A.M., Coordinación De Humanidades, Dirección General De Publicaciones, 14.

Bosh, Juan (1991). *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera Imperial*. 7ª ed., Santo Domingo (República Dominicana): Corripio.

Carrera Damas, Germán (1998). "Sobre América y Europa en el Mundo". En: *El Descubrimiento y la Invención de Tierra Firme*. Cumaná: Ediciones Comisión "Macuro 500 años", Comisión Presidencial V Centenario de Venezuela, Col. Tercer Viaje, Tercer Milenio, N° 8; pp. 213-221.

Cueva, Agustín (1991). "Falacias y coartadas del V Centenario" [Documento en línea]. Ponencia presentada en el XVIII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS), La Habana, Cuba, 28-31 de mayo. Disponible: www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/257/salvadaspdf. [Consulta: 2012, Octubre, 16]

Chesney, Luis (2008). *Relectura del Teatro Venezolano (1900-1950.) Los orígenes de la Dramaturgia Moderna*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades de la Universidad Central de Venezuela.

De Castellanos, Juan (1972). *Elogio de las Islas Orientales*. Caracas: Monte Ávila, Biblioteca Popular ELDORADO, 74.

Espinoza, Maribel (1989). "Cronología". En: César Rengifo. *Obras, Artículos y Ensayos. Tomo VI*. Mérida: Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de los Andes.

Granados, Héctor (2008). *El Siglo de los Villalobos. Historia de Margarita del siglo XVI*. Cumaná: Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Oriente.

Mata, R. (1998). "Paria antes de Colón: encuentro con las comunidades antiguas del nororiente de Venezuela". En: *El Descubrimiento y la Invención de Tierra Firme*. Cumaná: Ediciones Comisión "Macuro 500 años", Comisión Presidencial V Centenario de Venezuela, Col. Tercer Viaje, Tercer Milenio, N° 8; 175-186.

Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. 9ª edición revisada y ampliada. Barcelona: Paidós, Col. Comunicación, 10.

Rengifo, César (1989). *Obras. Teatro. Tomo I*. Mérida: Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes.

_____ (1989). "Los Caribes". En: *Obras. Teatro. Tomo VI*. Mérida: Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes.

Suárez Radillo, Carlos (1971). *13 autores del Nuevo Teatro Venezolano*. Caracas: Monte Ávila.