

La insurrección del Negro Miguel en las letras y el muralismo de Venezuela

Por *Nina* BRUNI*

*Un artista no es un ser distinto de los demás.
Cumple para la colectividad un oficio de
categoría superior.
Crea y recrea sobre realidades dadas en sus
obras. Refleja los ideales de la sociedad de
la cual forma parte.*

César Rengifo¹

ARTURO USLAR PIETRI nos recuerda la recurrencia del insurgente en la historia colonial venezolana.² El indio Tamanaco, muerto al enfrentar a un perro propiedad de Pedro Alonso Galeas en 1570, y Guaicaipuro, son ejemplos de resistencia y valentía de la raza caribe ante el conquistador. En esta especie de ensayo reivindicatorio de su cuento “La negramenta”, Uslar Pietri dedica un breve apartado a la figura del Negro Miguel, esclavo de las minas auríferas de Buría que en 1553 encabezó el primer movimiento revolucionario de América Latina y del Caribe.³ Menciona brevemente el origen ignoto de la nación africana de la que procede Miguel y la vida que llevaba previa a su esclavitud. Raúl Agudo Freites recrea esa historia en tres capítulos de su novela *Miguel de Buría* al tiempo que destaca la bravura e inteligencia del protagonista.⁴ Incluye la presencia de su esposa Guiomar⁵ y

* Investigadora del Centre for Latin America and the Caribbean en The University of the West Indies, St. Augustine, Trinidad y Tobago; e-mail: <ninabruni@gmail.com>.

¹ Citado por Karin Jezierski, *Un pueblo pinta su historia: el muralismo en Venezuela*, Caracas, Departamento de Relaciones Públicas de Lagoven, 1986 (*Cuadernos Lagoven*), p. 40.

² Arturo Uslar Pietri, “Una galería de insurgentes”, en *Cuarenta ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1985, pp. 243-257.

³ Arturo Uslar Pietri, “La negramenta”, en *Catorce cuentos venezolanos*, Madrid, Revista de Occidente, 1969, pp. 63-74.

⁴ Raúl Agudo Freites, *Miguel de Buría*, Caracas, Alfadil, 1991, pp. 22, 28-31, 54-57, 65.

⁵ Véase la pintura de Francisco Villorio, *La reina Guiomar*, San Felipe, Yaracuy, Venezuela, en Jesús María Herrera Salas, *El Negro Miguel y la primera revolución venezolana: la cultura del poder y el poder de la cultura*, Miquel Izard, pról., Caracas,

de su pequeño niño, el castigo de su capataz, su fuga con la espada hacia el bosque y el establecimiento del *cumbe*, visto por Uslar Pietri como el germen mismo del Estado y como las células vivas de la transculturación.

Además de Uslar Pietri, las crónicas sobre el Nuevo Mundo, la historia y las artes rescatan con distintos matices la presencia de Miguel, una figura multidimensional, por lo que antes de adentrarse en su representación literaria y muralística en Venezuela, es importante responder algunas preguntas sobre la pertinencia del Negro Miguel en los estudios culturales.⁶

El concepto de *insurgencia* necesita definirse en el contexto de nuestros propios sucesos.

Luego de que Miguel encabezó el levantamiento contra la opresión española en las Minas de Buría en 1553, se desencadenó una serie de insurrecciones entre las cuales pueden señalarse: la de Cañada de los Negros en México en el siglo XVII; la de Palenque de Palmares en Brasil en el siglo XVII, dirigida por Zumbí dos Palmará; el levantamiento de los tres cabecillas negros en Suriname a fines del siglo XVII; la rebelión de los Sastres o Alfayates en Bahía; el Juramento de Bois Caïman en Haití en 1791, al mando de Toussaint Louverture; la Conspiración de Aponte en Cuba, entre 1811 y 1812, encabezada por el liberto José Antonio Aponte.⁷

Vadell Hermanos, 2003, ilustración núm. 11. El artista plástico retrata con absoluta libertad imaginativa —y con belleza— a la mujer de Miguel, contrastando con la perspectiva de Arturo Uslar Pietri: “Tras él, con traje de flores y pájaros, va su mujer, negra, obesa y sin dientes, y en el último sillón, imperceptible entre los trapos y los abalorios, su hijito”, “La negramenta” [n. 3], p. 68. El retrato de Uslar Pietri también da de bruces con el cuento breve de Mariano Nava Contreras, “La coronación”, en *El blues de la cabra mocha*, Mérida, Venezuela, Mucuglifo, 1995, s.p.; aquí la reina Guiomar está sentada a la derecha de Miguel en el trono.

⁶ Las siguientes investigaciones apoyan el análisis del contexto de Miguel y de los negros esclavos en Venezuela: Pedro Calzadilla y Zalena Salazar, “El negro: la presencia ausente; negro y esclavitud, imágenes en los textos escolares”, *Revista de Teoría Didáctica de las Ciencias Sociales* (Universidad de Los Andes), núm. 5 (2000), pp. 99-125; Salvador Garmendia, *La novela en Venezuela*, Caracas, Oficina Central de Información, 1966 (*Temas Culturales Venezolanos*, Serie I); Reinaldo Rojas, “La rebelión antiesclavista del Negro Miguel y su trascendencia en el tiempo”, lección magistral dictada en el acto de instalación de la X Jornada Nacional sobre Investigación y Docencia en la Ciencia de la Historia, Barquisimeto, Venezuela, 23 de julio de 2003; y del mismo autor, *La rebelión del Negro Miguel y otros estudios de africanía*, Barquisimeto, Zona Educativa del Estado Lara/Fundación Buría, 2004, reseñada por Carlos Sixirei en *Minius. Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía* (Universidade de Vigo, España), núm. 13 (2005), pp. 358-360.

⁷ Sólo se mencionan algunos de los levantamientos acaecidos en América Latina y el Caribe. Panamá, Perú, Puerto Rico y Cartagena constituyen otros ejemplos.

Lo anterior demuestra que doscientos años antes de que la Ilustración francesa influyera en América Latina y el Caribe, las ideas de independencia habían inspirado a caudillos de las guerras libertarias. Sin embargo, en su artículo “Lo que el Caribe ha dado al mundo” (1981) Alejo Carpentier subraya que

cuando tomamos la gran *Enciclopedia*, la famosa enciclopedia redactada por Voltaire, Diderot, Rousseau, D'Alambert [...] nos encontramos con que [...] el concepto de independencia tiene un valor todavía meramente filosófico: se dice independencia del hombre frente al concepto de Dios, frente al concepto de monarquía, se habla de libre albedrío, de hasta qué punto llega la libertad individual del hombre, pero no se habla de independencia política. En cambio, lo que reclamaban los negros de Haití —precursores en esto de todas nuestras guerras de independencia— era la independencia política, la emancipación total.⁸

Esta perspectiva nos invita a reevaluar el papel privilegiado que tuvo el Caribe y lo que el hecho mismo del descubrimiento de este nuevo paisaje implicó en la creación de una civilización absolutamente original. Con la presencia española —afirma Carpentier— emerge el nuevo concepto de *colonialismo* que se compensa con el germen de emancipación absoluta de la presencia africana, el elemento imprevisto para la historia y para los mismos conquistadores. En consecuencia, el origen de nuestro concepto de *independencia* no debería atribuirse a rajatabla a la Ilustración europea sin, al menos, reconocer que fermenta anticipadamente en el mismo territorio gracias a esa presencia africana.

Para finalizar esta breve conceptualización hay que mencionar que Carpentier centra la figura del criollo en la historia de las luchas por la independencia del siglo XIX y le atribuye un desempeño clave en el desarrollo de la lucha de clases. Una vez que destierra al español, el mismo criollo se transforma en una oligarquía contra la cual lucharán el esclavo, el desposeído y una incipiente clase media que, para el intelectual cubano, constituye la *intelligentsia* que crece durante el siglo XIX y se consolida en el XX. Esta fase de lucha se prolonga durante el siglo XX cuando el criollo comienza a buscar su identidad, sobre todo, en las islas del Caribe. ¿Cuál es, entonces, la relación entre el Negro Miguel y lo anteriormente dicho? Los grandes

⁸ Alejo Carpentier, “Lo que el Caribe ha dado al mundo”, *El Correo de la UNESCO*, núm. 32 (diciembre de 1981), en DE: <http://www.lajiribilla.cu/2001/n32_diciembre/870_32.html>.

hombres de la historia caribeña han demostrado por siglos que su acción y pensamiento estaban proyectados hacia los pueblos vecinos, hecho al que Carpentier denomina “humanismo Caribe”; en consecuencia, este intercambio redefine el mismo concepto de *Caribe*, sumamente apto como base de esta presentación:

Por ese intercambio de hombres y esa comunidad de ideas las zonas continentales de México y las zonas de la tierra firme de Venezuela y de Colombia, que fueron habitadas por esclavos africanos traídos al continente en el mismo proceso de colonización, como los hallamos en el Perú, en Guayaquil, en el Brasil, vienen por extensión a formar parte de ese conglomerado Caribe que empezamos a ver en su conjunto y a entender en su conjunto, confrontando lo que nos une y lo que nos distingue, lo que nos hace semejantes y a la vez lo que nos singulariza, lo que es genuinamente de unos y lo que es patrimonio de todos.⁹

La insurgencia, el relato histórico oficial del pasado y del presente, la representación en las artes y en el imaginario popular y la reevaluación contemporánea de la figura de Miguel constituyen los ejes de las siete partes del concienzudo estudio *El Negro Miguel y la primera revolución venezolana* de Jesús María Herrera Salas.¹⁰ Miguel del Barrio dirigió la revolución de los esclavos de Nueva Segovia de Buría entre 1552 y 1553, la primera revolución venezolana. Las alianzas efectivas con los indios jiraharas les permitieron llevar a cabo la exitosa empresa:¹¹ atacaron algunos poblados españoles, planificaron la liberación de El Tocuyo y de la Nueva Granada, abolieron la esclavitud y organizaron bajo la forma de reino uno de los primeros intentos por establecer en América un Estado independiente de los europeos. Herrera Salas señala que, no obstante la importancia de este acto de rebeldía, la revolución de Buría se desconoce en Venezuela. Indica que los programas de historia oficial de Venezuela ignoran por completo la presencia de este hecho y que el desprecio y la distorsión predominan cuando algunos datos aislados llegan al conocimiento de la élite intelectual. Pocas son las excepciones. Los prejuicios ideológicos sobre este acontecimiento se fundan en citas y otros textos históricos de los cronistas españoles de los siglos XVI y XVII que abordan el tema en una amplia gama de

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Herrera Salas, *El Negro Miguel y la primera revolución venezolana* [n. 5].

¹¹ Véase la reproducción fotográfica del mural *Los jiraharas, aliados del Negro Miguel en la Revolución de 1553*, Museo La Salle de Ciencias Naturales, Barquisimeto, Venezuela, en *ibid.*, ilustración núm. 2.

actitudes peyorativas debidas a la consideración del suceso como algo trivial o folklórico, un fenómeno de naturaleza religiosa (no político ni económico) hasta el extremo de lo diabólico.

El presente artículo dará ejemplos de cómo la cultura contrarresta el olvido voluntario practicado por el poder —historia oficial— y recupera la memoria, en este caso del Negro Miguel, en expresiones como la creencia popular, la tradición oral, la música, el teatro, la literatura y las artes plásticas. En el presente trabajo nos concentraremos en la narrativa y en la pintura mural venezolanas.

Una temprana referencia a los sucesos de Buría la documenta Andrés Bello en un ensayo de 1810, cuyos comentarios se reflejan en *Miguel de Buría* de Raúl Agudo Freitas.¹² La primera referencia se centra en cómo

el espíritu de conquista había obligado a Carlos V, que ocupaba el trono de España, a contraer considerables empeños de dinero con los Welsers o Belzares, comerciantes de Augsburgo, y éstos, por vía de indemnización, consiguieron un feudo en la provincia de Venezuela, desde el cabo de la Vela hasta Maracapaná, con lo que pudiesen descubrir al Sur de lo interior del país.¹³

Alfinger y Sailler, los primeros agentes y factores de los Welser, sólo querían sacar partido de la situación. La novela de Agudo Freitas sigue las mismas líneas:

El señor de Chievres se mueve con diligencia. Habla con los futuros beneficiarios. Hace que los ricos banqueros extiendan poderes a Ambrosio Ehinger ya residente en La Española como factor de los Belzares [...] Llegado el momento comparecen en la Corte los flamencos Enrique Ehinger y Jerónimo Séller, representantes de los Belzares [...] El Escribano con la venia del Emperador, se aclara la garganta, engola la voz y lee el contenido de las Capitulaciones: El Emperador da licencia y facultá a los alemanes o a quienes éstos designen para descubrir, conquistar, y poblar las tierras de la Costa comprendida entre el Cabo de La Vela y Maracapaná en los confines

¹² Andrés Bello, *Resumen de la historia de Venezuela*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en DE: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/resumen-de-la-historia-de-venezuela--0/html/ff6d7f1c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html>.

¹³ *Ibid.* Los Welser aparecen retratados en el mural de César Rengifo (1915-1980) *Génesis de Venezuela y creadores de la nacionalidad* (1972-1973). En la primera parte del tríptico titulada *La Conquista* Rengifo ubica a la derecha del mural a los españoles y a los Welser extendiendo sus brazos hacia una indígena de oro que encarna el mito de Manoa, la ciudad dorada. Para más detalles consúltese Jezierski, *Un pueblo pinta su historia* [n. 1], pp. 34-40. El comentario se toma de la p. 36. Para revisar la historia de Manoa consúltese la siguiente DE: <http://www.eldoradocolombia.com/manoa_omagua.html>.

de la Nueva Andalucía con todas las indias que están en dicha Costa. Los beneficiarios estarán eximidos de impuestos, autorizados para esclavizar a los indios y repartirlos.¹⁴

El derecho de opresión que por muerte de Alfinger recayó en Juan Alemán, nombrado de antemano por los Welser, también es materia de dos capítulos en los que Agudo Freites retrata la codicia de los buscadores de oro y cómo la naturaleza resulta absolutamente adversa a sus propósitos.¹⁵ Con la precisión y economía de palabras que caracterizan a la novela también explica la llegada de Jorge Spira con cuatrocientos hombres, entre españoles y canarios. Spira había sido nombrado por los Welser y, después de cinco años de frustración, muerte y agotamiento en su persecución del mito del Dorado, regresa a Coro:

Hasta la metrópoli llegó la noticia de la muerte de Alfinger. Sin demora, los alemanes encargan a Jorge Spira la Gobernación de la remota Provincia, quien llega a Coro en 1535. Trae consigo cerca de 400 peninsulares. Como todos los agentes alemanes, más que ideas de administración trae el propósito de enriquecerse con el oro fabuloso. Así, nomás llegado, prepara una expedición que lanza por dos vías distintas: hacia Carora y hacia la Costa debiendo reunirse ambos en los llanos de Acarigua [...] Fueron largos días donde se repitió la historia de los aventureros: la lucha contra la selva y los ríos y las altivas montañas. Diezmados y descorazonados regresaron al campamento después de luengos días de padecimiento [...] Spira [...] levantó campamento y regresó a Coro con un centenar de hombres de los cuatrocientos iniciales, exhaustos y más pobres que nunca. Jorge Spira murió alucinado por el oro esquivo.¹⁶

La impenetrabilidad de la naturaleza “ultrajada” es otro factor mencionado por Bello y retomado insistentemente por Agudo Freites, así como también las intrigas de un tal Carvajal, el gobierno de Juan de Villegas, amo de Miguel, la fundación de Nueva Segovia y los encuentros con los indios jiraharas.¹⁷

La sección titulada “Negros” del ensayo *Esta tierra de gracia* (1955) de Isaac J. Pardo relata líricamente los múltiples orígenes de estos esclavos africanos, cómo los cazaron en sus aldeas, el penar de la travesía y el maltrato, el valor de su mano de obra, la importancia de

¹⁴ Agudo Freites, *Miguel de Buría* [n. 4], pp. 9-10.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 12-22 y 23-27, respectivamente.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 17-18.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 17-23 y 34-36, respectivamente.

sus culturas, sus relaciones con indias, la sensualidad que el hombre blanco encontraba en la mujer negra y las posteriores rebeliones.¹⁸ Al mismo tiempo explica la posibilidad de cambiar de amo por trato cruel, sin embargo, en la novela de Agudo Freites, la muerte de don Juan de Villegas, dueño de Miguel, ocasiona lo contrario. La brutalidad de su nuevo dueño provoca que Miguel huya al monte para urdir su levantamiento. La coincidencia entre ambos autores radica en el registro que los negreros hacían de los esclavos como si fueran animales o cosas.¹⁹ Así lo relata Pardo:

Mientras más disgregado quede el núcleo original africano, mientras más rotos los vínculos tribales o de familia, más fácil será la sujeción del negro al dogal de la esclavitud. En la frialdad deshumanizada de los asientos fiscales se lee: “los que así han quedado por vender son algunos dellos viejos y otros chiquitos”. Los de cinco a siete años creen los oficiales que podrían dejarse hasta por veinte pesos. A veces, sin embargo, no pueden ser quebrantadas del todo, las leyes de la naturaleza. Con igual frialdad se asienta en los libros, como si se tratara de lechones: “otras diez crías que vinieron a los pechos de las madres”, junto con ciento noventa y dos esclavos, y veintidós dientes de elefante”.²⁰

En “El caudillo de Buría”, ensayo incluido en el libro *La alborada de Tierra Firme*, el almirante Héctor Rivero Cordero coincide en estilo y en aspectos abordados en los escritos mencionados anteriormente. Un lirismo, impregnado de adjetivación, caracteriza al texto desde su párrafo inicial:

Como un cráneo gigantesco, antiguo, cabalístico, flotando sobre las aguas de dos poderosos océanos y dos históricos mares, medio sumergido, bañado por grandes lluvias tropicales, calcinado por ardientes veranos, desconocido, misterioso, cerrado por las brumas oscuras de la superstición, se destaca en los atlas el Continente Africano.²¹

Rivera Cordero es el único ensayista de los consultados que se detiene en la historia de la llegada de Miguel, así como en su caracterización

¹⁸ Isaac J. Pardo, “Negros”, en *Esta tierra de gracia: imagen de Venezuela en el siglo XVI*, Caracas, Ministerio de Educación, Dirección General de Cultura y Bellas Artes, 1965, pp. 353-366.

¹⁹ Agudo Freites, *Miguel de Buría* [n. 4], pp. 20-21.

²⁰ Pardo, “Negros” [n. 18], p. 357.

²¹ Héctor Rivero Cordero, “El caudillo de Buría”, en *La alborada de Tierra Firme*, Caracas, 1968, p. 197.

y la de su esposa Guiomar, en la lujuriosa naturaleza tropical, en las razones de la fuga y en la fundación del reino. El estudioso, antes que Alejo Carpentier, explica el concepto *filosofía libertadora*:

Aún la Revolución Francesa no daba remotas señales de vida, y su contenido social no soñaba con cruzar el gran océano. El hecho encierra un profundo contenido histórico; es el grito rebelde de una raza encadenada, que se alza desafiante, en un mundo naciente, perfumado con vainilla silvestre y festoneado de oro y esmeraldas. Impulso sin base, sin estructura que soportase la fuerza arrolladora del deseo de ser libre. El razonamiento tenía la simpleza de lo infantil. Miguel se conformaba con un pequeño reino a imagen y semejanza del que sus antepasados armaron sobre la tierra maldecida del Continente Negro. Salvo que a éste lo separaba de la orilla la masa voluminosa de un océano, y anidaba como un ave solitaria dentro del gran imperio de Fernando e Isabel, los Católicos...²²

A continuación, Rivera Cordero explica el ataque frustrado a Barquisimeto, luego del cual Miguel se refugia avergonzado en Curdubare, la capital de su reino, y describe su posterior asesinato por la delación de un cazador negro. Según su versión, “un golpe de ballesta en un ojo pone fuera de combate al Negro Miguel”. En el cuento “La negramenta”, Arturo Uslar Pietri lo hace morir de una herida de espada en el costado mientras que la dinámica escénica descrita por Agudo Freites infiere dramatismo y crueldad al ocaso de su vida:

Los caballeros se tiraron a fondo y tres contrincantes fueron heridos. Sólo quedaban cinco y Miguel que se empeñaba con don Diego.

A todas éstas, el de Escorcha se había librado de su antagonista. Súbitamente inspirado, tomó una de las lanzas abandonadas y con ella en la mano se volvió hacia los duelistas. El caballero de Zerpa atacaba y Miguel respondía, nivelándole. El de Escorcha empuñó la lanza y esperó una apertura de la guardia de Miguel, que descubrió con su pecho.

Sin vacilar el de Escorcha tiró el venablo con todas sus fuerzas. Miguel lanzó un alarido, esta vez de dolor. La afilada punta entró por el pecho y salió por la espalda, en medio de borbotones de sangre. Miguel se dobló poco a poco y cayó de bruces.²³

Como prueba de tarea cumplida, don Diego Hernández de Zerpa, justicia interino, exhibe en la plaza del pueblo la extremidad muti-

²² *Ibid.*, pp. 203-204.

²³ Agudo Freites, *Miguel de Buría* [n. 4], pp. 97-98.

lada de Miguel para ejemplo y escarmiento: “La mano expuesta al sol durante algún tiempo se fue secando perdiendo su encarnadura. La acción de la intemperie la fue contrayendo paulatinamente hasta hacerla parecer un puño crispado. Único testimonio de la vida de un Rey que murió con su reino al nacer”.²⁴

Rivero Cordero finaliza su ensayo con la destrucción de Curdubare, “punto final a los planes del caudillo negro” y lo enlaza plásticamente con el mural *La nacionalidad* (1956) de Pedro Centeno Vallenilla.²⁵

un gigantesco tríptico con soberbios corceles, arcos tensos, dorsos pujantes y una Patria que avanza ciñendo el laurel del triunfo, y en el rostro dibujada tenuemente la alegría de la libertad. Son 468 años de historia, vertidos magistralmente en líneas y colores; tríptico que se mide en el campo profundo de la historia con la medida magistral de los siglos. Pincel fino que dejó una estela en el mundo maravilloso y mágico del pensamiento, para destacar en el arte tres etapas de nuestra gloriosa historia: la Conquista, la Independencia y la República [...] A la izquierda en la alegoría de la Conquista, haciendo una figura central, de espaldas al gran árbol de la esperanza está la abatida figura del Rey Miguel, un raído manto de púrpura envuelve su musculosa desnudez, en la cabeza una corona de oro con signos visibles de maltrato. Su mirada cabizbaja se pierde a través de un milenio de desconsuelo, mientras a su lado galopa el huracán de la guerra que dieron otras razas, porque la de él yacía vencida por el puño de plomo del hispano.²⁶

También Jesús María Herrera Salas describe el fragmento de *La nacionalidad* donde se ilustra la derrota de Miguel ante el español.²⁷ Este tríptico decora el Salón Boyacá del Círculo de la Fuerza Armada en Caracas con sus ciento setenta metros cuadrados de pintura sobre tela especial absorbente que aparenta ser fresco. En el centro de la primera parte aparece Miguel recostado sobre un

²⁴ *Ibid.*, pp. 100-101.

²⁵ Pedro Centeno Vallenilla (1904-1988) nació en Barcelona en el seno de una familia de intelectuales que desde sus inicios artísticos lo orientó hacia el estudio y la copia de los maestros clásicos en el arte, convirtiéndose éste en su única fuente de inspiración. Para una explicación más extensa véase Jezierski, *Un pueblo pinta su historia* [n. 1], pp. 40-45. También consúltese Roldán Esteva-Grillet, “La decoración mural en Venezuela: apuntes para una historia”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 77 (2000), pp. 211-250. La sección sobre Centeno Vallenilla se encuentra en la p. 232.

²⁶ Rivero Cordero, “El caudillo de Buría” [n. 21], p. 207.

²⁷ Véase Herrera Salas, *El Negro Miguel y la primera revolución venezolana* [n. 5], ilustración núm. 6. Las tres partes del mural pueden observarse con mayor detalle y claridad en Jezierski, *Un pueblo pinta su historia* [n. 1], pp. 41-43.

árbol, cabizbajo y escondido, ajeno a la acción de la escena. La capa púrpura y raída que lo cubre a medias y su corona magullada acompañan la derrota de un héroe apolíneo que recuerda más a las estatuas del arte clásico que a un rebelde traicionado y derrotado en su empresa. La figura de Miguel pareciera tomarse de un modelo real, restándole así verosimilitud a la figura del esclavo de Buría. Debe notarse que contrasta radicalmente con el retrato *El Rey Miguel* donde destaca su porte y atributos reales y la fiereza de su mirada amenazante que se articula con un rostro y torso claramente dibujados.²⁸ Los indios, que a la izquierda del mural luchan en una guerra feroz contra los españoles, comparten esta característica. Los corceles blancos y los perros rojos, símbolos estos últimos de la opresión colonial, redondean la representación simbólica de este segmento de la historia de Venezuela con los dioses alados, tomados de la mitología sudamericana, dioses que acuden en ayuda de los indios.²⁹

La obra de Centeno Vallenilla, particularmente el mural mencionado, ha despertado las críticas más acérrimas. Roldán Esteva-Grillet lo describe como

mezcla de simbolismo nacionalista, metafísica chiriqueana, surrealismo dalineano y realismo ultra académico, desfilan tipos venezolanos, apuestos, atléticos que marchan con fe en el futuro, bajo la protección de una gigante matrona (la Patria) y dioses tutelares indígenas. El mural del centro congrega

²⁸ Véase la portada del libro *El Negro Miguel y la primera revolución venezolana* [n. 5]. Herrera Salas se detiene en la obra de Pedro Centeno Vallenilla y señala que, si bien la crítica venezolana lo considera un autor marginal, para los seguidores del culto a María Lionza es el gran pintor venezolano que ve en el Negro Miguel un espíritu de luz, *ibid.*, pp. 233-234. Herrera Salas ejemplifica este hecho con la obra escultórica *María Lionza guardando la entrada de la cueva*, donde ese personaje se asemeja a una diosa griega que seduce a los hombres de todas las razas, convirtiéndolos en los hijos de la América del Sur: “en su palacio subacuático la Reina Diosa María Lionza, dueña de la Selva y guardiana de las riquezas naturales de Venezuela, protege aún de los invasores, cinco siglos después de la revolución, el ambicionado oro de Buría”, *ibid.*, p. 228, ilustración núm. 12. El autor estudia esta relación entre Miguel y el culto de María Lionza en el capítulo 4, “Cinco siglos más tarde: el Negro Miguel y la Reina Guiomar en el culto de María Lionza”, pp. 167-229.

²⁹ Esta primera sección se completa con la figura de un caballero en corcel negro, Alonso Andrés de Ledesma, el “Don Quijote venezolano”, quien ofreció su vida cuando defendió Caracas contra el pirata inglés Amyas Preston. Caballero y caballo, como empujados por el viento, miran hieráticamente hacia la segunda sección del mural descrita en el análisis de Esteva-Grillet, “La decoración mural en Venezuela: apuntes para una historia” [n. 25]. Para el análisis completo del mural véase Jezierski, *Un pueblo pinta su historia* [n. 1], pp. 40-45.

a los héroes epónimos, todos rozagantes y acicalados para la ocasión. Si no fuese por las alusiones tropicales e indígenas o negras, podría pasar por un ejemplo de realismo socialista, pero téngase presente que durante los regímenes hitlerianos y mussolinianos también proliferó ese tipo de arte propagandístico. Pedro Centeno Vallenilla encarnó, equivocadamente, un supuesto estilo oficial tanto por su monumentalidad como por su culto a la raza y a los símbolos patrios.³⁰

Centeno Vallenilla es una de las figuras más controvertidas y solitarias del arte venezolano, probablemente por su renuncia consciente a la representación objetiva de la realidad y por un simbolismo alegórico que raya en la visión romántica de los mitos y leyendas indígenas sumados al culto al mestizaje.

En el ensayo “Presencia del negro en tres cuentos venezolanos”, José Marcial Ramos Guédez comenta “La Virgen no tiene cara” de Ramón Díaz Sánchez, “Llueve sobre el mar” de Gustavo Díaz Solís y “Tereque” de Juan Pablo Sojo.³¹ Los tres indagan en la visión del mundo físico y espiritual del negro, enfatizando el sincretismo y los mitos; a la temática del pensamiento mágico se le suma, en el segundo caso, la acción telúrica de las comunidades afrovenezolanas para describir, en el último, la vida del pueblo típicamente afrovenezolano de Barlovento. La caracterización del negro es bastante similar: un individuo meditado y algo misterioso o el personaje colectivo del pueblo dedicado a la pesca y al cultivo del cacao, en ambos se revelan la soledad y el sufrimiento diarios. La función económica de la mano de obra esclava y los conflictos étnicos-sociales de la comunidad habitada por negros y mulatos son otros aspectos abordados de maneras diversas. Ramos Guédez incluye en su estudio selectas fuentes documentales que pueden ser de utilidad no sólo para el historiador sino también para el novelista. En el caso de *Miguel de Buría* de Agudo Freitas, la consulta de documentos históricos de este tipo se torna evidente a pesar de su reelaboración para la trama de la novela. Por su parte, Ramos Guédez desglosa los archivos en diecisiete apartados, algunos de los cuales merecen su consideración para abordar la novela o los cuentos: cumbes y palenques, esclavos denunciando malos tratos y heridas, esclavos

³⁰ Esteva-Grillet, “La decoración mural en Venezuela: apuntes para una historia” [n. 25], p. 232.

³¹ José Marcial Ramos Guédez, “Presencia del negro en tres cuentos venezolanos”, en *id.*, *Contribución a la historia de las culturas negras en Venezuela colonial*, Caracas, Alcaldía, 2001, pp. 298-314.

fugados, esclavos trabajando en las minas, rebeliones y conspiraciones de esclavos, trata de esclavos.³² Este historiador, además, llama la atención sobre la perspectiva unívoca del sistema que erradica la voz del esclavo. Su lectura vigilante —y aquí yace el valor del trabajo del escritor— permite comparar e imaginar cómo pudo ser la vida de los negros esclavos para reinventar sus historias en novelas y cuentos.

“La negramenta” de Arturo Uslar Pietri, por el contrario, está escrito con una gélida distancia cultural. Sus personajes negros estereotipados que bailan al ritmo del tambor no producen la emoción ni la duda sobre la aberración de la esclavitud; tampoco despierta el respeto por el Negro Miguel ni por su esposa Guiomar. En términos crudos prepondera un tono y una perspectiva claramente excluyentes. En las antípodas se emplaza el cuento más contemporáneo sobre Miguel de Buría: “La coronación” de Mariano Nava Contreras.³³ En este relato breve, Nava Contreras dignifica y humaniza a Miguel quien, “ceñido con el oro y la púrpura” de su corona y de su manto de rey, “se levantó parsimoniosamente, abrió su bamba grande y hermosa y pronunció: ‘Dios me la ha dado. ¡Pobre de quien me la quite!’”. Miguel funda su reino —el del palenque, el de un gran bohío— sobre un poder que, para el escritor, constituye la soberanía y herencia cultural de los africanos en las Américas. La atemporalidad que caracteriza al relato permite que una multitud de reconocidas personalidades africanas y afroamericanas asista ansiosa, atónita y expectante a la ceremonia.

Cantaclaro (1934) y *Pobre Negro* (1937) de Rómulo Gallegos son las primeras novelas que hacen referencia a la revolución de Miguel.³⁴ En *Cantaclaro*, Juan Parao, un negro cándido e idealista

³² Hacia finales de su vida el cartógrafo y orfebre alemán Theodore de Bry (1528-1598) se dedica al arte del grabado y a la reimpresión de sus ilustraciones sobre libros que relatan la historia del Nuevo Mundo. De Bry parece haber influido enormemente en la visión europea de América. Entre los grabados, se encuentran los que resaltan el abuso cometido contra los nativos del nuevo continente. En la ilustración núm. 3 Herrera Salas reproduce el grabado *La división social del trabajo en las minas* de Theodore de Bry, ilustración que contrasta con la núm. 2 de los indios jiraharas, quienes apoyaron a Miguel en el levantamiento de Buría, cf. Herrera Salas, *El Negro Miguel y la primera revolución venezolana* [n. 5]. Para ampliar los datos sobre Theodore de Bry véanse las siguientes DE: <<http://www.floridahistory.com/de-bry-plates/de-bry-biography-mirror.htm>>; <<http://www.philaprintshop.com/debry4.html>>; y <<http://www.historical-prints.co.uk/Theodore.htm>>.

³³ Nava Contreras, “La coronación” [n. 5], s.p.

³⁴ Rómulo Gallegos, *Cantaclaro* (1934), prólogo “Modernidad y universalidad en *Cantaclaro* de Rómulo Gallegos” de Alexis Márquez Rodríguez y prólogo de Douglas A. Palma, Caracas, Editorial Panapo, 2000, pp. iii-viii y ix-xi, respectivamente.

con conciencia política, simboliza al pueblo venezolano. En el recuerdo de un breve diálogo con Carlitos Jaramillo se menciona directamente a Miguel:

- ¿Ah, Juan Parao? ¿Quién jué el primer libertador de los negros?
—¡Guá chico! Como que jué el negro Miguel.
—¿Y el segundo?
—Sería el Negro Primero, que figura entre los libertadores. Pero ninguno logró su orjeto.
—No estaría de tiempo, como tal vez ahora esté. Por algo dice el dicho que a la tercera va la vencía.³⁵

La crítica reconoce a *Pobre Negro* como la primera novela cuyo protagonista es el mundo afroamericano y su historia. Las primeras líneas del capítulo “Tambor” hacen referencia directa al lugar de la revolución de 1553:

Tam, tam, tam...

Tambor de San Juan, tambor de San Pedro, tambor de la Virgen de la Co-romoto... Allá se quedaron las divinidades bárbaras, pero el alma pagana aquí también celebra con danzas sensuales las vísperas santificadas. Y es un grito del África enigmática el que estremece las noches de América:

—¡Airó! ¡Airó!

Por las minas de Buría y de Aroa, donde el negro abrió el socavón; por Barlovento y la costa de Maya, donde el negro sembró el cacao; por los valles de Aragua y del Tuy, donde el negro plantó la caña, bajo el látigo de los capataces.

Tam, tam, tam...³⁶

En el contexto de la Guerra Federal, Gallegos destaca la función de los negros de Barlovento como grupos combatientes. De acuerdo con Ramos Guédez, *Pobre Negro* recorre la vida de los esclavos africanos y de sus descendientes y analiza este proceso histórico. Hace hincapié en los conflictos étnico-sociales manifestados en la fuga e insurrecciones de negros y mestizos al tiempo que subraya el papel del negro en la formación sociocultural de Venezuela. Al respecto, destaca todos los elementos palpables de origen africano: el mestizaje biológico, la música, los bailes, los tambores, los

³⁵ *Ibid.*, p. 46.

³⁶ Rómulo Gallegos, *Pobre Negro* (1937), Juan Liscano, pról., Caracas, Dimensiones, s.f., p. 27.

toponímicos, el léxico, la literatura oral, los elementos de trabajo, el sincretismo religioso. Afirma el narrador omnisciente:

Había que incorporarlos a la vida responsable, creándoles fuentes de subsistencia independiente y preparándolos para la actividad civil y la participación en la cultura, tanto más cuanto que ya la idea de abolición de la esclavitud se cernía en el ambiente político.

—¿Hasta cuándo se empeñarán ustedes en cerrar los ojos ante un hecho fatal? Nuestro negro es una raza en marcha, pero no un forastero de paso por nuestro suelo y si mal hicieron los que lo trasplantaron del propio, peor hacemos no cultivándolo como una planta ya nuestra. Aquí se reproduce, todavía con su alma intacta, pero también se mezcla y es así como el cuerpo de la nación va dirigiéndolo; mas hay que incorporarlo también al alma nacional, dándole parte en el patrimonio común de la cultura. Además, ¿no tendremos los blancos algo que agradecerle al negro? Ellos nos cultivan la tierra y nos explotan la mina, ellas nos sazonan la comida, nos dan la leche de sus pechos cuando a los de nuestras madres les falta, nos sirven y nos cuidan amorosamente y de niños nos duermen con el cuento ingenuo por donde empieza la formación de nuestra alma.³⁷

Miguel de Buría de Agudo Freites puede denominarse una novela histórica clásica que aglutina en su argumento un conocimiento maduro de la época con un lenguaje que retrata los distintos contextos de la acción. Lo poético se destaca en el retrato de la naturaleza, protectora de Miguel y adversa para el español. Igualmente se distingue en dos sueños de Miguel, cuando llora por la libertad perdida y en la clausura de la novela. La historia se centra básicamente en el conflicto político-social de la esclavitud, cargando las tintas en breves comentarios críticos del narrador omnisciente. Los dieciséis capítulos están encabezados por epígrafes del poema “Negro Miguel” de Alí Lamedá cuyo lirismo demuestra una clara solidaridad con la gesta heroica de los esclavos que se alzaron al mando del Negro Miguel.³⁸ La influencia cultural y la herencia

³⁷ *Ibid.*, pp. 152-153.

³⁸ Alí Lamedá (1923-1995) fue un poeta, crítico literario, periodista y diplomático venezolano que también se destacó por su activismo político iniciado en la joven vanguardia comunista de Venezuela. Entre sus obras literarias sobresalen *El gran cacique*, largo poema que detalla la vida y la gesta histórica de Guaicaipuro, ganador del Cuarto Concurso de Poesía, Casa de las Américas, en 1963; *Sonetos del viajero enlutado*, Caracas, Monte Ávila, 1975; *La glosa y el soneto*, Caracas, Asociación de Escritores Venezolanos, 1980. El escritor venezolano Juan Páez Dávila le ha dedicado una novela donde ficcionaliza los años de cárcel de Lamedá en Corea del Norte como militante comunista acusado de ser espía de la CIA, véase *Alí, el viajero enlutado*, Caracas, Ala de Cuervo,

de los negros están más veladas. El odio que Miguel siente por el español que lo maltrata se convierte gradualmente en ira, motivo de la rebelión: “A Miguel, el despiadado castigo le había hecho aflorar, desde el fondo de su ser, un odio genérico contra el español”.³⁹

En el mural *La rebelión del Negro Miguel*, Claudio Cedeño sintetiza en imágenes las descripciones literarias de Agudo Freites.⁴⁰ La obra de Cedeño, que desde 1960 atavía la Casa Sindical de San Felipe, se realizó como parte del Taller de Arte Realista fundado por Gabriel Bracho.⁴¹ Los quince metros cuadrados del mural en restauración resaltan en el ángulo superior derecho de la obra la gigantesca figura del Negro Miguel al mando de la rebelión. Claudio Cedeño aplica su pincelada crítica a las etapas del levantamiento de Miguel, es decir, a la historia de Venezuela. La dominante figura de Miguel observa con altivez la historia de la esclavitud. Los brochazos delatan la vocación de dibujante del artista y se fortalecen con los tonos ocres, rojizos y negros que realzan la virulencia de las escenas y, de manera particular, el torso de Miguel en combate. El fondo negro encuadra al dirigente de labios bembones y músculos tensos con pinceladas de reminiscencias picassianas que parecieran transparentar la sangre hirviente del protagonista. La prominencia del caballo, con los mismos aires, completa la imagen de desafiante rebeldía y coraje.

2003. Para mayores datos consúltense las siguientes DE: <<http://www.aladecuervo.net/publicaciones/jpa001.htm>>; <http://www.jotaceve.org/index.php?option=com_content&task=view&id=68&Itemid=16>; y <<http://www.elimpulso.com/enciclopedia/personajes/personaje.asp?cod=056>>.

³⁹ Agudo Freites, *Miguel de Buría* [n. 4], p. 73. Véase la reproducción fotográfica del mural *La rebelión del Negro Miguel* de Claudio Cedeño, en Herrera Salas, *El Negro Miguel y la primera revolución venezolana* [n. 5], ilustración núm. 13.

⁴⁰ Claudio Cedeño (1914-2009), ilustrador, dibujante y caricaturista político venezolano de gran talla, inicia su carrera a finales de la dictadura de Juan Vicente Gómez. Vida y caricatura delatan al gran luchador social de filiación comunista. La obra de Cedeño revela su trazo crítico y social absolutamente comprometido con las luchas nacionales y su convicción en la caricatura —por extensión en el arte— como una manera de orientar al público hacia una sociedad más digna y justa. Trabajó y dirigió importantes periódicos, tales como el semanario satírico *El Morrocoy Azul* así como *El Nacional*. Se distingue como miembro fundador de la Asociación Venezolana de Periodistas (AVP) y del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa (SNTP). Para mayores detalles consúltense las siguientes DE: <<http://av.celarg.org.ve/HumorGrafico/ClaudioCedeno.htm>>; <http://www.analitica.com/bitlibro/claudio_cedeno/imperio.asp>; <<http://www.bnv.bib.ve/tintar.htm>>; <<http://www.fundarte.gob.ve/dirnoticiaspa.php>>; <<http://www.aporrea.org/actualidad/n7529.html>>; <<http://www.venpres.gov.ve>>; <<http://encontrarte.aporrea.org/creadores/plastica/18/a8842.html>>; y <<http://www.aporrea.org/actualidad/n10131.html>>.

⁴¹ Véase Herrera Salas, *El Negro Miguel y la primera revolución venezolana* [n. 5], p. 236.

¿Por qué recordar hoy las rebeliones de los esclavos en el Caribe en la literatura de Venezuela? ¿Dónde radica la importancia del muralismo venezolano? En su presentación del mural *Súmmum* del maestro dominicano Ramón Oviedo, Efraim Castillo, reconocido escritor y crítico de arte de la República Dominicana, nos introduce al mural como un acto de conciencia, considerando a “la muralística como al padre y la madre, no sólo del arte sino también de la escritura y de todo aquello que se relaciona con la actividad lúdica”.⁴² En su presentación crítica, Castillo enfatiza la función del arte en la evolución del hombre, en muchas ocasiones ignorada por los estudiosos de las humanidades. Al mismo tiempo, recuerda que el arte rupestre de las cuevas prueba que el ser humano estableció un hábitat sedentario

logrando estructurar sistemas, no sólo económicos, sino con correlatos hacia la sistematización de la plástica [...] los murales prehistóricos sirvieron para fomentar las urbes, las naciones creativas, y sobre todo, para estructurar los códigos que nos han acercado a la divinidad ejerciendo esa *mutua pertenencia entre hombre y ser* [...] donde los cuerpos sociales se entretajan para formar una unidad, no tanto por lo mutuo como por la pertenencia misma.

La capacidad de aquel “creador” de “mimetizar” la realidad circundante —dibujos a los que hoy llamamos murales del Arte Rupestre— cuenta, para Castillo, con tres funciones básicas: la didáctica, la narratológica, la lúdica.⁴³

⁴² Véase Efraim Castillo, “*Súmmum*, un mural de Ramón Oviedo”, conferencia en la inauguración del mural *Súmmum*, en la Fundación Global de Santo Domingo, República Dominicana, diciembre de 2003. Sobre detalles de la inauguración véase la DE: <http://www.funglode.org/menu/noticias/2003/12/4dic03_mural.htm>.

⁴³ En su estudio Castillo menciona como ejemplos los murales de Altamira, Lascaux y Cromagnon. América Latina cuenta con dos ejemplos asombrosos. El primero se conoce como las Cuevas de las Manos en el paraje Paso de los Molles, provincia de Río Negro, en la Patagonia argentina, en cuyas paredes se observan negativos de manos realizados mediante el sopleteado de pintura sobre la mano apoyada en la pared de la cueva. También se distinguen escenas naturalistas, incluso en el exterior donde se retratan guanacos junto a círculos concéntricos, y camélidos, tanto en actitud estática como dinámica. Las manos se asocian con las primeras ocupaciones ocurridas entre 7350 y 5330 años antes de Cristo. Esta información se extrajo del estudio de María T. Boschín y Ana M. Llamazares, “Arte rupestre de la Patagonia: las imágenes de la continuidad”, *Ciencia Hoy* (Argentina/Uruguay), vol. 3, núm. 17 (marzo-abril de 1992), pp. 26-36. Los Petroglifos del Guri ofrecen también un soporte extraordinario para afirmar el inicio de la pintura mural en Venezuela, cuyas regiones, exceptuando la de los Llanos, conservaban petroglifos, dibujos y pinturas rupestres, donde se repite los “Mellizos del Guri”, figuras unidas por un cordón largo y grueso que recuerdan el mito de la creación de los héroes mellizos. Para mayor información véase Jezierski, *Un pueblo pinta su historia* [n. 1], pp. 12-14.

La trilogía mencionada por el crítico dominicano se entronca en sus objetivos con el muralismo mexicano, descendiente directo de la Revolución, cuyos grandes maestros Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros ejercieron una influencia determinante en los grandes muralistas venezolanos que se presentan en este artículo, principalmente en Gabriel Bracho y César Rengifo. A su vez, esa voluntad de enseñar a las generaciones venideras, el deseo de dejarles testimonio de una memoria y de vivencias (de la historia) junto con la intención de ambientar el hábitat, reafirman la esencia misma del muralismo de los sesenta en las metrópolis del mundo: integrar el arte a la cultura ciudadana para hacerlo del dominio público.⁴⁴ Por lo tanto, la conexión con las raíces históricas, la adopción de temas precolombinos y la vinculación con los problemas sociales y políticos de la misma historia y del presente se convertirán en el *leitmotiv* de los murales que en su relato de la historia de Venezuela ubican la figura del Negro Miguel en su merecido lugar simplemente porque el mural recoge la conciencia colectiva.

La influencia determinante de las experiencias políticas y artísticas en América Latina y el contacto directo con los maestros del muralismo mexicano —principalmente con David Alfaro Siqueiros— y con la Escuela Realista de Caracas, hace que Gabriel Bracho desarrolle un arte figurativo cargado de crítica y compromiso social. Su fe inquebrantable en el arte al alcance del público explica su actitud vital reaccionaria —pero poética— cuando aborda y recrea la realidad histórica, donde el artista se identifica con las clases sociales populares marginadas. Los hombres trabajadores y comprometidos, los temas de inspiración nacional, honrar a los héroes patrios constituyen, consecuentemente, la médula de su obra, especialmente en los murales.⁴⁵

Entre 1970 y 1971 Bracho compone *Venezuela* para el Instituto Escuela de Caracas; este mural fue destruido al pasar el local a funciones médicas y reconstruido años después en la nueva sede del Instituto Escuela,

pero será el modelo siquieriano, conocido desde Chile y más de cerca en su exilio mexicano de 1956-1958, el que aplicará con mayor convicción.

⁴⁴ El texto de Efraim Castillo mencionado en la nota 41 puede complementarse con el preciso estudio de Jezierski, *Un pueblo pinta su historia* [n. 1], pp. 4-14.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 25-31.

En efecto, lo ensaya en la primera versión de su mural para el Instituto Escuela de Caracas [...] allí aplicó la perspectiva poliangular, haciendo desaparecer las esquinas y extendiendo las escenas hasta el *plafond*. Desde el óleo original (nunca el fresco), Bracho fue pasando a productos industriales como las lacas nitrocelulosas y las acrílicas de uso industrial, tal como lo exigiera Siqueiros. A raíz de la destrucción de ese mural [...] Bracho desconfió de la pintura directa sobre los muros; así acudió a paneles de visopán, o madera contraenchapada, adosados a la pared y, últimamente, láminas de metal.⁴⁶

En los cien metros cuadrados del mural, en la sección conocida como “Los precursores y Bolívar”, el artista incluye la figura del Negro Miguel, donde hace referencia a la llegada del conquistador y su enfrentamiento con los antepasados.⁴⁷ Entre la multitud de indígenas enfrentados a los españoles se destaca en la parte superior de la escena el rostro de Miguel, coronado, cuyos rasgos africanos se realzan con claridad.

El humanismo que atraviesa la obra de Gabriel Bracho comulga con la plástica y el teatro de César Rengifo. El mismo compromiso ético con las luchas sociales define las bases de su arte, cuya inevitable función social se orienta, a partir de la experiencia de la realidad, a mejorar la vida humana. Ambos artistas encabezan el realismo social en Venezuela que “refleja la creciente depauperación de las condiciones de vida de la gente que, ya sometida a penalidades en su nativo entorno rural, resultó víctima de peores circunstancias como consecuencia del *boom* petrolero”.⁴⁸

Rengifo hereda la pesadumbre de sus personajes campesinos (quizás la propia) de su maestro Diego Rivera así como los temas del drama rural, la explotación y la lucha de clases.⁴⁹ También recoge la tradición del mosaico en el mural *Génesis de Venezuela y creadores de la nacionalidad*, encargado al artista para el Sesquicentenario de la Batalla de Carabobo y presente en la avenida

⁴⁶ Véase Esteva-Grillet, “La decoración mural en Venezuela: apuntes para una historia” [n. 25], p. 238.

⁴⁷ Véase Herrera Salas, *El Negro Miguel y la primera revolución venezolana* [n. 5], pp. 234-235, ilustración núm. 7.

⁴⁸ Véase José María Salvador, *César Rengifo: el drama humano*, catálogo virtual de la exposición de pintura, Sala de Arte SIDOR, Puerto Ordaz, Estado de Bolívar, Venezuela, 6 de julio a 7 de agosto de 1994, en DE: <<http://www.saladearte.sidor.com/galeria/presenta/rengifo.htm>>.

⁴⁹ Para una ampliación del tema consúltese Jezierski, *Un pueblo pinta su historia* [n. 1], pp. 32-40.

de los Próceres en la ciudad de Caracas desde 1971. *La Conquista*, primera parte del tríptico, desarrolla la masacre de los indígenas y la búsqueda desesperada de El Dorado. En la segunda, *Los precursores*, el pueblo protagoniza la lucha junto con sus dirigentes contra el poderío imperial; esta contienda se simboliza en el mural mediante la figura marginal del español de piedra que contrasta con la gigantesca mano que sostiene la bandera sobre la cual descansan los rostros de Pedro Gual, Simón Bolívar y Francisco de Miranda. Mientras en la parte superior derecha se reúnen los próceres contra la Compañía Guipuzcoana, en la sección inferior izquierda se emplazan José Leonardo Chirinos y el Rey Miguel, rompiendo las cadenas de la opresión. La tercera parte de la obra, *Lucha y victoria*, retrata la gesta independentista.⁵⁰

Los precursores de Efraín López⁵¹ también incluye al Rey Miguel acompañado de José Leonardo Chirinos, quien se alza en armas en 1795. En este caso, el Rey Miguel le pasa a Chirinos la antorcha de la libertad en el fragor de la batalla contra los españoles. El primer plano de los protagonistas enfatiza la lucha con el uso de colores rojos, amarillos y marrones que destacan la valentía de los líderes del levantamiento en medio de la masacre.

Releer novelas, cuentos y ensayos donde Miguel y los negros son protagonistas no se resume solamente a una compilación de datos y hechos. Ésos están en los documentos históricos y en la literatura. Tres cronistas relatan el levantamiento de Miguel: *Recopilación historial de Venezuela* (1851) de Fray Pedro Aguado; *Noticias historiales de Venezuela* (1627) de Fray Pedro Simón; *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela* (1824) de José de Oviedo y Baños. En estas crónicas se describe la bravura de Miguel, sus rasgos de dirigente —Aguado Freites lo retrata en esta línea—, el relato del suceso que lo lleva a huir, la descripción del proceso de construcción de su reinado, la presencia de la reina Guiomar y de su hijo, la presencia de Diego de Losada como su verdugo, la continuación de la lucha de los sobrevivientes. Incluso, fray Pedro de Simón lo ubica como interlocutor de su

⁵⁰ Las fotografías de cada parte del mural pueden observarse en *ibid.*, pp. 37-38 y 39, respectivamente.

⁵¹ Se desempeñó como artista del Salón de la Patria por más de quince años hasta su retiro en 2003. Para mayor información consúltense las siguientes DE: <<http://www.aporrea.org/actualidad/n7352.html>>; <http://www.abn.info.ve/go_news5.php?articulo=85245&lee=18>.

propio texto, situándolo ya como personaje que expresa aquello que su posición le impedía comentar en torno de la esclavitud.

Con la misma efectividad de los murales, la lectura de los textos literarios e históricos debe cuestionar y reformular el concepto de colonización que nosotros tenemos además de confrontar los prejuicios, por ejemplo, sobre el claro reconocimiento de la influencia que personas como Miguel y los africanos de Venezuela han tenido en la conformación sociocultural del país.⁵² Por otra parte, del compromiso de la ciencia histórica en el mundo contemporáneo surge el compromiso ético con el pasado que, al emular las huellas de los grandes muralistas venezolanos, permitirá analizar con mayor equilibrio los hechos de hoy. Si por momentos se enturbia tal deuda con la historia, lo estético trata de contrarrestar su ausencia según lo atestiguan los murales de Gabriel Bracho, César Rengifo y Claudio Cedeño. Entonces, el historiador, el novelista o el artista plástico que recrea de distintas maneras el acontecimiento histórico sobre Miguel de Buría, lo insufla de un sentido cultural dentro de la propia dinámica de la memoria. Con cada investigación e interpretación crítica de la narrativa, el muralismo y la historia venezolanas sobre el Negro Miguel, tal dinámica deja paso a nuevas historias que descomponen el sentido con que las crónicas y los documentos históricos atrancaron su figura. La memoria popular actúa de la misma manera.⁵³

⁵² Para un estudio del aporte de los afrovenezolanos véase Lancelot Cowie, “Los afrovenezolanos”, *Afro-Latin American Reader*, edición bilingüe español-inglés, en prensa. Agradezco al autor la gentileza de haberme proporcionado su artículo.

⁵³ Véase Herrera Salas, *El Negro Miguel y la primera revolución venezolana* [n. 5]. La oración al “Indio o negro Miguel”, ilustración núm. 9; la pieza artesanal “Shangó Nigeria” de San Felipe, Yaracuy, ilustración núm. 10; “La Reina Guiomar”, escultura de Francisco Villorio, San Felipe, Yaracuy, ilustración núm. 11; “El Negro Miguel”, estatua artesanal de Mireya Camacho, San Felipe, Yaracuy, Venezuela, ilustración núm. 14; fotografía de la obra de teatro “Miguel, el esclavo Rey”, Grupo Juvenil de Danzas Danzora, San Felipe, Yaracuy, Venezuela, ilustración núm. 15, son todos ejemplos de cómo el arte rescata a los héroes populares que marcaron la historia de Venezuela.

RESUMEN

Las crónicas sobre el Nuevo Mundo, la historia y las artes rescatan con diversos matices y prejuicios al Negro Miguel, esclavo cabecilla del alzamiento en las minas auríferas de Buría, Venezuela, en 1553. La historia escrita por los vencedores suele aplanar figuras como la del Negro Miguel. Este artículo analiza cómo la narrativa y la pintura mural venezolanas retratan a Miguel y cómo contrarrestan ese olvido voluntario de este personaje histórico clave.

Palabras clave: Negro Miguel, narrativa venezolana, muralismo venezolano, alzamiento de Buría.

Abstract

The chronicles of the New World, history and the arts, portray Miguel with various nuances and prejudices. Miguel led the slave uprising in the gold mines of Buría, Venezuela, in 1553. The depth and impact of figures such as Miguel are usually overlooked in historical documents often influenced by the ideas of the victors. This article discusses how Venezuelan narrative and muralism depict Miguel and how these artistic expressions counterbalance the bias historical perspective on this key historical character.

Key words: Negro Miguel, Venezuelan narrative, Venezuelan muralism, Buría uprising.