“SOY AHORA UN BANDIDO”: LA APROPIACIÓN DE LA FIGURA DEL
REBELDE EN *EL TIRANO AGUIRRE*, DE ADOLFO BRICEÑO PICÓN

POR

KIM BEAUCHESNE
University of British Columbia

No cabe duda de que la figura de Lope de Aguirre ha constituido una fuente de fascinación desde el siglo xvi hasta hoy en día. Este miembro de la famosa expedición de Pedro de Ursúa en busca de El Dorado (1559-1561), que en su camino fue forjando una sangrienta rebelión que culminaría con una carta de *desnaturalización* dirigida a Felipe II, ha desatado la imaginación de todos aquellos que ven en su acto subversivo un incidente histórico singular.¹

Es interesante observar que Lope de Aguirre siempre ha sido representado de manera dicotómica. En efecto, la mayoría de los críticos concuerdan en que si bien las crónicas del siglo xvi lo califican como tiránico, loco y demoníaco, en el siglo xix la perspectiva sobre este personaje histórico cambia radicalmente: en el sector liberal de la *ciudad letrada* se lo empieza a reivindicar como un héroe al interpretar su transgresión como un acto temprano de proclamación de la liberación de América Latina.² El objetivo de mi ensayo consiste precisamente en participar del debate en torno al gesto independentista de Aguirre, analizando una apropiación sumamente alternativa y muy poco conocida de esta figura en la obra de teatro *El tirano Aguirre* (1872) del médico y catedrático venezolano Adolfo Briceño Picón (1846-1929).³ Distanciándome de la afirmación de José de la Cruz Rojas Uzcátegui, según la cual el Aguirre de Briceño Picón “se ajusta estrictamente a la historia del personaje” (viii), y enfocándome en la apropiación continua de Lope de Aguirre como un “significante flotante” (tal como lo entiende

¹ La larga lista de obras que recuperan a Lope de Aguirre se encuentra en los trabajos de Ingrid Galster, Bart L. Lewis y María Antonia Zandanel, entre otros.

² Para un análisis detallado de la representación de este rebelde vasco a partir de la crónica de Francisco Vázquez, véanse el libro seminal de Beatriz Pastor y mi tesis de maestría.

³ Esta obra no suele estar incluida en los estudios panorámicos sobre la apropiación de Lope de Aguirre, como los de María Antonia Zandanel y Bart L. Lewis. Una excepción es el volumen de Ingrid Galster, donde se le dedica un breve apartado. Agradezco a Nelson Osorio por haber puesto a mi disposición, en el año 2000, una copia transcrita a máquina por José de la Cruz Rojas Uzcátegui en 1982. En este artículo uso la edición de María Cristina Lozada.

Ernesto Laclau), me interesa preguntarme por qué y cómo se reinventa a este soldado vasco del siglo XVI en la escena teatral venezolana durante el proceso de consolidación de esta nación.⁴ Por lo tanto, el presente trabajo develará nuevos visos ideológicos sobre la figura del rebelde anticolonial en aquel período decisivo de la formación nacional.

LOPE DE AGUIRRE, ¿PRECURSOR DE LA INDEPENDENCIA AMERICANA?: UN DEBATE INCONCLUSO

No es casual que Simón Bolívar contribuya a fortalecer la dimensión patriótica de la aventura de Lope de Aguirre. En el *Diario de Bucaramanga* (1828), Luis Perú de Lacroix, uno de sus mejores colaboradores militares, menciona la fascinación de Bolívar por este personaje histórico: por ejemplo, cuenta que el 11 de abril de 1828, en una comida en casa del general Soublotte, el Libertador “llegó a contarnos la historia de Lope de Aguirre y de su muerte, escogiendo los pasajes y rasgos más interesantes y más heroicos” (72). No se debe olvidar que la ruptura del pacto de sujeción por parte del rey como una violación de los fueros comunales les sirvió de excusa y argumento a los criollos del siglo XIX para justificar sus intentos de liberación.⁵ Luis Perú de Lacroix añade que “los hechos de heroicidad los cuenta el Libertador con mucho interés y mucho fuego y son los que más le gustan” (72). Así, cuando Bolívar se apropia de la figura de Aguirre se produce una canalización y, por ende, una reducción de las características de éste: el Libertador recupera solamente su sed de libertad e independencia sin aludir a los numerosos crímenes que cometió. Este monologismo respecto a la expansión predicativa del personaje se debe a la urgencia del momento: Bolívar, en plena batalla, necesita una adhesión inmediata a la causa emancipadora y su recuperación del rebelde vasco (y de la carta de éste) perdería fuerza ilocutoria si fuera ambivalente.

La interpretación de Lope de Aguirre como precursor de la independencia americana es replanteada por el historiador vasco Segundo de Ispizúa en 1918 y se intensifica cuando Miguel Otero Silva lo redime en su novela *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979). El novelista venezolano proclama que éste es el predecesor de Simón Bolívar, quien supuestamente consideraba su carta como “el acta primera de la independencia de

⁴ Si bien Teresa J. Kirschner y Enrique Manchón emplean adecuadamente el concepto de signo político polivalente, me es particularmente útil referirme al significante flotante, tal como lo ha redefinido Ernesto Laclau con respecto a la retórica populista, ya que da cuenta de la posible coexistencia de distintas apropiaciones binarias. Según Laclau, el significante flotante es susceptible de ponerse al servicio de usos políticos dispares puesto que no tiene un significado fijo sino que es rearticulado en situaciones de crisis orgánica mediante la organización de cadenas equivalenciales (220). En este sentido, el significante flotante puede asumir varios sentidos contradictorios según el proyecto hegemónico al que se refiere, revelando su ambivalencia y oscilación entre fronteras equivalentes alternativas: “intenta aprehender conceptualmente la lógica de los desplazamientos de esa frontera” (167).

⁵ Carlos Støetzer explica que el Cabildo, “una institución medieval típicamente española, [...] llegó a ser la plataforma para el ejercicio de la libertad política” (17).

América” (252). En su obra parecería obvio que el camino de Bolívar, tanto en términos geográficos como políticos, fue trazado siglos antes por el soldado vasco:

Más todavía, Lope de Aguirre. Por una afortunada determinación de la historia, otro hijo de fieles vasallos vascongados como tú, emprenderá dentro de doscientos cincuenta y ocho años la misma ruta que tú llevabas cuando te mataron en Barquisimeto y te cortaron la cabeza. No eras tan loco, Lope de Aguirre, como te han juzgado tus infamadores. Simón Bolívar, tal como tú lo soñabas, cruzará las cumbres de los Andes al frente de sus soldados rebeldes e intrépidos, vencerá una y otra vez a los ejércitos reales en las llanuras del Nuevo Reino de Granada, proseguirá su jornada triunfante hasta el Perú y, tal como tú lo soñabas, arrojará para siempre de las Indias a los gobernadores y ministros del rey español, que ya no se llamará Felipe II sino Fernando VII. (253)

Quizás sería más justo sugerir que Aguirre es uno de los varios modelos identitarios (Napoleón, el barón de Humboldt, etc.) que se ocupan en el proceso de (auto)construcción del Libertador. En todo caso, en el texto de Otero Silva el estigma de su locura se ha transformado en el sueño de un brillante profeta. Los puntos comunes entre ambos personajes históricos que se resaltan en este pasaje (su origen vasco, los itinerarios geográficos, el deseo de emancipación, el odio por los oficiales del rey) también habían sido señalados por Luis Germán Burmester, quien considera a Aguirre como mártir y antecesor de la independencia americana, haciendo una lectura tan monolítica como la de Bolívar. Asimismo, Rita Gnutzmann explica la clara admiración de Otero Silva por el protagonista de su novela: “Para él el viejo vasco no es un resentido, sino un hombre valiente, afanoso de hacer justicia, engañado tras inhumanos sufrimientos por sangrientos y falsos delegados del rey” (123).

Sin embargo, la recuperación de Aguirre como proto-libertador de América ha provocado un intenso debate entre los críticos del siglo xx cuyas posturas principales han sido destacadas por Elena Mampel González y Neus Escandell Tur en el prólogo a su antología titulada *Lope de Aguirre: crónicas, 1559-1561* (1981):

Por un lado, nos encontramos con los que consideran estos documentos como la Primera Acta de Independencia Americana o cuando menos como precursores de la futura independencia. Por otro, con autores que, si bien están de acuerdo en manifestar que estos documentos sí serían la primera acta libertadora, ponen en cuestión su legitimidad. En otra línea están los que interpretan el carácter emancipador de los documentos no como una idea originaria de Aguirre, sino afirmando que ésta siguió la tradición iniciada por Gonzalo Pizarro, Francisco de Carvajal, Hernández Girón, Almagro el Joven, etc. (xiii)

Vale señalar que en esta cita ninguna de las tendencias interpretativas parece cuestionar el carácter propiamente independentista del gesto de Aguirre. No obstante, es necesario tener en cuenta el argumento de Beatriz Pastor, quien, a pesar de reconocer también

la carga subversiva de la rebelión de los marañones, insiste en que ésta representa una ideología reaccionaria: “No hay en su formulación ni un solo elemento progresista, y [...] revolucionario. Es una rebelión que reivindica los valores idealizados de una época anterior y que rechaza cualquier transformación de un modelo de sociedad guerrero-medieval” (435); en otras palabras, según ella, “La rebelión de Aguirre no se dirige hacia formas de liberación del futuro, sino hacia un intento anacrónico de restauración de un pasado medieval mitificado” (445). La rebeldía de Aguirre, además de resistirse a cualquier transformación ideológica, social o política, estaría ligada al pensamiento feudal (puesto que Aguirre se queja de la degradación de la relación de vasallaje con el rey) y la tradición de las cruzadas (por ejemplo, la guerra de Reconquista que marcó varias generaciones de españoles). De hecho, la reivindicación de los privilegios medievales era considerada como un cambio realmente positivo para los conquistadores y, desde cierta perspectiva, para los indígenas, quienes quedaban mejor amparados por los encomenderos que por los oficiales de la Corona española.

Aunque las semejanzas entre Aguirre y Bolívar son asombrosas, a nivel estrictamente histórico no cabe duda de que la interpretación de aquél como proto-libertador de América, al igual que la mayoría de las apropiaciones de este personaje histórico, es inadecuada y anacrónica. Responde probablemente a la necesidad de inventar una tradición, tal como Eric Hobsbawm y Terence Ranger definen este fenómeno, ubicando el origen de la lucha por la independencia hispanoamericana en el pasado colonial.⁶ En este sentido, se pone en evidencia el carácter utilitario de la lectura que se hace de la carta a Felipe II y de su autor. A pesar de resultar ilegítimo el gesto independentista de Aguirre, lo que llama la atención es el potencial de contralecturas, o sea la posibilidad de leerlo de diferentes maneras, como lo demuestra el constante uso de esta figura como significante flotante.

LOPE DE AGUIRRE, PELIGROSO REBELDE POSINDEPENDENTISTA: LA INTERPRETACIÓN ALTERNATIVA DE ADOLFO BRICEÑO PICÓN

Casi cincuenta años después del triunfo militar criollo Venezuela se encuentra liberada y los grupos en el poder se han concentrado en la tarea de formación del Estado para poder controlar la anarquía producida por la lucha facciosa entre conservadores y liberales.⁷ Es en este contexto, bajo el primer mandato de Antonio Guzmán Blanco (1870-1877), que Lope de Aguirre surge como personaje de una obra de teatro.

⁶ Según Hobsbawm y Ranger, una “tradición inventada” consiste en un conjunto de prácticas sociales que son apropiadas para crear un vínculo directo y continuo con un pasado privilegiado (1).

⁷ Para más información sobre este contexto sociopolítico, véase el capítulo 12 de *The Cambridge History of Latin America*, vol.3: “Venezuela, Colombia and Ecuador: The First Half-Century of Independence” (Deas 528, 532).

El tirano Aguirre, un “drama nacional” dedicado “a mi querida Patria Venezuela”, se representa en dos ocasiones “con espléndida acogida” en la ciudad universitaria de Mérida, según se declara en la tapa de la edición de Rojas Uzcátegui. A pesar de haber sido muy poco comentada por los estudiosos de Lope de Aguirre, esta obra es de gran interés ya que ofrece una nueva interpretación decimonónica de este personaje histórico en la cual ya no funciona su mitificación como héroe independentista.

El primer acto, “La Conspiración”, se desarrolla a orillas del río Amazonas. Cora, la hija mestiza de Lope de Aguirre, y Arturo de Villena, su amante español, se reencuentran. Sin embargo, Aguirre le ordena a su hija que se case con Fernando de Guzmán, un soldado amigo suyo. A continuación, Pedro de Ursúa es asesinado por algunos compañeros del soldado vasco y éste se convierte en el jefe de la expedición a El Dorado. Sediento de sangre, Aguirre planea matar a Arturo, su mayor enemigo por ser un fiel vasallo del rey, un noble y el pretendiente de su hija. El segundo acto se titula “La Prisión” y su escenario se sitúa en la isla de Margarita. Cora llora por la pérdida de su amado y los crímenes cometidos por su padre. Un indio viene a visitarla, pero ella se da cuenta rápidamente de que éste no es otro que Arturo, disfrazado. Cuando los amantes felices se disponen a fugarse, Baltasar Cortés los delata ante Aguirre, quien toma preso a Arturo. El tercer acto, “El Parricidio”, tiene lugar en Barquisimeto. Los rebeldes ya no pueden resistir a los ataques de los realistas. Cora libera a Arturo y éste se une al bando del rey para acabar con el terrible tirano. Antes de ser asesinado, Aguirre mata a su hija con el fin de protegerla contra futuros ultrajes.

No es difícil percibir la presencia de una estética romántica en esta obra, una característica en la cual insisten los pocos críticos que la han estudiado. Por ejemplo, Rojas Uzcátegui no deja de deplorar “los discursos farragosos y las poses inútiles” típicos de la literatura romántica (ix).⁸ En efecto, el sentimentalismo exacerbado y la exaltación del yo individual, unos rasgos fundamentales del Romanticismo tanto europeo como latinoamericano, se pueden observar en los largos diálogos en los que los amantes expresan su amor mutuo, en las separaciones que éstos deben padecer así como en sus reencuentros, los cuales unen los tres actos como un hilo conductor.⁹ Asimismo, la

⁸ Véanse también los trabajos de Ingrid Galster, Leonardo Azparren Giménez y Silvia Brea sobre el carácter romántico de esta obra de teatro, el cual corresponde a la tendencia artística predominante en aquella época: “Durante este fructífero período de reconstrucción social y política no hubo revolución, ni demasiadas innovaciones deliberadas en las artes o en la literatura. El programa romántico seguía en pie” (Henríquez Ureña 143).

⁹ Según algunos críticos, esta pieza teatral no se destaca por sus cualidades literarias. Después de describir los rasgos románticos que contiene la obra, Rojas Uzcátegui agrega que es “de estilo grandilocuente; tal vez muy larga para el hombre y las circunstancias de hoy” (ix). El hecho de que esta obra de teatro tuviera una circulación restringida, a pesar del éxito de sus representaciones en Mérida, se debe también a lo que Emilio Carilla ha descrito como la precaria situación general del teatro latinoamericano (y de la crítica) durante el período romántico (véase *El romanticismo en la América hispánica* 50, vol. 2).

escenificación refuerza el carácter dramático de la trama al recurrir a un decorado que pone en valor una naturaleza exuberante en cuyo seno los cambios climáticos (como la lluvia y los truenos) reflejan los tormentos internos de los dos enamorados.¹⁰ Se debe reconocer también que Aguirre es un personaje que se presta a la representación romántica. Por su aspecto físico y “risa satánica” (*Selección* 270), se identifica con lo grotesco, lo cual, según Victor Hugo, es inseparable de la belleza en contraste con la que provoca el sentimiento ambiguo de repulsión y atracción.¹¹

En América Latina los escritores románticos tuvieron que buscar en el pasado figuras que pudieran reforzar el sentimiento patriótico.¹² No es de sorprender, entonces, que la historia de amor entre Arturo y Cora esté ligada a una problemática urgente, que es también la de las “ficciones fundacionales” producidas en la misma época: la construcción nacional. Desde esta perspectiva, los dos jóvenes representarían a los creadores (o padres potenciales) de la sociedad ideal.

Gran parte de la originalidad del texto de Briceño Picón reside en su representación del rebelde vasco. Éste cumple ahora, en esta especie de melodrama que sirve como alegoría nacional, un papel antagónico por ser un obstáculo a la formación de la nueva república.¹³ En efecto, se ha opuesto a la unión de Cora y Arturo intentando disparar a éste en el primer acto y luego matando a su hija al final de la obra. Si bien este hecho contribuye a reforzar la concepción tradicional de Aguirre como un tirano demoníaco, al mismo tiempo contradice su imagen de héroe libertador impulsada por Bolívar. Cabe

¹⁰ De hecho, como señala Leonardo Azparren Giménez, la escenificación seguramente superó las precarias condiciones de producción de las cuales disponía el autor (*Estudios* 142).

¹¹ Véase, por ejemplo, el prefacio a *Cromwell* (1827), en el cual Victor Hugo sostiene que: “[...] la musa moderna lo verá todo desde un punto de vista más elevado y más vasto; comprenderá que todo en la creación no es humanamente *bello*, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz. [...] En el pensamiento de los modernos, por el contrario, lo grotesco desempeña un papel importantísimo. Se mezcla en todo; por una parte crea lo deforme y lo horrible, y por otra lo cómico y lo jocoso. [...] Creemos inútil hacer resaltar más la influencia de lo grotesco en la tercera civilización. En la época llamada romántica, todo demuestra su alianza íntima y creadora con lo bello. [...] Una de las supremas bellezas del drama es lo grotesco; no es sólo conveniente, sino que con frecuencia es necesario” (18, 20, 24, 28).

¹² “En Hispanoamérica la necesidad de consolidar un sentido de unidad y definir una cultura ‘americana’ propulsó la formación de literaturas e historias nacionales en todo el continente con el fin de exponer la singularidad de cada país. Sin embargo, a diferencia de Inglaterra y Francia, donde el pasado remoto tenía la capacidad de despertar un fervor patriótico unánime (como lo hicieron las novelas de Waverley de Scott), el pasado colonial en Hispanoamérica era un período mucho más controvertido” (Gerassi-Navarro 109). Cabe señalar que todas las traducciones son más, a menos que exista una traducción oficial al español.

¹³ Cabe mencionar, como lo hace Ingrid Galster, que Briceño Picón ocupó muchos puestos oficiales en su ciudad natal: llegó a ser el decano de la Facultad de Medicina y el director del colegio Libertador, además de ser condecorado con la Orden del Busto del Libertador (272).

deducir que su rebeldía anticolonial ya no es considerada como un gesto admirable. El factor principal consiste sin duda en que el personaje de Briceño Picón no es movido por grandes ideales sino por una rivalidad mezquina con su yerno (a la cual se suma un odio creciente de Dios), la codicia propia del explotador extranjero y una sed egoísta de poder, representando así todos los males de la colonia: en palabras de Leonardo Azparren Giménez, “[...] a fin de cuentas no es el rey su oponente. [...] Sus impulsos de libertad e independencia están unidos a su ambición personal por el poder. No hay nobleza en su enfrentamiento a Felipe II” (*Estudios* 150).¹⁴ Aguirre, en tanto significativo flotante, no es elogiado como en la primera mitad del siglo XIX, sino que se debe vencer ahora a toda costa.

En cambio, Cora y Arturo son dos modelos legítimos de fundadores de naciones por ser verdaderos patriotas. A través de ellos se expresa el discurso hegemónico de la época sobre la importancia del proyecto nacional. Dicho proyecto se manifiesta en el culto al hogar y al suelo natal del cual Cora, la mestiza, se hace portavoz. Dice, refiriéndose al país donde nació: “Sí, señor: yo también lo deseo [volver al Perú], porque es mi patria” (303). Luego, con un tono nostálgico, exclama: “¡Qué hermosa es Lima! ¿no, Arturo?... El país de los Incas, la patria de mi madre...” (315). Es evidente que su llamada “patria” consiste en un imperio inca del pasado indígena idealizado por los criollos, como se advierte en la llamada literatura incaísta del siglo XIX.¹⁵

Es esencial insistir en que Cora no es cualquier mestiza: es descendiente de Manco Cápac y Atahualpa, el fundador mítico y el último gobernador oficial del Tahuantinsuyo (o sea, las principales figuras del glorioso pasado inca), a la vez que apoya “el poder legítimo del Rey” (276). Pertenece a una raza “indomable y acaso más orgullosa que la raza castellana” (271), pero también cree fervientemente en Dios. En otras palabras, es usada para redefinir el ideal de la patria actual, en el que se debe negociar con el legado indígena, preferiblemente el de la élite. Incluso su vestimenta exótica y su

¹⁴ Respecto a la interpretación de Aguirre como representante de los vicios de la colonia, a los cuales se debe oponer la nueva nación, el mismo crítico afirma que la obra de Briceño Picón se inserta en la corriente del teatro histórico que “ha tenido en Venezuela un valor utilitarista, cual es inducir en el espectador una opinión política pertinente y necesaria que legitime un modelo hegemónico de la interpretación de la historia nacional” (*Huellas escénicas* 58). Gerassi-Navarro añade que la Conquista y el período colonial representaban “las fuerzas que se oponían al progreso y al orden, los dos principios principales que guiaban las naciones hispanoamericanas durante la posindependencia” (109-10). Por lo tanto, los protagonistas de la época colonial terminaban siendo, en muchos casos, antihéroes.

¹⁵ “[...] en los jóvenes Estados hispanoamericanos se puede constatar una dedicación especial a la población autóctona indígena inmediatamente antes y en el transcurso del movimiento de independencia, así como en los primeros años de su existencia [...]. Me parece sobre todo interesante e ilustrativo el segundo aspecto de la dedicación a la población indígena: la ocupación de la historia autóctona que en parte culminó en una verdadera glorificación de todo lo indio” (Hans-Joachim König 746-49). Véase también “Indigenismos de ayer: prototipos perdurables del discurso criollo” de José Antonio Mazzotti.

pose melodramática, que se pueden observar en la imagen de la portada de la edición original, le confieren el estatus de un personaje digno de admiración. Se ha convertido en una bella mártir, una pobre víctima de sangre inca que es sacrificada ante un retrato de la Virgen María.

Ilustración de la escena VII del tercer acto.¹⁶

Obviamente, se puede idealizar esta figura porque ya no representa una amenaza. Como sugiere John Charles Chasteen, en la segunda mitad del siglo XIX la otredad indígena había dejado de asustar a la élite criolla: “Hacia 1850 la mayoría oprimida de América Latina, los descendientes de los conquistados y esclavizados, claramente no iban a derrocar a los descendientes de los conquistadores” (137). Sin embargo, ella es un personaje ideal en una nación corrupta y por ello tendrá que morir. Cabe recordar que su nombre no es casual: la amada de Uncas en *El último de los mohicanos*, de James Fenimore Cooper (1826), también se llama Cora. Ambas mestizas deben ser aniquiladas, aunque por razones distintas: mientras la muerte de la Cora de Cooper impide una unión ilegítima “que ponía en entredicho el claro orden que Cooper deseaba para los Estados

¹⁶ Esta ilustración se encuentra en *El tirano Aguirre. Teatro andino* (187), publicado en el año 1903.

Unidos” (Sommer 85), la muerte de la Cora de Briceño Picón demuestra la crueldad del tirano Aguirre y su oposición a la paz nacional.

En contraste con esta representación elogiosa de Cora se nota en el segundo acto un tratamiento muy diferente del indígena contemporáneo. Cuando Arturo aparece “disfrazado de indio” (293), sólo provoca piedad por su condición inferior: se lo califica de “infeliz” (293) y “pobre” (294). El “verdadero” Arturo corresponde al modelo masculino de numerosas ficciones fundacionales: es, según su amada, “un noble y digno caballero” (274), blanco, leal, patriótico, burgués y sensible. Su relación amorosa (y potencialmente productiva) con Cora es lo único que le hace falta para americanizarse. Además, al igual que ella, recupera el discurso católico tradicional que sigue teniendo plena vigencia entre los conservadores de la época. Siendo fieles cristianos, su unión asegura la supervivencia del culto religioso.¹⁷

En el contexto de producción de esta obra la posibilidad de una unión afectuosa entre una mestiza y un blanco español es sin duda una tentativa de resolución imaginaria propia del funcionamiento de la ideología. En efecto, se hace patente un desajuste al comparar el discurso ficcional de esta obra de teatro con la situación “real” de la Venezuela decimonónica. Desde antes de su independencia, esta región estaba dividida por los conflictos de razas y clases, creando un orden de dominación y sujeción, como explica George S. Wise (2). Existían intensas rivalidades entre los mestizos y los criollos, los pardos y los criollos, los criollos y los españoles. Wise menciona también una petición que los criollos redactaron para impedir que los pardos pudieran acceder, mediante el pago de algún monto, a la igualdad con los blancos y la obtención de ciertos títulos (11). El erudito agrega que los españoles se aprovecharon de los conflictos entre las castas domésticas, por lo cual no veían ninguna ventaja en tratar de solucionarlos (14). Esta falta de consenso es lo que posibilitó la llegada al poder del caudillo Antonio Guzmán Blanco en 1870 (2). Se puede suponer, siguiendo a Doris Sommer, que las uniones amorosas entre miembros de distintas “razas” en las obras ficcionales del siglo XIX son prácticas de contención por parte de los escritores pertenecientes a la élite criolla “para lograr la hegemonía de esta cultura que aún se encontraba en formación”: “habría lugar para todos, siempre y cuando todos supieran cuál era el lugar que les correspondía” (46).

Así, el deseo de unión entre Cora (una mestiza, hija de una indígena y de un conquistador fracasado) y Arturo (un exitoso soldado español) puede ser considerado como un intento de ocultar las diferencias raciales y sociales que afligen la Venezuela de la época, con el fin de construir un sueño controlado de identidad nacional fraternal, es

¹⁷ En este sentido, la brecha entre los indígenas “reales” y los de un pasado más glorioso recuerda la que se manifiesta en el teatro ideológico de Lope de Vega. Por ejemplo, como sugiere Robert Shannon en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1600-1603), mientras que se representa a los indígenas como seres exóticos disfrazados con plumas coloridas, la alteridad no se tolera (19).

decir, una “comunidad imaginada” tal como la define Benedict Anderson. La literatura cumple aquí su función ideológica: el conflicto entre los grupos étnicos se resuelve de forma imaginaria en esta obra de teatro.¹⁸ No obstante, la empresa fundacional de Cora y Arturo fracasa, revelando su imposibilidad de ser.

Más allá de la interesante semejanza de la obra de Briceño Picón con las novelas fundacionales, me interesa sobre todo indagar por qué Aguirre es reinventado de repente, en su función de significante flotante, como un enemigo de la nueva nación. Resulta iluminador un pasaje clave donde el tirano declara su voluntad de invertir la jerarquía social:

Los nobles, Antón, han querido convertir al sencillo labriego de Oñate en un bandido, ¡y lo han alcanzado! Cuando salí de España sólo tuve la mira de tantos aventureros que se lanzaban a la naciente América a hacer fortuna... pero los nobles me han perseguido siempre, y no han consentido que el pobre domador de bestias deje su penoso oficio para adquirir una posición más elevada [...] no he podido consentir jamás en vivir subyugado bajo la mano de hierro de esos oidores y virreyes, que nos envía el idiota Felipe II, rey de Castilla y de las Indias. He aquí, mi viejo camarada, por qué soy ahora un bandido; he aquí por qué me he declarado en guerra abierta contra los nobles, a quienes odio con toda mi alma... Por otra parte, mi ambición no tiene límites: quiero poseer los espléndidos palacios de esos poderosos señores; quiero verlos humillados á mis plantas... ¡quiero, en fin, Antón, ser virrey del Perú para que el oscuro y humilde labriego montañés, el despreciado domador de potros en Lima se siente en el suntuoso estrado de Su Excelencia el poderoso Señor Marqués de Cañete! (262-63)

En este pasaje, uno de los pocos en que el rebelde se expresa libremente, la palabra fundamental es sin duda “bandido”. Aguirre justifica su necesidad de convertirse en bandido por ser ésta la única manera de cambiar de clase social y escapar de su condición de plebeyo. Este dato es de gran importancia en una puesta en escena en la que, por limitaciones de tiempo y espacio, cada elemento cobra sentido.¹⁸

Además de autoproclamarse como bandido, Aguirre le echa la culpa a los nobles, quienes siempre lo han inhibido, oponiéndose a sus ideales de emancipación.¹⁹ De este modo, transforma su rebeldía en una lucha de clases contra la nobleza, la cual llega a

¹⁸ Según Isaac Rubio, “El teatro se apropia del pasado con las modificaciones que sus formas, en cuanto condensaciones inestables de sentido, ejercen sobre la percepción presente de ese pasado. De un modo concreto en cada caso, el teatro es una representación que encierra el espacio histórico en los límites de un escenario, reduce el tiempo a unos cuantos momentos privilegiados y a duraciones exactas, crea los acontecimientos y los limita a unas pocas situaciones inaugurales, sometidas a leyes internas de evolución y causalidad, y en ese ámbito hace moverse a unas figuras cuyos conflictos, planteados y desarrollados dramáticamente, crean modos de existencia nuevos, los cuales de cierta manera ya están inscritos en el presente” (437).

¹⁹ Aquí también Aguirre es un resentido, como en los trabajos de Ispizúa, Lastres y Seguí.

representar todos los vicios humanos, e insinúa que su resentimiento es generado por una supuesta discriminación social.

Por un lado, se puede plantear que en el espacio otorgado a la propia versión de Aguirre se deja entrever cierto intento de entender (o por lo menos justificar) su gesto. Su rebeldía contra el rey español y sus representantes se explicaría como el acto vengativo de un oprimido social. Por otro lado, este discurso subversivo, puesto en boca de un Aguirre convertido en bandido, parece ser condenable.²⁰ Como lo ha demostrado Juan Pablo Dabove en *Nightmares of the Lettered City* (2007), en el siglo XIX los bandidos de la literatura hispanoamericana como El Zarco y el “gaucho malo” Juan Moreira constituyen los enemigos contra los cuales se debe construir una nación unificada: “Como fuerza adversa, el bandido como Otro es esencial para la constitución del ciudadano como Sujeto” (3).²¹

Si la figura del bandido ha sido usada por la élite criolla para consolidarse ante la adversidad, queda claro que Aguirre puede resultar útil para reforzar la unificación de la nación venezolana. En “Invisible Bullets” Stephen Greenblatt presenta las sutiles estrategias del poder explicando que “la subversión es el producto mismo de ese poder y favorece sus fines” (30): “en parte ese poder fomenta la vigilancia, y los seres humanos son vigilantes si sienten una amenaza; en parte ese poder se define en relación con dichas amenazas o simplemente con lo que no le es idéntico” (37). Al contener públicamente las formas de rebeldía, el poder muestra su autoridad infalible y recomienda una forma de conducta más disciplinada. De hecho, el teatro, por su poder performativo, es el género por excelencia para la escenificación de tal procedimiento. No es de sorprender que en el período de formación y consolidación de la nación venezolana se haya publicado un número considerable de obras de teatro. Como señala Rojas Uzcátegui, “la producción dramática supera con holgura los otros géneros: durante el siglo XIX se escribieron más de 300 piezas de teatro”, alcanzando “expresión y acento nacional” (iv).²²

Teniendo en mente que Aguirre es asesinado por los héroes realistas al concluir la obra, es plausible sugerir que este pasaje sirve de advertencia al público: se señala que cada individuo debe quedarse en su lugar, so pena de pagar con su vida. El soldado vasco

²⁰ Con respecto a la vestimenta, el único indicio que aparece en las didascalias es la referencia a un “justillo” y una “ancha y enorme daga” (13). Este detalle refuerza la imagen de Aguirre como soldado y criminal. Obviamente, hay que limitarse aquí a estudiar la caracterización del personaje textual, el cual no se puede confundir con el personaje escénico: tal como sostiene Anne Ubersfeld, el personaje tiene una existencia concreta sólo a través de una representación concreta; en otras palabras, el personaje textual es *virtual* (111).

²¹ De hecho, también se puede establecer un vínculo con las novelas de piratas que, según Nina Gerassi-Navarro, unifican las nuevas naciones frente a la adversidad (188).

²² Según Leonardo Azparren Giménez, “Al finalizar el siglo XIX Venezuela tenía unos setenta dramaturgos con más de trescientas obras, y sus principales ciudades contaban con teatros y compañías” (*Teatro* 75). Por supuesto, la novela es otro género importante en aquella época.

es empleado una vez más, al igual que en las crónicas del siglo XVI, como contraejemplo y escarmiento para los demás. Contra la anarquía que se encarna en esta figura, hay que restablecer el orden mediante el ejercicio de la autoridad. De esta manera, se pone de manifiesto el miedo de los miembros de la *ciudad letrada* de que los grupos sociales marginales lleguen a tener el mismo estatus que ellos.

Hay otro caso semejante en esta obra cuando Aguirre pone al descubierto las fallas de la humanidad. Más precisamente, hace una crítica social que tiene como blanco los vicios de los hombres ricos y poderosos (la corrupción, el interés, la crueldad):

¿Crees que hay alguna diferencia entre Lope de Aguirre, el terror de la humanidad, y los demás hombres?... [...] Aguirre se ha mostrado á la faz del mundo, tal como es; y los demás hombres encubren sus crímenes con las riquezas, con el poder, y hasta con lo más sagrado, ¡con los mantos religiosos!... Ellos son aún más criminales que yo... ¿sabes por qué?... ¿sabes cómo han llegado á los más encumbrados puestos los llamados poderosos y señores de la tierra?... ¡á fuerza de crímenes, á fuerza de derramar la sangre de sus semejantes! (320)

Así, se insinúa que cada uno de los miembros de la sociedad, sobre todo los que están en el poder, es un Lope de Aguirre en potencia. Los demás serían tan violentos y crueles como él, y tendrían los mismos objetivos, por lo cual éste no sería un caso único. Se podría relacionar esta crítica estrictamente con el período colonial, interpretándola como una protesta contra la explotación española de la tierra americana. Sin embargo, nos encontramos aquí ante una disonancia significativa: este discurso fue censurado y se omitió en la representación teatral.²³ Suprimiéndolo, se busca sin duda evitar que surjan “malos pensamientos” (es decir, una toma de conciencia de la realidad social) en el espectador, pensamientos que podrían tener una resonancia demasiado amenazante respecto a la clase dirigente y la institución religiosa. Se trata de una de las pocas instancias en que Aguirre se aleja del arquetipo y desafía los estereotipos que suelen definirlo, aunque las palabras de un personaje loco, sin autoridad discursiva, no puedan ser tomadas en serio.

²³ Véase la nota 1 en la p.114 de la edición de Rojas Uzcátegui. El pedido de censura no es de extrañar en ese régimen autoritario: el primer mandato de Antonio Guzmán Blanco (1870-1877) es un período en el cual éste “fue *dictador* hasta que se convirtió en el presidente constitucional el 4 de abril de 1873” (*Historical Dictionary of Venezuela* 336; mi énfasis). Véase también la sección sobre “La censura teatral, 1687-1890” en *El teatro en Venezuela* de Azparren Giménez (39-45), donde se explica el deseo del Estado de “instaurar y preservar un sistema de valores” (39). En su reseña de la obra de Briceño Picón, José I. Lares confirma la importancia de los valores morales y patrióticos para el público de aquella época: “El teatro que, como el nuestro, esté edificado sobre bases morales, es la escuela donde el hombre aprende a odiar el vicio, y la mujer a amar la virtud. / Mérida está contenta, porque ha visto abrir de nuevo las puertas de su teatro por la mano de su juventud ansiosa de progreso, de glorias y de fiestas” (11).

No sorprende que el público, sin duda compuesto de lo más selecto de la sociedad criolla del siglo XIX, haya aplaudido la muerte del rebelde vasco que ocurre al concluir la obra. El grito final, “¡Viva el ejército libertador de Mérida!”, indica un final feliz en este melodrama, a pesar de que la unión de la pareja patriótica no se puede consumir.²⁴ Queda patente que, de acuerdo a la élite gobernante, cualquier mecanismo de autoridad es bienvenido para eliminar la anarquía y restablecer el orden social. Además, es interesante observar que en ese momento el ejército local es calificado de “libertador”, es decir que cobra una sutil connotación independentista.

Las demás obras de teatro venezolanas de la segunda mitad del siglo XIX cumplen una función semejante. Casi todas las piezas teatrales incluidas en la *Selección de teatro venezolano del siglo XIX* (1993) proclaman el valor del orden social, el deber militar y el amor a la nación en un contexto de guerras facciosas. Incluso *Parisina* (1858), una obra ambientada en el extranjero cuya acción transcurre en el palacio ducal de Ferrara en el siglo XVIII, relata los amores desdichados entre un soldado y una noble en una nación en peligro. El típico villano o “tirano” que se opone a esta pareja debe ser castigado para restituir la paz nacional.²⁵

La supuesta necesidad del restablecimiento del orden tiene una significación específica en relación con los acontecimientos que configuran el contexto de producción de la obra de Briceño Picón: la Guerra Federal (1859-1863) así como la Revolución de Abril que lleva al poder al caudillo Guzmán Blanco en 1870 y lo entroniza durante 18 años. No sin conflictos “El Ilustre Americano” se convierte en jefe de gobierno, a pesar de que la mayoría de los historiadores, incluyendo a George S. Wise, John A. Crow, John Lynch y Guillermo Morón, concuerdan en que logra pacificar el país y frenar su inestabilidad tanto política como económica, por lo cual es alabado por un sector de la sociedad que cree en su potencial de progreso.²⁶ Además de ser víctima de un motín apoyado por el sector dirigente, en el cual se apedrea su casa el 14 de agosto de 1969, los dos primeros años están plagados de rebeldías encabezadas por una serie de opositores a su régimen, desde el ejército de los “azules” hasta sus antiguos aliados como el general Matías Salazar.²⁷ Teniendo en cuenta estos conflictos, resulta difícil concebir que el autor se esté refiriendo al contexto colonial sólo en un sentido literal y es tentador considerar que, si bien el rey podría representar a Guzmán Blanco, Aguirre podría ser la encarnación de los rebeldes que generan una situación de caos al principio del guzmanato.

²⁴ Gerassi-Navarro se refiere al papel del melodrama “para asegurar el compromiso inmediato del público/lector en expulsar el ‘mal’ del orden social establecido” (149).

²⁵ Para una reseña de otras obras de teatro que pertenecen al teatro patriótico de la Venezuela decimonónica, véase Azparren Giménez (*Estudios* 139-40).

²⁶ Sobre la estabilidad generada por el gobierno de Guzmán Blanco, véase Crow (615).

²⁷ Véanse Morón, Wise, Tarver y Frederick, entre otros.

Cabe recordar que la fecha en que se estrena la obra de teatro de Briceño Picón, el 30 de diciembre de 1872, es significativa: un año antes, en enero de 1872, Guzmán Blanco vuelve a Caracas después de su triunfo en Apure contra los “azules”, el cual significa una derrota decisiva para el enemigo. No sólo pone fin a la guerra civil, sino que también completa el restablecimiento del orden fusilando a su último rival, el general Salazar, el 17 de mayo del mismo año, es decir, unos meses antes del estreno de la obra. En este contexto, el final feliz en que se aplaude la muerte del rebelde puede entenderse mejor como una celebración de la vuelta de la paz gracias a la erradicación del caos generado por los subversivos políticos. La dimensión didáctica de la obra del dramaturgo burgués no podría quedar más patente, sobre todo en un período en que Guzmán Blanco se propone fundar un teatro nacional.²⁸

Además, la elección de la figura de Aguirre permite establecer unas claras asociaciones con el presente de la nación.²⁹ No se debe olvidar que éste es un personaje local: vivió el final de su vida y murió en Barquisimeto, cerca de Mérida. Esta representación teatral, a la vez que impulsa cierto interés por la anécdota, recuerda al público un capítulo de su historia nacional, lo cual fue uno de los objetivos principales de los autores decimonónicos que recurrían al color local para fomentar en el lector o espectador un sueño de identidad nacional.³⁰ Por lo mismo, es lógico suponer que esta obra dejó de tener éxito precisamente cuando su mensaje llegó a ser menos urgente.

LOPE DE AGUIRRE, SIGNIFICANTE FLOTANTE: REFLEXIONES FINALES

Espero haber aclarado que no se puede estar de acuerdo con Rojas Uzcátegui cuando sugiere que el Aguirre de Briceño Picón se parece exactamente al personaje histórico (viii). Si bien a partir del principio del siglo XIX este rebelde fue considerado como un héroe independentista, el dramaturgo venezolano hace una lectura contraria al representarlo como un antihéroe (o un “oponente”, según el modelo actancial de

²⁸ “La grandilocuencia guzmanista abarcó el teatro, y el gran teatro inaugurado en 1881 no sólo fue su mejor expresión visible, sino su momento más conspicuo de promoción de la alta cultura para las élites nacionales. [...] Alrededor de 1873 se acentuaron los cambios; de ahí que ese año apareciera por primera vez la afirmación ‘Fundador del Teatro Nacional’” (Azparren Giménez, *Teatro* 86).

²⁹ De acuerdo con la definición de Harry E. Shaw, en *El tirano Aguirre* predomina el uso de la historia como “pastoral”, es decir como una pantalla ideológica en la que las preocupaciones del presente pueden ser proyectadas para amplificación, clarificación o solución (52).

³⁰ Según Doris Sommer, “Las novelas enseñarían a la población sobre su historia, sus costumbres apenas formuladas, así como sobre ideas y sentimientos modificados por sucesos políticos y sociales que aún no habían sido celebrados” (26). Con respecto al color local, cabe señalar que Briceño Picón pertenece a una de las familias más antiguas de Mérida: “En el cabildo de Mérida venían sucediéndose los Picón, Dávila [...] y otras cuantas familias desde los primeros tiempos. Esos apellidos continuaron después, durante la existencia independiente de Venezuela, figurando en forma predominante en la política del país” (Arráiz 291).

Greimas), reafirmandose así la persistencia de su representación dicotómica, incluso en ese mismo siglo. En efecto, Aguirre retorna a su papel de tirano, pero al convertirse en un padre despótico que se opone a la unión de su hija mestiza Cora (América) con su amado, el noble español Arturo, y representa más bien al resentido social de las clases bajas, la otredad criminal y la amenaza creciente de anarquía que debe ser reprimida por cualquier forma de autoridad (en este caso, el “ejército libertador de Mérida”). Su rebeldía ya no se concibe estrictamente como un acto de insurgencia anticolonial sino como un gesto de resistencia a la formación y consolidación de las naciones latinoamericanas. Por consiguiente, la imagen de Aguirre es ambivalente y representa un obstáculo que no es bienvenido en una sociedad que busca restablecer el orden después de las guerras facciosas, por lo cual debe ser aniquilado.

Así, este trabajo contribuye a mostrar cómo se recurre a personajes de la época colonial en la producción cultural del siglo XIX para lidiar con el presente y tratar de resolver la angustia provocada por los cambios que atraviesan las sociedades latinoamericanas. En la Venezuela finisecular la obra de Briceño Picón transmite nítidamente las ansiedades políticas y sociales de la élite criolla. En este sentido, tal vez no sea muy distinta de las ya clásicas novelas fundacionales. Sin embargo, conviene recordar que en algunos pasajes la visión de Aguirre se torna más compleja y se deja ver cierta simpatía por él, como si se quisiera perdonarlo antes de matarlo.

Todos los criollos venezolanos que han recuperado a Aguirre lo han reinventado desde su propia perspectiva ideológica en un proceso de continuidad y ruptura con la tradición. Este proceso cambiante no es de sorprender ya que incluso los textos llamados históricos, las crónicas del siglo XVI, lo representan en función de la postura sociopolítica de sus autores.³¹ Al igual que las diversas interpretaciones de la figura de Jesús estudiadas por Jaroslav Pelikan, el soldado vasco cambia constantemente de cara a la manera de un camaleón o, como él mismo firmó en su carta, un eterno “peregrino”.³² Habría que volver a concordar con los críticos que, dentro del debate que expuse al principio de este ensayo, han señalado el carácter interesado y utópico de la tesis independentista. Dicha visión idealista está obviamente ligada a las circunstancias del momento de apropiación, o sea un período de urgencia política en la mayoría de los casos, y se abandona o pervive según sea conveniente.

Si bien la figura de Aguirre se presta idóneamente a las modificaciones, simplificaciones y agregados de sentido, su valor como significante flotante fácilmente reciclable sólo puede ser entendido si se consideran también algunos de los rasgos más permanentes que constituyen las cadenas equivalenciales. Donde hay unanimidad,

³¹ Hayden White ya nos advirtió sobre la función retórica, es decir “verbal”, de la obra histórica (2).

³² Un caso comparable en la cultura hispanoamericana del siglo XIX es la serie de relecturas del *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, las cuales han sido analizadas con esmero por Diana Sorensen.

aunque el acuerdo se exprese con diferentes grados, es en el hecho de que era un hombre sumamente violento. Ya sea atacado o ensalzado por su rebeldía y potencial subversivo, lo cierto es que todos reconocen su apego a la violencia como método para resolver conflictos. Este aspecto le permite cruzar libremente las fronteras movedizas entre héroe y antihéroe, y ser apropiado por agendas opuestas en función del régimen hegemónico.

Si se da el paso siguiente y se propone que esa violencia fundacional, como legado colonial, pasó a ser un elemento constitutivo de las formas de acción política y del mantenimiento del sistema de dominación socioeconómica que llegan hasta nuestros días, se puede plantear que ciertas características de este personaje histórico favorecen la reflexión sobre otras figuras políticas de la Europa y la América Latina contemporáneas (Adolfo Hitler, el general Franco y el Che Guevara, por ejemplo).³³ En este sentido, Rolando Romero sugiere que Aguirre se revisita continuamente porque su vida está asociada a la historia revolucionaria del continente americano: “unido a su mitificación como espíritu de América, señala quizás que el verdadero sentido americano se conjuga en la rebelión” (26). Sin embargo, cabe advertir que se está reactivando aquí otro mito: el de la violencia revolucionaria. Se hace patente, entonces, que la crítica literaria tampoco logra librarse de la representación dicotómica, y profundamente subjetiva, del famoso rebelde vasco.

Es indudable que Lope de Aguirre, en tanto significante flotante, seguirá emergiendo como héroe o chivo expiatorio, dependiendo del contexto sociohistórico y de la agenda política del autor. Su representación fluctuante revela cuán cercano a las ideologías del poder está el escritor latinoamericano de la *ciudad letrada*.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Eduardo L. Suárez, trad. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Armas, Ingrid de, François Delprat y Amadeo López. “Lope de Aguirre: la imagen de la transgresión, de las crónicas a la novela contemporánea”. *Les représentations de l'autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain, II: Perspective diachronique*. Agustín Redondo, ed. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993. 123-35.
- Arráiz, Antonio. *Historia de Venezuela*. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, 1954.
- Azparren Giménez, Leonardo. *Estudios sobre teatro venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela; Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2006.

³³ Véase, por ejemplo, *Espejos rotos: el Che y Lope de Aguirre. La ética y los presupuestos de la violencia* (1997) de Eduardo Luis Duhalde.

- _____. “Realidad y ficción en el teatro histórico de Carlos Sánchez”. *Huellas escénicas*. Osvaldo Pellettieri, ed. Buenos Aires: Galerna, 2007. 57-70.
- _____. *El teatro en Venezuela. Ensayos históricos*. Colección Trópicos, 59. Caracas: Alfadil, 1997.
- Beauchesne, Kim. “Lope de Aguirre el eterno viajero: su trayectoria discursiva en el imaginario cultural hispánico”. Tesis de maestría. University of Ottawa, 2000.
- Brea, Silvia. “El amor o el desamor como fuerzas que mueven la acción en dos obras representativas de finales del siglo XIX”. *Dramateatro Revista Digital* 11 (enero-abril 2004). <http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n_0011/amor_desamor.html>. 20 julio 2008.
- Briceño Picón, Adolfo. *El tirano Aguirre. Selección de teatro venezolano del siglo XIX*. María Cristina Lozada, ed. Caracas: Fundarte; Alcaldía de Caracas, 1993. 251-326.
- _____. *El tirano Aguirre. Teatro andino*. París: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1903. 29-190.
- Burmester, Luis Germán. *Lope de Aguirre y la jornada de los marañones*. Buenos Aires: La Cumbre Social Anónima, 1941.
- Carilla, Emilio. *El romanticismo en la América hispana*. 2 vols. Madrid: Gredos, 1975.
- Chasteen, John Charles. *Born in Blood and Fire*. 2a ed. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2006.
- Crow, John A. *The Epic of Latin America*. Berkeley: U of California P, 1992.
- Dabove, Juan Pablo. *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America, 1816-1929*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2007.
- Deas, Malcolm. “Venezuela, Colombia and Ecuador: The First Half-Century of Independence”. *The Cambridge History of Latin America*. Vol. 3: *From Independence to c. 1870*. Leslie Bethell, ed. Cambridge: Cambridge UP, 1985. 507-38.
- Duhalde, Eduardo Luis. *Espejos rotos: el Che y Lope de Aguirre. La ética y los presupuestos de la violencia*. Buenos Aires: Aldaba, 1997.
- Galster, Ingrid. *Aguirre, oder, Die Willkür der Nachwelt: die Rebellion des baskischen Konquistadors Lope de Aguirre in Historiographie und Geschichtsfiktion (1561-1992)*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1996.
- Gerassi-Navarro, Nina. *Pirate Novels: Fictions of Nation Building in Spanish America*. Durham: Duke UP, 1999.
- Gnutzmann, Rita. “Un ejemplo de recepción literaria: Lope de Aguirre creado por Ramón J. Sender y M. Otero Silva”. *Revista de literatura* 50/99 (enero-junio 1988): 111-28.
- Greenblatt, Stephen. “Invisible Bullets”. *Shakespearean Negotiations*. Berkeley: U of California P, 1988. 21-65.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger, eds. *La invención de la tradición*. Omar Rodríguez, trad. Barcelona: Crítica, 2002.
- Hugo, Victor. Prefacio. *Cromwell*. Jacinto Labaila, trad. 4ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1979. 11-51.
- Ispizúa, Segundo de. *Los vascos en América*. San Sebastián: Ediciones Vascas, 1979. Biblioteca de Autores Vascos, 1.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1982.
- Kirschner, Teresa J. y Enrique Manchón. "Lope de Aguirre como signo político polivalente". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18/3 (primavera 1994): 405-16.
- König, Hans-Joachim. "El indigenismo criollo. ¿Proyectos vital y político realizables, o instrumento político?". *Historia Mexicana* XLVI/4 (1996): 745-67.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Lares, José Ignacio. "Revista del estreno de *El tirano Aguirre* en el Teatro de Mérida". *El tirano Aguirre. Teatro andino*. Por Adolfo Briceño Picón. 11-13.
- Lastres, Juan B. y C. Alberto Segúin. *Lope de Aguirre, el rebelde. Un ensayo de psicohistoria*. Lima: Universidad de Lima, 1993.
- Lewis, Bart L. *The Miraculous Lie: Lope de Aguirre and the Search for El Dorado in the Latin American Historical Novel*. Lanham: Lexington Books, 2003.
- Lynch, John. *Caudillos in Spanish America, 1800-1850*. Oxford: Clarendon; Oxford UP, 1992.
- Mampel González, Elena y Neus Escandell Tur, eds. Prólogo. *Lope de Aguirre: crónicas, 1559-1561*. Barcelona: Editorial 7½; Ediciones Universidad de Barcelona, 1981. i-xviii.
- Matamoro, Blas. *Lope de Aguirre: la aventura de El Dorado*. Madrid: Historia 16, 1986.
- Mazzotti, José Antonio. "Indigenismos de ayer: prototipos perdurables del discurso criollo". *Indigenismo hacia el fin de milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Mabel Moraña, ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1998. 77-102.
- Morón, Guillermo. *Historia de Venezuela*. Vol. V: *La nacionalidad*. Caracas: Italgráfica, 1971.
- Otero Silva, Miguel. *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- Pastor, Beatriz. *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*. 2a ed. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1988.
- Pelikan, Jaroslav. *Jesus Through the Centuries: His Place in the History of Culture*. New Haven: Yale UP, 1999.
- Perú de Lacroix, Luis. *Diario de Bucaramanga*. Nicolás E. Navarro, ed. Caracas: Comité Ejecutivo del Bicentenario de Simón Bolívar, 1982.

- Rojas Uzcátegui, José de la Cruz. Introducción. *Antología del teatro venezolano del siglo XIX*. Mérida: Fondo Editorial Solar, 1994. i-xi.
- Romero, Rolando. “La revisión histórica de Lope de Aguirre”. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 12/1 (otoño 1996): 17-27.
- Rubio, Isaac. “Historia y teatro en *Todos los gatos son pardos*, de Carlos Fuentes”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18/3 (primavera 1994): 437-44.
- Rudolph, Donna Keyse y G.A. Rudolph. *Historical Dictionary of Venezuela*. Lanham: Scarecrow, 1996.
- Shannon, Robert, ed. y trad. *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón / The New World Discovered by Christopher Columbus*. Nueva York: Peter Lang, 2001. Colección ibérica, 34.
- Shaw, Harry E. *The Forms of Historical Fiction. Sir Walter Scott and His Successors*. Ithaca: Cornell UP, 1983.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. José Leandro Urbina y Ángela Pérez, trads. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Sorensen, Diana. *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*. César Aira, trad. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- Stoetzer, Carlos. *Las raíces escolásticas de la emancipación de América*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1982.
- Tarver, Michael y Julia C. Frederick. *The History of Venezuela*. Westport, CT: Greenwood, 2005.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. París: Belin, 1996.
- Vázquez, Francisco. *El Dorado. Crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre*. Madrid: Alianza, 1989.
- White, Hayden. *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Stella Mastrangelo, trad. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Wise, George S. *Caudillo: A Portrait of Antonio Guzmán Blanco*. 2a ed. Westport, CT: Greenwood, 1970.
- Zandanel, María Antonia. *Los procesos de ficcionalización del discurso histórico en la leyenda de El Dorado: Lope de Aguirre y la aventura marañona*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2004.