

ESTUDIOS

EL MODELO CIVICO DEL ACTOR EN LA NUEVA COMUNIDAD NACIONAL: ETICA Y ESTETICA TEATRAL.

Dunia M. Galindo V.

El proyecto fundacional del nuevo Estado venezolano supuso un lento y no menos controversial proceso civilizatorio en el cual tanto el texto dramático y el texto escénico (incluyendo público, actores, decorados y edificio teatral) habrían de ser racionalizados de acuerdo con ciertas pautas dramático-teatrales tomadas de modelos foráneos. El concepto de teatro privilegiado por la burguesía francesa, esto es: didáctico y moralizante es sin duda , el timón que direcciona las reformas más importantes que en la materia emprende la nueva comunidad nacional.

Racionalizar los distintos discursos teatrales y metateatrales en virtud de convertir la experiencia dramático-escénica en estrategia socio-política se impone como recurso oportuno para hacer del teatro agente socializador y disciplinario, así como portavoz ideológico de las hegemonías republicanas promotoras del proyecto nacional. Obviamente, esta decisión tiene como premisa la necesidad de crear, a través de esta práctica, una red comunicacional que facilitara la divulgación de las ideas y de las acciones que contribuirían a ilustrar a los nuevos ciudadanos dentro del canon de una también novísima sensibilidad (civilizada).

Entre otras prácticas culturales que en el período 1830-1845 publicitan el ideario civilizatorio y disciplinario del nuevo sistema de representación nacional, el teatro constituye sin duda, el medio divulgativo más inmediato y eficaz, y por tanto, destinado al fomento de ciertos valores sociales en los que se apostaba la construcción de un sujeto social imaginario como clave para alcanzar la tan deseada y vital unidad nacional.

Puesto que se trata de un medio audiovisual cuya efectividad socializadora superaba ampliamente el campo comunicacional, valga decir reducido y elitesco, de la novela y de los primeros manuales de comportamiento cívico que comienzan a publicarse en aquellos años, el teatro se convierte en la primera práctica en la que el nuevo Estado confía y aspira la "regeneración" (modernización) de las masas y de los nuevos sectores sociales que surgen al calor de las guerras independentistas. Esto implicó, por parte del Estado, diseño y puesta en práctica de una serie de normativas y reglamentaciones direccionadas a regular tanto el comportamiento del público espectador como normatizar las condiciones de enunciación que hacían posible la puesta en escena.

Apoyado incondicionalmente por la opinión pública del período y en especial por la naciente crítica teatral, este control

que sobre el teatro ejerce el Estado impone la visión de esta práctica como “escuela de costumbres” y “vehículo de opinión” direccionado a redimir a los nuevos venezolanos de la “barbarie”. Correspondería, en consecuencia, al actor en tanto elemento capital de la puesta en escena, privilegiar esta mirada y hacer de ella fundamento base de su oficio y sobre todo de su discurso escénico. Tomando esta premisa como objetivo a discutir en las páginas siguientes, intentaré explicar cómo el modelo de actor propuesto por el nuevo Estado y publicitado por la crítica teatral, supone elemento coayuvador del proceso racionalizador y disciplinario respaldado por el proyecto nacional.

Visto como sujeto productor de un discurso social más que estético, la “idea” de cómico o actor promovida por los intelectuales republicanos es la del actor “inteligente”. Este concepto alude a un individuo con probada capacidad intelectual, así como poseedor de una sólida educación moral y de costumbres..., elementos éstos que le permiten alcanzar en escena un afortunado equilibrio entre “naturaleza” y arte, entre cuerpo y razón.

Esta idea, desde luego emparentada a las preceptivas neoclásicas, adjudica al actor responsabilidades específicas en el proceso constitutivo de la subjetividad nacional, en el entendido de que éste debía funcionar como modelo y espejo reproductor de aquellos principios morales que en teoría conformaban los atributos del ciudadano venezolano. Visto así, teóricamente el actor comparte responsabilidades con el maestro de escuela, aunque en la práctica, y considerando la ausencia de educadores en la nación, pareciera ser competencia casi exclusiva de los cómicos conducir al pueblo dentro de sanos criterios de urbanidad y decencia pública. Para ello, como veremos de seguida el Estado establece una serie de normativas dirigidas a controlar y/o censurar comportamiento y oficio del actor.

1.- El texto escénico ante todo es acción visual y retórica en el que participan diversos grupos sociales (a ambos lado del

escenario) con muy distintas expectativas: se trata de una experiencia comunitaria en la que sujetos teatrales convocan a sujetos sociales. Como bien lo apuntara Roland Barthes, lo que se hace y dice en escena no puede ser "borrado". La palabra y el gesto como si se trataran de un enfermedad contagiosa reafirman su preeminencia en el espectador obligándole a una respuesta. Lo dicho y hecho en escena para bien o mal permanece de tal forma en el espectador al punto de convertirse en conocimiento, en saber susceptible de ser reproducido en tanto éste (el espectador) le confiere cualidad de verosímil. De allí que la ley convenga en censurar y vigilar muy de cerca el discurso del actor, así como el "mensaje" transmitido por todos aquellos otros elementos que participan de la representación escénica. Para ello contempla no sólo la presencia del jefe político en el teatro¹ sino también, previendo mayor alcance a sus propósitos determina entre las atribuciones del censor:

Nº 6 Presenciar por lo menos dos ensayos de cada pieza, impidiendo la mutilación de ellas o lo que contribuya a desfigurarlas.

Nº 7 **Corregir en la acción teatral todo acto inmodesto, las maneras groseras e incultas,** y cuanto puede ofender la delicadeza y decoro social (El subrayado es nuestro).²

Y agrega en el artículo Nº 9:

Ninguna variación se hará en los espectáculos si que preceda la inspección y aprobación de los censores bajo cualquier aspecto que sea; y lo mismo debe entenderse aun con respecto a inscripciones y otras alegorías que deben exponerse a la vista pública.³

Obviamente lo que se busca controlar mediante estas disposiciones legales son los enunciados a partir de los cuales se

construye la representación escénica y las condiciones de enunciación; prevenir oportunamente que el actor no haga de un personaje (aparentemente) anodino en el papel escrito, un exabrupto moral en escena.

Como es sabido las condiciones de enunciación despiertan en el texto dramático nuevos e insospechados sentidos. Sentidos que difícilmente pueden ser detectados aun cuando se le sometiera a una minuciosa lectura purgatoria. La manera como el actor dice su parlamento, sea éste “casa”, “buenos días” o “árbol podrido”, dependerá tanto del tono e intensidad que imprima a su expresión verbal como de la gestualidad con la cual refuerce el mensaje. De allí que valiéndose de su “sagacidad y viveza”, el actor “pervierte” el sentido de las palabras otorgándoles nuevos y diferentes significados, así dirá: “casa” por sexo; “buenos días” por invitación al vicio; “árbol podrido” por deseo sexual insatisfecho.

Agreguemos a este problema las relaciones que se establecen entre el público y la representación, es decir, entre aquél y los sujetos de la enunciación teatral. Relaciones que sin duda no sólo modifican los “mensajes-diálogos”, sino también crean nuevos mensajes dependientes del contexto recepcional. No olvidemos que entre actores y público se construye una especie de puente imaginario a través del cual ambos lados aspiran por igual reconocimiento y satisfacción; por lo que en muchas ocasiones es el público quien determina el sentido de la propuesta escénica. De allí que las condiciones de enunciación estarán sujetas no sólo a las intereses de los empresarios, actores y directores, sino también y especialmente, a las necesidades del público. De esta manera, el control que ejerce el Estado corresponde a ambos lados de la “cuarta pared”. Controlar el discurso actoral implicaba estrategia dirigida a disciplinar la conducta del público teatral en tanto éste debía reproducir, cual se tratara de un manual de comportamiento cívico, las “lecciones” de urbanidad que debían transmitir los actores.

2.- Pero los "hijos del país" no eran ni remotamente como los imaginaban los ilustres ciudadanos de la república virtuosa⁴. La condición del actor venezolano (así como la de aquellos que llegaban de otras latitudes) era desde todo punto de vista precaria⁵. Malhablados, sucios y pobres con apenas diez "duros" en el bolsillo si el clima y el público se dignaban concederle la gracia de ganárselos, aquellos hombres y algunas (muy pocas) mujeres⁶ vagarían de ciudad en ciudad, de tertulia en convite ofreciendo sus servicios.

En el mejor de los casos el cómico posee un "oficio" reconocido y/o clandestino que le permite sobrevivir a tan adversa suerte. Cocineras, cargadores, carniceros, jornaleros, vendedoras y prostitutas son las "profesiones" que determinan su enraizamiento social. De allí que el rechazo silencioso y en oportunidades explícito que le propina la crítica se resuelva tal vez, más por pobres que por buenos o malos actores. Posiblemente por ello, por tratarse de "gentes del río", gente pobre, la crítica cuestione la "intrepidez" de algunos cómicos criollos al asumir roles reñidos con su condición social: que un actor carnicero tuviera el atrevimiento de representar a Jesucristo en un Entrada de Jerusalén, por ejemplo será considerado por la crítica doble herejía; en tales términos el actor no podía ser un "cualquiera" sino más bien un hombre/mujer de "cultura", de comprobada "moral y educación". Esto es muy importante puesto que implica que la condición social del actor determina, grosso modo, las características psicosociales del personaje representado, e incluso predispone al actor a escenificar únicamente determinados personajes.

Este prejuicio, aceptado como preceptiva actoral, "condena" a los "hijos del país" a figurar, en caso de participar en el elenco de las compañías foráneas, entre comparsas a pesar de sus posibles y/o comprobados méritos.

Pero aun cuando entre los actores criollos y aquellos que "paraban" en el país (mayoritariamente españoles) no existían

diferencias notables en cuanto a condición social y desempeño actoral se refiere, por estos últimos la siempre "ilustre" concurrencia republicana demostrará enfermiza predilección.

El actor extranjero se aparece ante los nuevos venezolanos indiscutiblemente ligado a la idea de progreso, de civilización; en fin, simbolizando la ciudad moderna.

Aunque resulte contradictorio, rara vez estos actores lograban complacer plenamente el «delicado» y no menos «distinguido» gusto de los nacionales. Presumiblemente, este rechazo constante del cual son objeto los actores, independientemente de su procedencia, reafirme la arrogancia casi patológica con la cual los republicanos exponen su decencia y cultura al mundo civilizado. Tanto así que para dejar sentado de una vez por todas el «gusto local» se pensó en importar a un grupo de actores - tal vez en la línea maestra de Talma o de Kean - quienes trabajarían permanentemente en el teatro de la ciudad de Caracas dando lustre así al tazón del diablo; asimismo se pensaría en «(...) obtener de Cádiz, de la Habana u otros puertos todo lo que es necesario para hacer brillante una asamblea teatral».

Esta medida, muy en línea con la reforma del teatro y espectáculos públicos propuesta por Melchor de Jovellanos al Consejo Supremo de Castilla en 1790, posibilitaría el logro de sendas ambiciones inherentes al proceso civilizatorio de la nación: a) garantizaría una imagen de «mundo» a la deprimida aldea, imagen que por supuesto, legitimaría a la ciudad y a sus ciudadanos ante la mirada de los visitantes; b) establecería una media actoral que evitara el arribo al teatro de la ciudad de cuanto «saltimbanqui» con «aires de gran actor» pisara el país, atrayendo así a las más renombradas compañías dramáticas de Europa; y finalmente, c) unificaría el gusto de la nación mediante la constitución de una escuela de arte dramático ajustada al nivel de civismo de los nacionales.

Pero los fondos que harían posible las «delicias» de los nuevos ciudadanos que, dicho sea (según se les acreditaba), en su mayoría eran «gentes de regular entendimiento», al parecer tan sólo alcanzaban para traerlos de Puerto Rico. Alternativa ésta, que a decir de los «entendidos» era preferible soportar a los «hijos del país». Frente a la posibilidad de quedarse sin cómicos; de que éstos huyeran del país o dejaran de representar en protesta al reiterado desprecio manifiesto por la crítica, algunos «espíritus» conciliadores llamarán a reflexión a los «entendidos en la materia», recordándoles lo terrible que sería para el futuro de la nación crecer a espaldas de tan «edificante» diversión; se les diría que era «cuestión de tiempo» y que ellos (los críticos) estaban en obligación de enseñar a los cómicos a la vez que defender mediante «sabias lecciones de estética» el gusto teatral de la República. Incluso se pretendió legitimar el trabajo de los cómicos a partir de las opiniones de «cultos» viajeros que habían halagado los «esfuerzos» histriónicos de «nuestros» actores; pero si bien esta estrategia modera en cierta medida el tono despreciativo de la crítica creando delicada zona de tolerancia en el público «decente», aun así la tendencia dominante fomenta el más absoluto rechazo hacia el actor criollo y su sensibilidad «bárbara».

No obstante, la crítica teatral del período promueve desde sus páginas determinado canon de actuación que había de funcionar como espejo del gusto teatral de los nacionales.

3.- Mediante señalamiento público la crítica pretende erradicar en los actores(nacionales y extranjeros) aquellas formas expresivas que no se correspondieran con un plan de representación "racional" y "mesurado". Es decir, que no respondieran satisfactoriamente a esa «idea» o concepto de actor, bastante idealizado y aséptico por cierto, instituido por el nuevo Estado republicano. En este sentido, la crítica buscaba controlar la espontaneidad del actor imponiéndole (directa o indirectamente) una moral del gesto y del habla.

Este encorsetamiento del cuerpo, amordazamiento de la palabra dicha apuntaba sobre todo a censurar ciertos «excesos» y «deslices» que a juicio del crítico expresaran claramente un «mensaje» sexual o en su defecto, lo implicaran.

«¿Cómo presentarle una escena de nimios tocamientos que excitan las pasiones? Más de una vez nos vimos tentados a tomar nuestras familias y abandonar una diversión de la que se abusaba, tal era nuestra indignación». La indignación que experimenta el crítico (ante una determinada escena de amor de la ópera *Romeo y Julieta*, y en la que posiblemente los actores comprometían sus cuerpos) es la indignación del hombre virtuoso. En tanto teme excitarse, supone el malestar de saberse descubierto, reconocerse en ese otro (cuerpo) que se aparece ante sus ojos «bárbaro» y salvaje. Es el terror a la naturaleza, a la ausencia de control.

Lo que el crítico rechaza es la exposición no elaborada/no idealizada de las pasiones humanas. La ruptura de un orden ideal vencido por los cuerpos ardientes y deseosos de los amantes de Verona. Visto desde esta perspectiva, el amor explícito —y sin duda dentro del contexto social en el que se construye la fábula, cargado de ilegalidad y desafío— de *Romeo y Julieta* representa el triunfo del cuerpo sobre la razón. Situación, que si nos ajustamos al ideario fundacional de la nación, resulta desde todo punto de vista pernicioso a la sociedad en tanto se presenta como una clara «invitación al vicio». Recordemos oportunamente como bien lo apuntara Fermín Toro que eran tiempos ganados para la crítica, la reflexión y el método de observación⁷, por lo que presumiblemente, el crítico habría preferido que Montescos y Capuletos llegaran a un acuerdo medido por intereses más competitivos y edificantes.

Corroborando esta idea de actuación, uno de los tantos aprendices de crítico de aquellos años señala el deber del cómico a representar guardando cierta propiedad en la ejecución de sus

roles. Esa propiedad de ejecución que exige el crítico, comporta límites muy específicos respecto a las posibilidades expresivas de los actores; límites por supuesto dados a partir de la dicotomía elevado/vulgar, civilizado/bárbaro. Censurar las «gracias que hacen reír al vulgo», tales como: «tocamientos», miradas «indecentes», «retorcimientos» indebidos e insinuantes, palabras con doble sentido, «roces» entre actores de ambos sexos, supone desterrar de la escena aquellas formas de actuación propias de lo que siguiendo a Lukács reconocemos como teatro «antiguo»; podríamos argumentar la improvisación verbal y gestual de la comedia dell'arte; o bien gags, golpes, morcillas, bofetones de acuerdo con el canon actoral de la farsa. En ambos casos, cabe destacar, que la intensidad y la frecuencia de repetición con la que estos elementos se suceden en la representación dependerá de las reacciones del público, es decir, a partir de esa zona «comunicacional» (actor/público) medida por una relación estímulo-respuesta. De allí que controlar esta gestual «bárbara» implique directamente disciplinar la mirada del espectador.

En todo caso se trata de un proceso que busca anular mediante la imposición de un canon de actuación basado en el «desempeño» lógico y verosímil, la autonomía de escritura escénica y/o representacional del actor que toca fin con el advenimiento de la sociedad burguesa. Por supuesto, esta «autonomía» es relativa a determinada dramaturgia, por lo que se hacía necesario controlar los repertorios .

Purificar la actuación y en definitiva la escena de todos aquellos elementos tomados de lo «corpóreo-criatural», implica desterrar del teatro el cuerpo libre y creativo del histrión y en su lugar dejar hablar al carácter noble y patriótico del hombre decente, el corazón púdico y sufrido de la mujer honrada. Se busca así, instituir la virtud como imperativo estético-social del actor y, en consecuencia, del hecho teatral propiamente:

Un cómico que tiene modestia, costumbres y honradez, es doblemente estimable, pues que en ello muestra que el amor a la virtud excede en él a todas las pasiones del hombre y al ascendiente de su profesión.

De acuerdo con la recomendaciones de Rousseau, la belleza que aspira y espera apreciar la crítica en la representación del actor, se traduce en la capacidad de éste en suprimir sus instintos primarios y transformar así sus pasiones en «artificial naturalidad». Esto es, el cómico debía desechar de su discurso escénico todos aquellos elementos y/o experiencias vinculadas a su cotidianidad social. Debía evitar las ambigüedades retóricas y gestuales, representando roles absolutos. Trabajar al personaje desde un punto de vista ideal en donde el triunfo de los mitos burgueses, del bien sobre el mal, quedaran plenamente expuestos. Siguiendo este esquema de representación racional, el cómico había de propiciar al espectador cierta ilusión de felicidad o en su defecto, no causar daño alguno a la audiencia. Es decir, lejos de propiciar un enfrentamiento ideológico en el cual las premisas socio-políticas de la nueva sociedad quedaran en entredicho, el actor debía privilegiar un intercambio y una comprensión productivos, hasta lograr una zona discursiva de identificación en la cual el conjunto receptor se reconociera a plenitud.

Esta visión exige del actor un comportamiento cónsono con ciertas preceptivas éticas y estéticas dependientes de la ideología burguesa. El discurso escénico del cómico se transforma así en discurso cultural. La representación escénica adquiere, en consecuencia, matices políticos en tanto el actor debía hacer de su representación un alegato en favor de la propuesta cultural sustentada por los sectores hegemónicos.

En definitiva, la importancia que el nuevo Estado confiere al cómico así como a su proceso escénico, hacen de él un sujeto

obligado a responder positivamente ante los mecanismos de ordenamiento cívico impuestos por la nueva comunidad nacional en tanto el actor se presume espejo de la nueva fuerza social que reordena y modela el espacio público, entendiendo a este último como epítome de progreso, modernización y cultura. Dicho así, el ordenamiento del espacio público que sin duda constituye el centro de los intereses civilizatorios y disciplinarios esgrimidos por los nuevos venezolanos, impone al teatro (texto dramático y texto escénico) y en especial el actor, la feliz aventura de reafirmar en escena los valores estáticos de un mundo medido, paradójicamente, por la transformación y el oportunismo.

NOTAS:

- ¹ Véase: Andrés Juliá García. *De la declamación teatral*. En: **Miscelanea política y literaria**. Caracas, 1839, pp. 350-369.
- ² Véase: Denis Diderot. **La paradoja del comediante**. Madrid. Ediciones del Dragón, 1986.
- ³ En Auto dictado por el jefe político de la ciudad de Caracas se determina: «Que se ponga a disposición de esta jefatura la llave del palco del centro frente al foro que debe destinarse a la autoridad que preside, devolviéndose la del que se había dado para este fin(...)» Tomás José Sanabría. *Auto que en virtud dictó el Jefe Político*. Caracas, 26-07-1836. En: **Actas y documetos que contienen las disposiciones acordadas para el examen previo de las piezas dramáticas que se represente en el teatro de esta capital desde su restablecimiento hasta el presente**. Caracas. S/f., compilación realizada por la Academia Nacional de la Historia, pp. 15.
- ⁴ **Reglamento para el teatro principal de Caracas y los demás de la provincia**. Caracas, 19-01-1829. En: Op. cit. pp. 12.
- ⁵ *Ibid.*

- ⁶ Con este nombre se designaba de manera peyorativa a los actores criollos.
- ⁷ Las pretensiones de los republicanos de ser “gente civilizada” es objeto de burla en ciertos diálogos críticos publicados en la prensa diaria del período. Ver: *Remitidos; el buen humor o sean los nuevos calabotes. El patriota*. Valencia, 13-08-1843, pp. 2-3-4.
- ⁸ Desde tiempos de la colonia los testimonios de los viajeros dan fe de la deficiente calidad actoral y bajo nivel de educación y decencia de los hombres y mujeres que representaban e los teatruchos de la Capitanía General de Venezuela. En este sentido puede consultarse, entre otros: J.J. Dauxion Lavaysse. *Caracas en 1807*. En: *Crónica de Caracas*. Caracas, May-Jul., 1953, pp. 393-398; Alejandro Von Humboldt. *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*. Caracas. Escuela Técnica Industrial, Talleres de Artes Gráficas, 1941, t. II, Libro IV, Cap. XII, pp. 314-315.
- ⁹ [En Europa] “(...) los actores gozan de sueldos suficientes para vivir con decencia y comodidad, para poder sufrir los gastos de vestidos adecuados al carácter que representan; y lo principal, para poder consagrarse solamente al estudio de sus papeles (...) Y si con todas esas proporciones no son tan abundantes los de primera clase, cómo podrán conseguirse en Caracas, dónde el actor que más gana en una función (si es que lo gana) son diez pesos? Y si se atiende a que el teatro de esta ciudad no se puede trabajar sino en días festivos, por falta de concurrencia, podrá un actor vestir con propiedad y dedicar toda la semana al estudio de un nuevo papel? Harto hará con estudiar el modo de que los diez pesos ganados le alcancen a la mantención de esa semana! Si no es que llueve, y se pasa otra y otra sin trabajar. Y entonces, no serán pocas las acciones MUDAS (sic) que ejecute a la perfección”. José Berenguer. *Teatro. El venezolano*. Caracas, 2-05-1843, #176, pp. 3.
- ¹⁰ Las noticias que poseemos de mujeres dedicadas al teatro son las madres, hermanas, esposas e hijas de los de los dueños de las

compañías extranjeras que llegaban al país. La actriz criolla, tal vez por estar relegada a comparsa o bien, por representar en teatros como el Maderero no recibirían oportunamente el reconocimiento de la crítica teatral periodística.

- 11 “(...) en él se ve revestido del carácter augusto de la divinidad [Cristo], a un hombre que acaba de dejar el hacha sangrienta con que degüella y beneficia las reses (...)” *Unos caraqueños. Entrada a Jerusalén o la esquina del maderero. La moral religiosa en especulación. El liberal*. Caracas, 4-04-1843, pp. 4.
- 12 Véase: *Al ilustrado pueblo de Caracas la nueva empresa del teatro en esta capital*. Caracas. Imprenta de Damirón y Dupouy, 1834.
- 13 *Teatro de Caracas. Editoriales de El venezolano*. Caracas, 1-11-1842, pp. 80.
- 14 El plan de Jovellanos contemplaba tanto mandar a estudiar artes dramáticas en Inglaterra o Francia a ciertos jóvenes actores, así como otorgarles “Algunos premios anuales destinados a recompensar los actores más sobresalientes en talento, juicio y aplicación; algunas gratificaciones extraordinarias repartidas en casos de particular y sobresaliente desempeño; algunas distinciones de honor a que o serán insensibles, cuando pasando el teatro ser lo que debe ser, deben nuestros cómicos de ser lo que son (...)” Melchor de Jovellanos. Citado por X. Remitidos; *el teatro considerado como complemento de la educación y de las costumbres. El liberal*. Caracas, 8-04-1842, #335, pp. [3-4].
- 15 “Es a la verdad de admirar que unos actores que no pueden menos que carecer de una multitud de nociones necesarias para el buen desempeño de su profesión, acometan empresas y las lleven a cabo de un modo digno de un público cuyo gusto, dígame lo que se quiera, es delicado. Z. *Opera. La oliva*. Caracas, 1-08-1836, pp. [127].
- 16 Véase: Z. *Crónica del teatro. El liberal*. Caracas, 7-03-1843, # 49, pp. [1-2].

- 17 Citado por Juan José Churión. **El teatro en Caracas**. Caracas. Ediciones Centro Venezolano ITI, 1991, pp. 116.
- 18 Fermín Toro. *Ideas y necesidades*. **El liceo venezolano**. Caracas, 03-1842. En: **Pensamiento conservador del siglo XIX**. Caracas. Monte Avila, 1992, pp. 87-95.
- 19 Op. Cit. pp. 88-90.
- 20 Véase: George Lukács. *Sociología del drama moderno*. En: **Sociología de la literatura**. Barcelona. Península, 1973, pp. 251-281.
- 21 En aquellos años pocos serían los establecimientos destinados a la representación teatral. Sin embargo, los existentes estarían muy bien clasificados de acuerdo a sus repertorios. Aquellos teatros que como el Maderero o también llamado Teatro Unión, representaban exclusivamente nacimientos, jerusalenes y los más "groseros" sainetes españoles, no entrarían dentro de los planes de promoción teatral que ordinariamente publicitaba la crítica. Al comentar el repertorio seleccionado por una compañía para ser representado, ésta se reservaba el derecho de recomendar al público ("gente decente") la asistencia o no al teatro. Aunque la posibilidad de representar nacimientos y jerusalenes en los teatros frecuentados por la "gente decente" no estaba permitido, el plan ordinario de las funciones sí contemplaba la escenificación de uno o más sainetes, por lo general de muy mal gusto, según el inventario que hemos realizado del discurso crítico del período. En relación a esta costumbre, la crítica iniciará una campaña publicitaria en la que advierte, tanto al Estado como a los asentistas y directores, la necesidad de cambiar los sainetes por piezas en un acto seleccionadas del repertorio moderado.
- 22 J.J. Rousseau. Citado por D. *Teatro*. **El liberal**. Caracas, 1-04-1842, pp. [3].

BIBLIOGRAFIA

Actas y documentos que contienen las disposiciones acordadas para el examen previo de las piezas dramáticas que se representan en el teatro de esta capital desde su restablecimiento hasta el presente. Caracas. Compilación realizada por la Academia Nacional de la Historia. s/d.

Acuerdos de 9 de diciembre de 1834. Previniendo al Concejo Municipal de Caracas reglamente la policía de los teatros de esta ciudad y que el jefe político presida todas las funciones. En: **Ordenanzas, Resoluciones y Acuerdos de la Diputación Provincial de Caracas. Que se hallan vigentes el día 9 de diciembre de 1837.** Caracas. Imprenta de Valentín Espinal, 1838.

Barrán, José Pedro. **Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura 'bárbara' 1800-1860.** Uruguay. Ediciones de la Banda Oriental, Facultad de Humanidades y Ciencias, t. I, 1992.

Barthes, Roland. **Ensayos críticos.** Barcelona. Seix Barral, 1973.

Bolet Peraza, Nicanor. *El teatro Maderero.* En: **Crónica de Caracas.** Caracas. Nº19, Agost-Dic., 1954

Churrión, Juan José. **El teatro en Caracas.** Caracas. Tipografía Vargas, 1924.

Diez Borque, José María y otros. **Historia del teatro en España.** Madrid. Taurus, t. II, 1988.

Diderot, Denis. **La paradoja del comediante.** Madrid. Ediciones del Dragón, 1986.

Foucault, Michel. **La verdad y las formas jurídicas**. Barcelona. Gedisa, 1991.

Galindo V., Dunia M. **Hemerografía teatral venezolana 1808-1845**. Caracas. Centro de Investigaciones Teatrales. Instituto Universitario de Teatro, 1992. (trabajo mimeografiado).

González Guinán, Francisco. *Historia del teatro en Valencia*. En: **Tradiciones de mi pueblo. Valencia-Venezuela**. Caracas. Empresa El Cojo, 1927.

Habermas, J. **Identidades nacionales y postnacionales**. Madrid. Tecnos, 1989.

Halperin Donghi, Tulio. **Historia contemporánea de América Latina**. Madrid. Alianza, 13 edic., 1990.

Helbo, Andrés. **Teoría del espectáculo**. Argentina. Editorial Galerna/Lemcke verlag, 1989.

Juliá García, Andrés. *De la declamación teatral*. En: **Miscelánea política y literaria**. Caracas, 1839.

Lukács, George. *Sociología del drama moderno*. En: **Sociología de la literatura**. Barcelona. Península, 1973.

Perez Vila, Manuel. *Polémicas sobre representaciones dramáticas: 1775-1819*. En: **Revista Nacional de Cultura**. Caracas, N°27, May-Abril, 1958.

Pino Iturrieta, Elías. **Las ideas de los primeros venezolanos**. Caracas. Monte Avila, 1993.

Salas, Carlos. **Historia del teatro en Caracas**. Caracas. Cuatricentenario de Caracas, 1967.