

Las relaciones pragmáticas del teatro costumbrista venezolano

ELIZABETH RAAB R.

TEATRO DE FACTURA NACIONAL

El nacimiento del costumbrismo en Venezuela ha sido ubicado entre los primeros años de la república, hacia 1830.¹ Entra en su fase de decaimiento en los años 90 con la influencia del positivismo y el auge del criollismo en la novela y en el cuento modernista.

La demarcación temporal comprendida entre 1830 y 1890, en la cual se inscribe la producción de la narrativa romántica y costumbrista, no es exactamente válida para la literatura dramática costumbrista. Pues, como ha sido indicado por varios autores, el teatro costumbrista comienza a manifestarse formal y coherentemente, en las últi-

1. Cf.: *Antología de costumbristas venezolanos*. Con relación al lugar común de la clasificación del costumbrismo recogida en esta antología, participamos de la opinión de Di Prisco, en el sentido en que se manifiesta contrario a la reseña cronológica carente de la explicación de un proceso. "... en lugar de su natural inclinación popular se le ha querido ver a través de unos nombres seleccionados al azar y equipados arbitrariamente en unas falsas cuatro épocas que no muestran claros signos distintivos más allá de dos grandes grupos: *los precursores* y *los costumbristas*. Pero mientras se continúe haciendo una reseña a partir de los nombres de Mendoza, Bolet Peraza, Pérez y otros no se podrá construir una imagen que responda al verdadero significado de un movimiento que desde su nacimiento subsistió, conjuntamente con una novela romántica y con una lírica neoclásica y romántica, a lo largo de todo el siglo hasta su integración en la novela realista". *Los orígenes de la novela venezolana*. pp. 82-83.

mas décadas del siglo XIX, y en esta expresión se ha reconocido los antecedentes del teatro nacional venezolano.²

Un teatro de temática nacional no fue factible hasta llegado el momento en que la comunidad venezolana pudo alcanzar cierto nivel de organización social, con una estructura étnica, política y económica medianamente establecida, que hiciera asequible la expresión coherente de situaciones y sentimientos colectivos como producto de una concepción de lo nacional. Este señalamiento puede relacionarse con la siguiente aseveración: "Como un axioma universalmente válido podemos sentar que la posibilidad de todo teatro sólo queda abierta con el nacimiento de una conciencia nacional".³ Este hecho es concomitante con la posición que reconoce en la actividad creadora, el impulso de la realidad objetiva y social, y el problema de la conciencia, en relación con las prácticas o dominios de la actividad humana.⁴

Ha sido un fenómeno general en Hispanoamérica que el teatro nacional, casi siempre, avanzara con cierto retraimiento con respecto a otros géneros literarios. Agustín del Saz asegura que: "en Hispanoamérica después del florecimiento de la poesía y de la novela se ini-

2. "Los antecedentes del teatro venezolano actual pueden calificarse como predominantemente costumbristas e históricos". Carlos M. Suárez Radillo, *13 autores del nuevo teatro venezolano*, p. 34.

—"En las dos últimas décadas del siglo pasado —al igual que en toda América— empieza a aparecer en Venezuela un teatro de inquietudes sociales. Y aunque este teatro costumbrista ha sido considerado "poco riesgoso" y "superficial", sin juzgar el ambiente político en que se desarrolló, constituye el origen mismo del teatro criollo". Susana Castillo, *El desarraigo en el teatro venezolano*, p. 34.

—"Equivalente al costumbrismo en otros géneros literarios. . . El teatro criollo es, en rigor, la primera corriente o desarrollo coherente, homogéneo, reiterativo a lo largo del tiempo que se configura en el seno del teatro venezolano contemporáneo; históricamente, su evolución podemos establecerla desde principios del siglo XX, con su apoteosis entre los treinta y los cuarenta. . . "R. Monasterio, *Un estudio crítico y longitudinal del teatro venezolano*, p. 38.

—"El teatro que siempre se escribió e hizo fue provinciano, típico y anecdótico, pendientes de las aventuras simpáticas del humor venezolano". Leonardo Azparren, *El teatro venezolano y otros teatros*, p. 60.

—"El término "costumbrismo" nos viene a auxiliar en un momento como el principio de este siglo, en que los escritores de toda América, no sólo la hispánica, se ha percatado de que para expresarse necesita reconocerse a sí mismo e identificarse ante quienes leen sus obras, como algo que está cerca; para poder dar así a la literatura un rasgo familiar y accesible. . . en cierto momento (las tres primeras décadas de este siglo) en todo el continente se busca en el teatro el descubrimiento del rasgo propio". Carlos Solórzano, *Teatro Latinoamericano del siglo XX*, p. 9.

3. J. Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo*, p. 513.

4. Véase "el concepto de cultura en Carlos Marx", *Cultura, ideología y sociedad*. (Antología), p. 23 y ss.

ció el teatro".⁵ Particularmente puede observarse en Venezuela, que mientras el realismo y el naturalismo van a figurar como ingredientes del movimiento modernista, en el teatro se van a manifestar estas tendencias como una prolongación tardía del costumbrismo.

Berenguer Carisomo ha explicado las razones del rezagamiento del teatro en los siguientes términos:

Supone siempre el teatro —escribe el crítico argentino— una etapa superada de organización social, en la que todos sus elementos integrantes —autores, intérpretes, público y crítica— ofrezcan señales de madurez intelectual y, sobre todo, muestren una coherencia de sentimientos humanos y estéticos que permita a los autores operar con rigor sobre la colectividad que tiene obligación de conmover, adoctrinar y divertir. El bloque de los públicos americanos, en general, tiene grietas profundas, tanto en su estructura étnica, todavía en plena ebullición formativa, cuanto a sus capas sociales, aún no diferenciadas ni estabilizadas, como en lo que respecta a su unidad política, sujeta, lo hemos visto, a periódicas revisiones, para concluir con una economía escasamente evolucionada y harto sujeta, todavía, a formas de pastoreo agrícola-ganadero.⁶

Esta complejidad reconocida, reside en la especificidad del trabajo dramático, cuyo modo de representación de la realidad, —muy comprometida, por cierto con la experiencia colectiva—, difiere notablemente del modo de producción de las artes plásticas, de la música, de la literatura. Por lo general, el pintor, el escultor, el poeta, se manifiestan como individuos y pueden crear sus obras en el recogimiento de su intimidad. El dramaturgo en cambio, pone en movimiento pasiones y creencias que animan la vida social. El producto desborda los límites de la literatura escrita porque se convierte en acción social, ya que la representación de los roles incita a una protesta, a una adhesión, a un rechazo, a una participación, de una manera tal que ningún otro arte puede suscitar en los mismos términos. La comunicación que establece es de índole colectiva, directa y recíproca.

Entre las condiciones sociales y la producción artística, media la estructura de cada campo artístico con su lenguaje específico o modo de representación de la realidad, pues aun cuando se trate de la misma sociedad, el sistema de producción de obras o de teorías que generan obras teatrales, actúa con relativa autonomía con respecto al sistema de producción de otras expresiones artísticas. De igual mo-

5. A. del Saz, *Teatro social hispanoamericano*, p. 36.

6. Citado por Diez Echarrí, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, p. 1041. (La nota bibliográfica data de 1947).

do, los efectos que produce en la sociedad están mediatizados por las vivencias de los consumidores. Con este criterio se intentará relacionar la estructura social, generada aproximadamente a partir de 1830, con el arte dramático inmediatamente anterior al surgimiento del teatro costumbrista.

EL MODELO ECONOMICO—SOCIAL

Cuando el orden colonial desaparece, no lo sustituye un orden cónsono con la nueva vida republicana. En su lugar surge un orden primitivo impuesto por las continuas guerras civiles. El militarismo es una de las consecuencias de las contradicciones generadas en el proceso de las guerras de independencia. Se origina el caudillismo con su secuela de problemas.⁷

A partir de 1830 una élite económica, política y cultural se gesta en torno a la figura de José Antonio Páez, e instaura un modelo de organización liberal (partido "Godó", "colorado", "Paecista" o "Conservador). Hacia 1840, surge otro grupo dirigente con el partido "Liberal o Amarillo", constituido por los partidarios de las ideas de Bolívar.⁸

La supervivencia de una economía rígida, feudal, arcaica, propició el contraste entre una sociedad subjetivamente liberada por la independencia y unas bases económicas estereotipadas en la fidelidad

7. Varios autores han atribuido las causas del caudillismo al proceso de mestizaje étnico-cultural. Según esta interpretación, el hispanoamericano ha heredado los vicios de sus ancestros indígenas, europeos y africanos lo cual ha conformado el "alma nacional" o el "espíritu popular". Otros piensan que las causas no deben buscarse en lo étnico, sino en las costumbres, en los hábitos negativos de obediencia hacia reyes caciques, generales y doctores. Otros atribuyen su origen a la liquidación de la nobleza criolla, lo cual desató un proceso de anarquía. A estas explicaciones que insisten en lo étnico-cultural, se oponen los análisis económico-sociales: las masas vieron frustradas sus aspiraciones con la pervivencia de una economía feudal. Véase: Napoleón Franceshi G., quien esboza un estudio del caudillismo en Venezuela en: *Caudillos y caudillismo en la historia de Venezuela*, pp. 153-165.

8. Fundamentalmente estos partidos tenían la misma base ideológica, sus diferencias estaban definidas en torno a los enfrentamientos entre los partidarios de Bolívar y los de Páez. De este modo, el proyecto de organización política que nuestro país ensayó, acusa la presencia de dos variantes en contradicción sobre la misma concepción liberal: a) la idea de instauración de una república federal, b) la organización de un estado paternalista de acuerdo con el proyecto de Bolívar: "El trasfondo o base de este modelo era la idea de que sólo existían suficientes virtudes cívicas en la élite ilustrada y patriota que había promovido y dirigido el movimiento de independencia política, en tanto que el pueblo, por no haber tenido la oportunidad en los tres siglos coloniales precedentes, estaba sumido en la ignorancia, la superstición y la barbarie [...] *Ibid.*, p. 15.

al pasado. Una estructura económica dependiente de los capitales y mercados extranjeros, eminentemente agrícola, no integrada regionalmente, favorece la expansión del latifundio con enormes posesiones de tierra. Esta situación beneficia la conformación de una burguesía comercial que se va consolidando progresivamente, como fuerza social, con la creación de una banca privada. El régimen económico atomizado determina un sistema político basado en liderazgos locales.⁹

Los terratenientes actúan como la clase monopolizadora de los medios de producción: tierra, mano de obra esclava y campesina. Eran caudillos que contaban con la fuerza humana del peonaje para levantar ejércitos, desarrollar guerras e incrementar sus posesiones de tierra.

La burguesía comercial es la clase social que monopoliza el comercio de importación y exportación. Actuaba como grupo de presión a través del control financiero. Compartía con los terratenientes el poder económico y social.

El pueblo —entendido como la mayoría nacional con exclusión de la minoría privilegiada—, se estratifica en una extensa clase media, un proletariado urbano y un proletariado rural.

Sobre el vasto estrato de los pardos, mayoritario en la sociedad colonial, la Revolución hace nacer una extensa clase media; allí están los artesanos, los funcionarios de segunda línea, los pequeños propietarios rurales y los comerciantes minoristas, y a ellas entran también los intelectuales y profesionales de modestas posibilidades. Es, por excelencia, la clase víctima de las injusticias del orden contrarrevolucionario; sobre ella ejercen su dominio los latifundistas en el campo, los prestamistas usureños en la ciudad, y en todas partes el tirano que la tropieza cual un obstáculo, difícil de abatir. Junto a los aspectos negativos de la conciencia típica de la clase media, como son alguna volubilidad e hipocresía, se han de subrayar su vocación progresista, su laboriosidad, su patriotismo, su capacidad de resistencia a la opresión y su apego al igualitarismo y a la democracia.

El proletariado nace del estrato esclavizado y del vecino sector de los sirvientes y peones, así como de los ayudantes de albañilería, aprendices y sirvientes en los talleres rudimentarios del siglo XIX [...]. Frente a este sec-

9. "Estudiosos de la historia de Venezuela han señalado la estrecha relación que existe entre la extensión del cultivo del café y la aparición del partido liberal. El rápido desarrollo del café causó la desarticulación de los sistemas existentes de comercio, precios y crédito. Los nuevos cultivadores se hicieron enemigos de la situación existente y aspiraron cambiarla en su favor. Sobre este descontento de los agricultores contra los comerciantes y el Gobierno existente se echaron las bases del partido liberal, que tan importante papel iba a desempeñar en todo nuestro siglo XIX". Arturo Usler Pietri, *La otra América*, p. 139.

tor obrero y urbano, que pronto mejora sus condiciones vitales, el proletariado rural —mucho más numeroso— acusa un nivel ínfimo de existencia. . .¹⁰

Predomina una estructura rural seccionada: haciendas, plantaciones, hatos, etc. A un régimen económico regionalista correspondía, como correlato, una mentalidad localista, razón por la que el proceso de consolidación de una conciencia nacional se operó lentamente, en un medio de generalizado analfabetismo y de arraigada tradición de caciquismo, de machismo y de picaresca.

Durante este período —que se extiende aproximadamente hasta los años 70—, impera la anarquía y la devastación en todo el territorio nacional.

MODALIDADES TEATRALES DE LA EPOCA

El teatro durante esta época, como el de la época que le precedió careció, aparentemente, de fuentes vernáculas o de inspiración nacional. La actividad teatral se manifestó fundamentalmente en tres modalidades diferentes:

a) La primera de ellas contó con el favor oficial, como lo demuestra el hecho de las innumerables compañías extranjeras de ópera y de zarzuelas que nos visitaron, y cuyos emolumentos fueron sufragados por el Estado.¹¹

De los artículos de costumbres —a manera de meta-lenguaje— se puede inferir que este tipo de espectáculo era frecuentado por las clases que disfrutaban de solvencia económica:

Apenas viene una tropa lírica, hay que abonarse a la temporada, pues ¿qué idea se podría tener de un caballero que no llevase a su consorte a la ópera? Además, ella no puede ir al teatro menos que sus amigas, la hija del rico negociante y la señora del accionista en minas; de consiguiente está el honor de por medio, y de tal conflicto no se sale sino con el traje de todo lujo y un buen peinado del peluquero francés. . .¹²

b) Otra de las manifestaciones difundidas entre la élite, fue la del teatro romántico de temática exótica. Contamos con una referen-

10. J. L. Salcedo Bastardo, *Historia fundamental de Venezuela*, pp. 563-64.

11. Cf. Carlos Salas, *Historia del teatro en Caracas*.

12. Felipe Tejera: "Apuros de un padre de familia", *Antología de costumbristas venezolanos*, pp. 248-49.

cia que data de 1848, año en el cual se fundó la Compañía Dramática de Caracas. Esta compañía venezolana de "actores románticos de exagerada declamación y actitudes esculturales",¹³ comenzó a obtener éxito con las obras del poeta Heraclio Martín de la Guardia, (1829-1907). El 9 de diciembre de 1848 se estrenó su obra: *Cosme II de Médicis*.

La obra causó sensación y llevó mucha gente a sus representaciones; esto despertó gran entusiasmo entre los literatos, quienes empezaron a escribir para el teatro. El mismo Martín de la Guardia escribió después muchas obras como *Don Pedro de Portugal*, *Don Fadrique, gran maestro de Santiago*, *Un Capricho real*, *Parisina*, *La Lavallière*, *Güelfos y Gibelinos*, *La línea recta*, *Fábrica sobre arena*, *Luchas del progreso*, y la zarzuela *Los alemanes en Italia*. . .¹⁴

El éxito alcanzado por este tipo de teatro parece indicar que los temas exóticos disfrutaban de gran acogida por parte de un sector elitico del público teatral de la época. Debido a que no contamos con datos provenientes de investigaciones propias de la sociología del arte, nos atrevemos a señalar —a manera de especulación— que tanto la producción como la recepción de este tipo de obras debieron estar conformados, por la burguesía, la cual compartía con los terratenientes el poder económico y social.¹⁵

c) También hubo representaciones de carácter popular a través de un teatro de tipo híbrido y de autores anónimos. Este teatro logró su expresión bajo la forma de "Jerusalenes" (pasión de Cristo), y de "Nacimientos" escenificados por grupos de aficionados en los patios de casas de familia, o en alguno que otro teatro destinado a espectáculos de poca monta. En ellos se mezclaban los elementos cristianos con los indígenas y africanos, los asuntos divinos con los profanos, temas bíblicos con escenas grotescas. Esta forma de teatro se prolongó hasta principios del siglo XX. Algunos costumbristas, entre ellos Nicanor Bolet Peraza, ilustran este tipo de

13. Julio Calcaño, citado por Carlos Salas, *op. cit.*, p. 26.

14. Carlos Salas, *op. cit.*, p. 26.

15. Como es sabido, en Latinoamérica las minorías dominantes cultural y económicamente, se han caracterizado por su extracción social alta, por la pretensión de ejercer su dominio sobre la mayoría de la población y por su tendencia a imitar modelos externos en proporción con un marcado desarraigo interno. Con esto no se quiere aseverar que las pretensiones de esta élite sean siempre contrarias u hostiles a las expresiones del arte popular y nacional. Lo que ha sucedido con frecuencia es que ha interpretado y producido arte de acuerdo con sus intereses de clase.

representaciones y hacen alusión a la clase de público que asistía a ellas.

Este modo delicado, este cortés rendimiento del esposo que pide a su amada compañera permiso para ir a dar un corto paseo, verdadera exquisitez del autor del libreto, no los entiende el público sino en detrimento de la dignidad marital, y justificando el dicho de que no se debe arrojar margaritas a los puercos, se desbarata en risas, en rechiflas groseras; empenada aquella gente ruda en agurruminar tan finas y galantes expresiones. . .¹⁶

Podría inferirse que este tipo de obras era frecuentado por la masa o clase social mayoritariamente analfabeta, o semianalfabeta, generalmente portadora de las expresiones artísticas populares, marginales, anónimas, localistas, cuyas formas observaban extrema longevidad, resultando estéticamente anacrónicas.

El sainete también tuvo alguna manifestación, en forma esporádica:

De la Guardia domina el panorama teatral de la época en Venezuela; a su exotismo se opone, con mucho "éxito de público" pero con tan poco respeto que apenas si merece la mención accidental de la crítica seria, uno que otro sainete sobre temas venezolanos, como *Un llanero en la capital*, de Juan Vicente Camacho. El tema venezolanista todavía no es válido para escribir obras de "tono mayor".¹⁷

La década de los años 70, con el arribo de Guzmán Blanco al poder (1870-1888), fue crucial para Venezuela, pues, el país experimentó importantes avances en varios órdenes. Desde ese momento se inician los cambios según un nuevo concepto de caudillismo. Al despotismo dictatorial y autocrático se añade la ambición de "occidentalizar" nuestra cultura y el aspecto —aún colonial— de la capital. Se instala el proyecto de un estado central burgués y la transformación de las fuerzas productivas a través del capital extranjero. Se crean nuevas finanzas, se construyen nuevas empresas, y se inicia la reconstrucción de la ciudad con el sistema de urbanizaciones, con modernas vías públicas y nuevas edificaciones. Se decreta la educación obligatoria y gratuita, la institucionalización de la moneda venezolana, y la organi-

16. "El teatro de Maderero", *Antología de costumbristas venezolanos*, p. 160.

17. Rubén Monasterios, *Un estudio crítico y longitudinal del teatro venezolano*, pp. 21-22. Es de notar que Carlos Salas en *Historia del Teatro en Caracas*, también atribuye *Un llanero en la capital* a Juan Vicente Camacho. Daniel Mendoza escribió una obra costumbrista que llevó el mismo título.

zación de la hacienda pública. Se protegen las artes, se permite la libertad de cultos, . . .

Los cambios se centralizaron en la capital. Pero el afán de innovación no fue otra cosa que una parodia (a través del falso revestimiento de gustos, estilos, costumbres, leyes e instituciones) del modelo europeo, especialmente de Francia.¹⁸

El nuevo orden instituido va a encontrar resonancia en las obras costumbristas:

. . . Y por ello es otra fauna humana la que inspira a los costumbristas de fines del siglo. . .¹⁹

. . . De esta ciudad, la más populosa del país, con perfil versallesco desconocido hasta entonces entre nosotros, habitada en su mayor parte por hombres rudos, dejados en vacaciones por el cese de la guerra, van a salir los más diversos tipos, de una pintoresca psicología, bien descritos por Bolet Peraza, Sales Pérez, Tosta García, José María Rivas. . .²⁰

En el primer libro sobre arte en Venezuela, escrito por don Ramón de la Plaza en 1883, en un estilo muy peculiar, nos describe las condiciones en que se encontraba el desarrollo del teatro nacional para ese momento.

Por uno de esos fenómenos verdaderamente raros en la vida de las naciones, Venezuela con elementos caracterizados en el talento y el amor que por el arte derramó sobre sus hijos, pródiga la naturaleza, ha presentado el contraste singular de ver abandonados por largo tiempo esos medios poderosos de civilización, que en el teatro, muy señaladamente concurren a los más útiles y trascendentales resultados.

En la vida enfermiza de nuestro país, el teatro siempre al impulso de una fuerza extrema ha dado síntomas de vida muy de tarde en tarde. En la infancia del arte, si es así que podemos calificar nuestras primeras representaciones escénicas, no fueron las tiendas de campañas que sirvieron de teatro a las edades remotas las que se construyeron, sino salas particulares que representaban aun mayores ridiculeces.²¹

Debe señalarse, que el autor dramático se dio en Venezuela de un modo precario. Mientras en otros géneros puede hacerse mención

18. Véase Graziano Gasparini, *La ciudad colonial y guzmancista*.

19. Mariano Picón Salas, Nota prólogo de *Antología de costumbristas venezolanos*, p. 8.

20. Pedro Díaz Seijas, Apéndice de *Antología de costumbristas venezolanos*, p. 395.

21. Don Ramón de la Plaza, *Ensayos sobre arte en Venezuela*, p. 259.

de un número respetable de obras que comenzaron a escribirse desde muy temprana formación de la república, en la producción dramática se observa la ausencia de ese mismo entusiasmo.

Juan J. Churión, en 1924 atribuía este desinterés: . . . "al desaliento de los criollos, a la abulia de ponerse a escribir y a trabajar en obras que no iban a ser representadas por la carencia total de compañías de actores y aún de meros aficionados".²² Señalaba también el problema de la carencia total de escuelas de arte dramático para la capacitación y la profesionalización de actores:

El teatro como institución docente, como órgano didascálico de enseñanza positiva o siquiera como obra de simple entretenimiento, no existió nunca en Caracas, y dicho se está que en toda Venezuela. Referímonos al teatro como función intelectual de ingenios patrios.²³

A juicio de Churión, la fundación de un teatro con vocación nacional, no había cristalizado por la falta del actor nacional. Una obra criolla, de poca trascendencia, construida con ingredientes locales y cotidianos, requería del actor criollo que supiera representarla.

Juan Bautista Alberdi coincide en este sentido al señalar:

Una de las condiciones, por otra parte, de la nacionalidad del teatro es la nacionalidad de los actores, que deben hallarse penetrados del espíritu del pueblo, cuyas ideas y pasiones están destinados a expresar sobre las tablas.²⁴

También debe tenerse en cuenta que los prejuicios heredados de España, en cuanto al oficio histriónico, asociado siempre con gente de dudosa solvencia moral, contribuyó a mirar con indolencia la necesidad de formar actores profesionales.

Por otra parte, el régimen a base casi exclusivamente, de Jersuales y Nacimientos controlados por la iglesia durante un tiempo que se prolongó en demasía, propició un condicionamiento cultural llamado a inhibir las facultades expresivas del actor criollo.

Luis Peraza ha señalado problemas similares a los expuestos:

Del modo español corriente adquirimos todos los vicios. Ninguna virtud hemos imitado. Regularmente el cómico ignora que la interpretación de

22. Juan José Churión, *El teatro en Caracas*, p. 27.

23. *Ibid.*, p. 7.

24. Citado por Emilio Carrilla: *El romanticismo en la América hispánica*, p. 39.

una comedia es como un concierto musical. Y si el músico admite sonar cuatro notas de oboe durante una suite siendo un profesor de primera categoría, un actor se siente ofendido si le toca un papel de cinco o seis frases.

Por otra parte, un autor que desconoce los misterios del escenario no quiere admitir que un director de escena le anule o le traslade un parlamento que anquilosa o enloquece la acción. El ignora, hinchado de vanidad, que el teatro no es obra individual sino trabajo de equipo.²⁵

En 1896, *El Cojo Ilustrado* publica un artículo que recoge una apreciación sobre los elementos constitutivos del teatro, y hace una referencia particular al público de la época.

[. . .] hay multitud de ideas, de sentimientos, de creencias, de pasiones, de problemas, que tienen gran jugo estético y que no pueden acercarse al escenario, porque desde fuera les recibirían o con glacial indiferencia, o con gritos de escarnio.

Por eso, en fin, el progreso en el teatro está, más que en nadie, en el público; es decir, en la ilustración general; en aumentar considerablemente el número de notas comunes, la sensibilidad artística de la masa, y en aumentarla, a la vez, en intensidad y en extensión.²⁶

El público, considerado por la producción costumbrista como la gran masa o pueblo, permaneció ignorado para la elaboración de mensajes tendentes al desarrollo de la sensibilidad estética. Sólo se tomó en cuenta la satisfacción del gusto fácil y la trama sin complicaciones cognoscitivas.

En síntesis, la producción dramática, no igualó al movimiento literario de otros géneros de inconfundible valor artístico. J. J. Churión cita los nombres de: Enrique Soublette, Ayala Michelena, Eduardo Innes G., Teófilo Leal, Ildemaro Urdaneta, Simón Barceló, Julio Rosales, Angel Fuenmayor, Rómulo Gallegos, como los autores más destacados del teatro "serio" y la "comedia fina". Entre los escritores de sainetes y a propósitos nombra a Rafael Otazo, Carlos Ruiz Chapellín, Leoncio Martínez, Rafael Guinand.²⁷

Pero los cambios económicos-sociales de las últimas décadas del siglo XIX, van a incidir favorablemente en el desarrollo del teatro vene-

25. Nota prólogo al *Teatro seleccionado* de Leopoldo Ayala Michelena.

26. José Echegaray, "Los tres elementos del drama", *El Cojo Ilustrado*. Tomo V. Vol. II. pp. 628-29 (año 1896).

27. Churión, *op. cit.*, p. 212.

zolano. El primer esfuerzo coordinado para sentar las bases de un teatro nacional, se debe a Guzmán Blanco, quien en 1875 contrató una compañía con el fin de que se ocupara de la formación de actores venezolanos y llevara a cabo el montaje de obras venezolanas. En 1887 un grupo de jóvenes funda el *Liceo Artístico* con la finalidad de desarrollar el teatro nacional.

A partir de entonces se comienza a escribir sainetes y dramas de orientación burguesa con temas venezolanos. "De todas estas formas la que trascendió el siglo y llegó a tener un papel importante en el desarrollo del teatro venezolano fue el sainete".²⁸

El sainete va a significar para el teatro nacional, la transición del siglo XIX al siglo XX. Se prefigura como expositor de la nacionalidad del teatro de la Venezuela pre-petrolera.

1. EL SAINETE

El sainete pertenece a un género menor de la comedia, de naturaleza jocosa y burlesca, en el que por lo general se ridiculizan defectos y malas costumbres del pueblo. Sus interlocutores suelen ser representados como gente de extracción popular. Su asunto muy picaresco y sencillo. El estilo corresponde al denominado "bajo cómico". Tiene el propósito deliberado de excitar la hilaridad a través de personajes caricaturescos y chistes de gusto dudoso.²⁹

Este tipo de género teatral se remonta a la tradición española del teatro breve popular, salpicado de humor algo improvisado en un medio costumbrista y pintoresco. El sainete era una pieza intermedia cantada y bailada que se hacía en las comedias españolas entre la segunda y tercera jornada. Erróneamente se había creído que las piezas dramáticas que llevaban el nombre de *Sainetes* en el siglo XVII, eran algo esencialmente diferentes a los *entremeses*. Hasta mediados del si-

glo XVII, *sainete* era un nombre genérico y vago que se aplicaba indistintamente al *entremés*, al *baile*, a la *jácara*, al *paso*, a la *mogiganga* y otros *finés de fiesta*, que consentían la inclusión de asuntos plebeyos. Tuvo un excelente precursor en Lope de Rueda (1510-1565), quien trabajó con maestría la adaptación al teatro del lenguaje, las costumbres y los tipos de bajo pueblo. En los "pasos", género breve y de sencilla trama, diseñó retratos realistas con escasa elaboración. Introdujo los motivos cómicos, los cuales habrían de perdurar en los entremeses del siglo siguiente. El humor de Rueda carece de complejidades, de crítica profunda, pues iba dirigido a un auditorio alejado de cualquier reflexión especulativa.³⁰

En el siglo XVIII, otro autor costumbrista: Ramón de la Cruz (1731-1794), tuvo gran éxito teatral con una serie de pequeñas obras o sainetes, en las que desfilaban los tipos y costumbres de la época. Se le compara con el teatro de Lope de Rueda en el sentido de haber constituido un teatro nacional y de haber retomado la recreación mimética y jocosa de la realidad.³¹ Con Ramón de la Cruz comienza, en forma sistemática, a denominarse *sainete* a las producciones escénicas en cuadros breves, impregnadas de *elementos nacionales*, con gran fuerza realista y mucho colorido.³² Fue una constante del género, la tendencia a la reducción de determinados aspectos que dominan la época, con un propósito de estereotipar los hábitos de la plebe, sus características y costumbres que sirvieran para provocar la risa y transmitir una lección moralizante.

Ya en la segunda mitad del siglo XIX el sainete se cultiva formalmente en España, como género de tipo breve o género chico,³³ el cual hizo una gran competencia a la zarzuela. Esta última, según Sainz de Robles, nació del afán popular de mezclar los cantos con los ver-

28. Rubén Monasterios, *Op. cit.*, p. 23.

29. El término *sainete* nació con un significado vinculado al arte culinario y a la cetrería, en relación con bocado sazonado y apetitoso. Más tarde tuvo muy diversos usos extensivos: "Pedacito de gordura, de tuétano o sesos que los halconeros o cazadores de volatería daban al halcón o a otros pájaro de cetrería cuando lo cobraban.// Salsa que se pone a ciertos manjares para hacerlos más apetitosos.// Pieza dramática jocosa en un acto, y por lo común de carácter popular, que suele representarse al final de las funciones teatrales.// Fig. Bocado delicado y gustoso al paladar.// Fig. sabor nuevo y delicado de un manjar.// Fig. Lo que aviva o realza el mérito de una cosa de suya agradable.// Fig. Adorno especial en los vestidos u otras cosas" ver: *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Espasa-Calpe. Tomo III, pp. 1289-98.

30. Cf. Sainz de Robles. *El teatro español. Historia y antología*. Tomo I. pp. 653-664.

31. Cf. Valbuena Pratt. "El sainete popular de Don Ramón de la Cruz". *Historia de la literatura española*. Tomo III. p. 99.

32. "El sainete moderno — escribe Cejador— es el de Don Ramón de la Cruz; en los maestros con más redondeo de acción y de pensamiento; en los adocenados, con pincel más aguado. El romance octosílabo popular, el diálogo ordinario del pueblo, el habla familiar; en el fondo, la vida de las gentes comunes y bajas. Lo celebrado del género está en retratar la vida tal como es, sin artificio ni exageraciones, pero sí con selección, cerniendo y aprovechando lo más saliente y típico". Citado por Sainz de Robles. *Diccionario de la Literatura*, p. 1078.

33. La denominación del género *chico* comprendía piezas en un acto, casi siempre cómicas; *sainetes*, *pasillos*, *parodias*, *jugetes*, *revistas*, *bocetos*, *disparates*; también *zarzuelas* cortas en un acto y *revistas líricas*.

tos, los bailes con las obras dramáticas.³⁴ En Venezuela la zarzuela gozó de una gran aceptación entre el público burgués y pequeño burgués.³⁵

Tuvo el género chico su origen en la ocurrencia de haber remedado a los cafés-concierto, los teatros por horas, con el intento de abaratar los precios y dar lugar a que todas las clases sociales pudieran asistir al teatro, como iban al café-concierto. Hiciéronse piezas en un acto, breves, casi improvisadas: sainetes, pasillos, parodias, juguetes, revistas, disparates, bocetos. . . Creció hasta el infinito el número de autores, comúnmente festivos, creyéndose cualquiera capaz de indilgar cuatro escenas populares, a las cuales se añadía música no menos popular y callejera.

Los aires populares en que los músicos aprendían y se inspiraban volvían al público, que gusta oírlos en las tablas en boca de los personajes. Todo ello prueba lo popular que en España es el teatro y los cantares y lo popular del género chico.

Estas mutuas corrientes entre el público retratado en el teatro y el teatro que retrata al público, de mutua imitación e influjos hicieron al género chico el género dramático más popular y más característico que jamás se vio en España.³⁶

La popularidad del género chico, tanto en España como luego en Venezuela y en el resto de Hispanoamérica, se atribuye a varios factores: brevedad de las obras, el precio módico y la expresión populista de los temas y de los tipos comunes de la sociedad. Se popularizó

34. "[...] la primera auténtica zarzuela española es anterior a la denominación. En 1629 se estrenó en el Alcázar de Madrid la égloga pastoril de Vega, *La selva sin amor*, con música de un autor hasta ahora ignorado. . . la obra entusiasmó al auditorio selecto, formado por reyes y magnates, quienes corearon estribillos muy lisonjeros a los oídos. El más entusiasmado fue el Cardena-Infante Don Fernando, quien se propuso cultivar aquel género en muy bello teatrillo que tenía —y dirigía en su famosa finca La Zarzuela, aldeaña los montes regios de El Pardo. La primera de las representaciones. . . fue la comedia mitológica de Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*, . . . siendo un género dramático-lírico-bailable, de cortas dimensiones, de escasos argumentos semifantásticos y sin nombre determinado hasta entonces, se le caracterizó con el de zarzuela por el sitio en que se presentó por primera vez esta clase de composición, literariamente hablando, mas no por la novedad del canto en medio de la declamación, puesto que esto tiene antigüedad en muchas producciones, tanto poéticas como dramáticas". Sainz de Robles. *Op. cit.*, tomo VII. pp. 55-57.

35. José Antonio Espinoza en su artículo de costumbres: "Día de Fiesta", asegura que "la zarzuela es la diversión favorita del caraqueño". *Antología*. . . *op. cit.*, p. 257.

36. Sainz de Robles, *op. cit.*, p. 70.

de tal manera el género chico, que surgió un número inusitado de autores festivos, creyéndose cualquiera capacitado para componer unas cuantas escenas populares.

A pesar del tratamiento baladí de los asuntos, fueron obras de un cierto valor extraestético al cumplir una modesta función social. En la distracción se ofreció una manera de satisfacer la tendencia regresiva del hombre, manifestada en el deseo de evasión de su responsabilidad con la realidad. La ficción dramática representó el puente de fuga hacia un mundo de apariencia risueña.³⁷

1.1. El sainete criollo

El teatro, por su modo de representar la realidad y por ser un hecho de proyección colectiva, está expuesto a una confrontación inmediata y a la exhibición pública de su interioridad semántica.

En un sistema represivo, como el que le sirvió de contexto al sainete criollo, además de atenderse al código formal del género, pensamos que el teatro en gran medida, tuvo que estar condicionado —más que ningún otro arte— al apego de la observación del código social. En sus formas de conciencia es posible que no se haya planteado como preocupación la necesidad de modificar el *statu quo*. Al contrario, parece ser que el teatro estuvo destinado a cumplir con la función social de reintegrar —sin conflictos— el individuo al medio social.

El sainete criollo, descendiente directo del peninsular, se manifestó con marcada tendencia a la reducción de determinados asuntos. Con el empleo de unidades temáticas a base de códigos fuertes o imágenes icónicas de percepción transparente, se descuidó la sutileza connotiva. La banalidad fue aceptada como algo natural del medio social y no como un hecho histórico determinado por las condiciones mate-

37. A propósito de esta consideración transcribimos el razonamiento que trae a colación Sainz de Robles, por parecernos valedero en el caso del sainete en Venezuela.

. . . El espíritu de tales piezas muestra mejor que todas las filosofías de nuestros escritores cuál es el espíritu del pueblo español. Cansados estamos de oírles proclamar lo de la tristeza española, lo de la parda y seca meseta castellana que la engendra, lo de la falta de sensibilidad de la raza. Todo ello es patarata de fracasados, de extranjerizados escritores, que no conocen el alma española ni por el forro. Mucho de los asuntos del género chico serían fuentes de dolor y luto para el arte de fuera de España: el hambre, los cesantes, a los apuros caseros, la canallería política, el caciquismo. . . Y, sin embargo, los autores del género chico convierten todas esas fuentes amargadas en chorros de alegría y buen humor *merced* a la broma e ironía con que las consideran, por observar que por ese lado las toma el pueblo. *Ibid.*, pp. 71-72.

riales de vida. Los individuos, del mismo modo, aparecen con una naturaleza inmodificable.

En atención a las características del género, el autor de sainetes, no se propone profundizar en los conflictos entre individuo y medio social. Carece el género de complejidad de acción; esto puede apreciarse en la ausencia de complicación psicológica y filosófica de la trama. Frecuentemente se basa en conflictos triviales, operándose un acuerdo tácito recíproco entre emisor y receptor-espectador, quienes con indicios de apego a condiciones exógenas, tratan los conflictos de manera satírica un tanto frívola y superficialmente. El final feliz es normal, un poco en contraposición con las situaciones lógicas de la vida.

El propósito del dramaturgo no es poner en evidencia las contradicciones sociales. Por el contrario, en un intento de conciliarlas, de reducir su contenido dramático, le busca una solución fácil para dominarla aparentemente mediante la risa.³⁸

Desde el punto de vista de la conformación formal, como signo autónomo, se trató de obras con un valor artístico precario, pero como signo comunicativo estuvieron llamadas a cumplir una función social de acuerdo con las tendencias de la época. Desde esta perspectiva Román Chalbaud, refiriéndose al sainete en Venezuela, opina:

Personalmente tengo un gran respeto por los pioneros de la escena venezolana. El humor burdo de sus obras, la sal de la gran parroquia que era el país, está retratada de manera viva en los gestos de Antonio Saavedra, en las ocurrencias de Rafael Guinand. Ellos consiguieron que la gente, el público, los ciudadanos, se interesaran por el teatro e hicieran colas en la taquilla. Ese es el comienzo y la finalidad del teatro. En esa época el resto del mundo importaba menos y nuestros antecesores del escenario se conformaban con el triunfo local que, al mismo tiempo, era una afirmación de la nacionalidad. Ellos no tuvieron el aguijón de un Ionesco, el reto de un Beckett, el ejemplo de un Brecht —no porque no existiesen dramaturgos de esa categoría en la época— sino porque el límite de la ambición de triunfo era la señora de la esquina —rica o pobre— el bodeguero de la cuadra y los clientes del tranvía. Ellos no se plantearon el pro-

38. De toda la producción hispanoamericana de este género teatral la crítica ha distinguido, como un fenómeno aisladamente valioso, el teatro Rioplatense, representado por las figuras de Florencio Sánchez, Roberto J. Payró, Gregorio Laferrère, Carlos Mauricio Pacheco, Alberto Vacarezza y otros. Véase: J. Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo*, pp. 513 y ss.

blema de la universalidad del arte, sino que, auténticos, honestos, históricos, se reían y hacían reír a base de lo que estaba ocurriendo ese día alrededor del teatro donde trabajaron.³⁹

1.2. La norma y la función estética

La norma estética, desde el punto de vista sociológico, permite verificar la relación entre la esfera estética y la organización de la vida en el seno de la sociedad.

... el carácter variable y obligatorio de la norma no pueden ser comprendidos y justificados simultáneamente ni desde el punto de vista del hombre como género ni del hombre como individuo, sino únicamente desde el punto de vista del hombre en tanto que ser social.⁴⁰

Por medio de la consideración de la sociología de la norma estética, puede llegarse a establecer: a) la relación de la norma estética con las demás normas que tienen lugar en la sociedad; b) la situación de subordinación o de supremacía en el conjunto de todas ellas; c) la oposición de dos contextos de normas, correspondientes a dos medios sociales diferentes: el de la clase social dominante, sustentadora de las normas y de los valores culturales hegemónicos o dominantes, y el de la clase social portadora de la cultura popular.

De manera que la explicación de la norma en términos sociales, remite a la estratificación de la producción de bienes culturales y al modo como se inserta en el contexto social diferenciado. Mukarovsky define este problema mediante la distinción de un arte dominado "superior" y un arte "bajo" o popular. En torno al primero sostiene que es el portador del estrato social dominante, fuente de renovación de las normas estéticas. Convive con otras formaciones artísticas como por ejemplo, el arte de salón, el arte de bulevar, el arte popular, etc., los cuales, por lo general asimilan la norma derivada del arte superior.⁴¹

En el arte llamado "superior", la norma estética alcanza expeditamente su autonomía y una evolución progresiva, adquiriendo, de este modo, la supremacía con relación a otros tipos de normas (extraestéticas).

39. 400 años de valores teatrales (contraportada). Edición especial del *Círculo Musical*.

40. Jan Mukarovsky. *Escritos de estética y Semiótica del arte*, p. 60.

41. *Ibid.*, p. 68.

En el arte popular la norma y la función estética aparecen integrados, y por lo general, están subordinados a otras normas a expensas de la representación espontánea de ciertas prácticas sociales. Actúa como especie de intermediario entre el hombre y las situaciones y cosas de uso cotidiano a través de un lenguaje modesto, natural y fidedigno. En el arte popular prevalece la necesidad funcional y normativa de orden utilitario y emotivo.

El arte "superior" es aquel que contiene los valores "eternos", el que expresa la belleza en todo su esplendor. Reclama la atención y la admiración del perceptor, independientemente del origen o nacionalidad del autor. El arte popular, desempeña una función más modesta, no tiene aspiraciones de grandeza o eternidad. Su propósito se consume en la inmediatez de los pequeños detalles, muchas veces insignificantes. Este es el caso que caracteriza, en gran medida, el arte realista interpretado por el costumbrismo.

... Para los súbitos, para los epidérmicos, para aquellos que no desean meterse en honduras y que viven de impresiones —y de expresiones— realismo era lo contrario del romanticismo. . . Realismo era el afán por cada día y por la consecuencia del día; la palabra cruda y escueta; el paisaje marco de nuestro retrato; el razonamiento muy alambicado y la coherencia; el deseo desnudo de convencionalismo; la acción sin ceremonias. Lo que se toca. Lo que se huele. Lo que se masca. Lo que se ve sin telarañas en los ojos.⁴²

En Venezuela, como en toda Hispanoamérica, el realismo venía desarrollándose como evolución del propio romanticismo a través del costumbrismo. El realismo como tendencia o actitud vital, más bien que como método, fue entendido por los costumbristas como el reconocimiento de una realidad objetiva, reducida a un mundo meramente exterior, que existe como materia independientemente de la conciencia.

El objetivismo tosco, primario, espontáneo, como simple refracción de la realidad observada, reducido a su más elemental condición artística, fue superado en la narrativa de finales del siglo XIX con la irrupción de un criollismo impregnado de mayor categoría literaria, por la fuerza innovadora y creativa del movimiento modernista. La espontaneidad costumbrista quedó eclipsada. La realidad comenzó a ser abordada interactivamente, fusionándose el punto de vista creativo individual con el aspecto social. La suma de las relaciones subje-

42. Sainz de Robles, *op. cit.*, pp. 12-13.

tivas con las objetivas proporcionó una dimensión amplificada en el acoplamiento de la realidad con la imaginación.

Como toda literatura naciente, la dramaturgia que comienza a manifestarse a finales del siglo XIX, es una prolongación del costumbrismo, y ofrece un acusado objetivismo de muy elemental diseño, pero con mucho éxito de público. Esta popularidad explica su prolongada vigencia a través de las formas saineteriles. Según Mukarovsky, "la longevidad de la norma estética se explica por integración de la norma y de la función estética en el sistema fijo de todas las normas y diversas funciones típicas. . ."⁴³

Los puntos de vista expuestos hasta aquí, podrían ser complementados mediante la relación de oposición de dos movimientos sincrónicos, que se han venido dando en el arte latinoamericano desde el mismo momento en que tuvo lugar el encuentro cultural a partir de la conquista: uno de carácter marginal, localista, nacional o centrípeto. Otro de carácter erudito, expansivo, internacionalista o centrífugo. El primero promueve valores artísticos desde la realidad socio-económica, pero pocas veces logra trascender con suerte las fronteras nacionales. En términos generales, el producto artístico está destinado al consumo masivo. El segundo, por un impulso emulativo, lleva a cabo transferencias de algunas corrientes estéticas foráneas. Siendo una consecuencia desprovista de un proceso de asimilación acimatada e inventiva, resulta un tanto desvinculado de la realidad socio-económica nacional. Por lo general, es la élite intelectual y social la que realiza este tipo de incursiones, al tiempo que trata de resemantizar y absorber las manifestaciones y funciones del arte nacional.

Paradójicamente el arte localista, nacional, consignado al consumo masivo, no representa riesgo alguno para el orden social establecido. El arte, a través de fórmulas populistas, funciona como un tranquilizador de las masas. Con fórmulas desgastadas y anacrónicas se transita el lugar común a través de la utilización del mismo lenguaje, el planteamiento acrítico y de fácil comprensión de un universo cerrado e inmutable.

La opinión de Antonio Cornejo Polar viene a reforzar y ampliar los puntos que se han delineado hasta aquí en relación con la norma y la función estética:

43. *Op. cit.*, p. 71.

...Una observación ligera permite, por ejemplo, establecer que nuestra literatura popular en español funciona en parte como un reciclaje de las normas formales y particularmente estilísticas que la literatura erudita va abandonando en su muy fluida renovación.

.....
En el criollismo la convergencia se produce mediante la apertura del sistema de la literatura erudita frente a los estratos inferiores de la sociedad no andina y a la literatura que le corresponde: la literatura popular. Aproximación en mayor o menor grado prejuiciosa y paternalista, sin embargo, la que propone el criollismo se entraba en el estereotipo de una imagen popular no conflictiva y no trasciende del plano referencial: personajes y ambientes populares son evocados con simpatía y hasta con admiración, pero dentro de un esquema literario en el que están marginados de toda productividad. El criollismo los sobrevuela.

...De Palma para adelante el estilo costumbrista se funda en la captación y repetición de formas lingüísticas efectivamente habladas por el pueblo, pero el resultado de esta tarea recopiladora no deja de tener un resultado contradictorio: la creatividad del lenguaje popular, puesta de manifiesto en su rapidísima fluencia transformadora, se solidifica en el estilo costumbrista a través de fórmulas que envejecen pronto y para siempre.

En cambio de asumir esa creatividad, los costumbristas se apropian de sus productos y los paralizan. A la larga, entonces, el lenguaje popular no funciona en el criollismo como tal —como creación libre y constante— sino como parte del aparato de la representación narrativa: un dicho popular es equivalente, así, a la descripción costumbrista de un ambiente popular: ambos son cosas, no palabras.⁴⁴

La opinión de Cornejo Polar, alude más que todo, a la organización interna o inmanente de las obras. Nosotros insistimos en señalar que además de las características formales del código por el cual se define el estilo costumbrista, es conveniente tener en cuenta el código social sustentado por los artificios ideológicos del estado venezolano.

Las condiciones políticas en Venezuela, debieron haber condicionado la elección de los temas y el modo de representarlos, de tal manera que las obras no connotaran denuncias o ideas políticas adversas al régimen dictatorial. Este modo de representar, aseguró, por una parte, la longevidad de la norma estética proveniente de la tradición inmediata, y por otra parte, contribuyó con el afianzamiento y la observación analógica de la trama con respecto a la realidad. Transgredir las normas de la dominación suponía la exposición a las sanciones de cárcel, tortura, exilio o desaparición física, administradas por el apa-

44. Antonio Cornejo Polar, *Sobre literatura y crítica latinoamericana*, pp. 27-28.

rato represivo del estado. Con este tipo de estructura consolidada en la dictadura de Gómez, se operó la afirmación del *statu quo* con sus respectivas jerarquizaciones sociales y la homogeneización de los patrones culturales.

De acuerdo con las circunstancias y el gusto estético de ese momento, el teatro aspiraba a constituirse en imagen de la organización cotidiana. La forma que adoptó como medio de expresión de las ideas, es un indicio del grado de dependencia respecto de los ideales y valores del medio cultural. La función estética estuvo subordinada a la función extraestética. El soporte referencial aparece como un rasgo “marcado”, con la función práctica-ética de proporcionar al receptor, las posibilidades de encuentro social con intención moralizante. A través de la identificación con los personajes en escena, pudo el receptor vivir relaciones sociales correspondientes a su grupo, aprendiendo de paso, que la convivencia humana es factible en la medida en que los individuos renuncien a su impulso y se sometan a las normas sociales. De este modo, la función estética —como componente de las relaciones entre la colectividad y el mundo— estuvo en conexión con el conjunto social. La manera como ese conjunto social concebía la función estética, predeterminó la creación de los objetos con finalidad estética.

1.3. Valor estético

La colectividad se empapa de la sensibilidad característica de un período histórico determinado. Con el transcurrir del tiempo, el desplazamiento en el espacio y los cambios en el ambiente social, varía el valor estético. El mundo y la visión que de él poseemos no son inmutables, sino que se encuentran en un constante devenir.

La valoración estética, no es una cuestión que puede imponerse a priori, sino más bien, debería considerarse históricamente, mediante la práctica social como una consecuencia del desarrollo histórico de la sociedad.

Cuando un autor, conduce mediante su obra, a cierta apreciación de la realidad, si el propósito es válido para todos los que perciben estéticamente el objeto artístico, significa que el valor expresado en imágenes, contiene una realidad objetiva, puesto que se impone necesariamente. Ahora bien, el realismo varía de acuerdo con la variación de la realidad histórica de la que es expresión.

Determinar el carácter objetivo del valor estético, no es una tarea de naturaleza académica. Es un problema que debe ser considerado en

estrecha relación con la función social del arte. Nada tiene que ver con los juicios de valor de cada individuo tomados aisladamente. Pues, un determinado juicio de valor no prueba la confirmación de preferencias generalizadas, ya que se trata de una apreciación basada en un criterio.

Para que el acto de valoración estética tenga lugar, se requiere que la obra, además de impresionar sensorialmente, y de conmover la afectividad, posea la facultad para estimular el intelecto de los sujetos. El acto de valoración se efectúa sobre la base de una jerarquía de valores. Esta escala está conformada por los intereses de cada clase social, de acuerdo con el ideal general de la clase respectiva. Es decir, el ideal estético de una época parece indicar que funciona como expresión ideológica de los intereses de clase, los cuales se interrelacionan con las aspiraciones éticas y las realizaciones artísticas. Por eso es posible apreciar en el teatro costumbrista, la descripción tanto de individuos positivos como negativos y las correlaciones correspondientes entre la estética y la ética.

Como se ha visto, la valoración del arte no puede depender del capricho individual. Ningún crítico puede decretar subjetivamente lo que posee o no posee valor, pues los criterios de valoración parecen surgir en la conciencia social de cada clase y estar configurados por las condiciones materiales de la sociedad en un momento histórico determinado. Como dice Mukarovsky:

... la obra artística misma no es, de ninguna manera, un ente permanente. con cada cambio en el tiempo, en el espacio o en el medio social, varía la tradición artística actual, a través de cuyo prisma está concebida la obra; y bajo la influencia de estas variaciones cambia también el objeto estético que corresponde, en la conciencia de los miembros de una colectividad determinada, al artefacto material, es decir a la creación del artista. . . A menudo se observa en la historia del arte cómo el valor de una obra determinada se convierte, en el transcurso del tiempo, de positivo y negativo, de superior o excepcional en mediano y viceversa. . . hay obras artísticas que se mantienen durante mucho tiempo, sin ningún descenso, a nivel alto; son los llamados valores "eternos". . .⁴⁵

De este modo, las cualidades estéticas de los objetos artísticos ofrecen en alguna medida la expresión de sus cualidades sociales.

En cuanto al costumbrismo, podría percibirse su valor como histórico-popular, cuyos temas dependían del conocimiento de deter-

45. *Op. cit.*, p. 81.

minadas circunstancias. Es un arte creado para el consumo de la época, para expresar precisos momentos del contacto del hombre con la sociedad. Su validez fue efímera. En esta medida contrasta con el arte perdurable, cuyo valor cambia o se transforma con mayor lentitud y en forma menos perceptible.

La variabilidad del valor estético no es, pues, un mero fenómeno secundario que se desprende de la "imperfección" de la creación y la percepción artística, de la incapacidad humana para alcanzar el ideal, sino que pertenece a la esencia misma del valor estético, que no es un estado (*ergón*), sino un proceso (*energía*). . .

El valor estético ha resultado, pues, ser un proceso cuyo movimiento está determinado por un lado por la evolución inmanente en la propia estructura artística (cf. la tradición actual, bajo cuyo ángulo se valora cada obra), y por otro por el movimiento y los cambios de la estructura de la convivencia social.⁴⁶

De estas observaciones se desprende que el efecto estético no es una cualidad inmutable. Un juicio estético es válido, en la medida en que guarda relación entre la obra y la sociedad desde la cual es producido el juicio, pues el objetivo de la valoración estética no se circunscribe al objeto material u obra-cosa, sino al objeto estético cuyo correlato reside en la percepción del receptor.

El objeto material participa en el surgimiento del objeto estético a través de la significación del contenido como portador de valores extraestéticos, que establecen relaciones complejas, positivas o negativas. Es decir, convergencias o contradicciones en una unidad dinámica.

Como criterio principal del valor estético, Mukarovsky⁴⁷ señala la impresión de unidad que produce la obra. Esta unidad debe ser comprendida dinámicamente, como una tarea impuesta por la obra al receptor. Dicha tarea puede estar propuesta de tres modos diferentes:

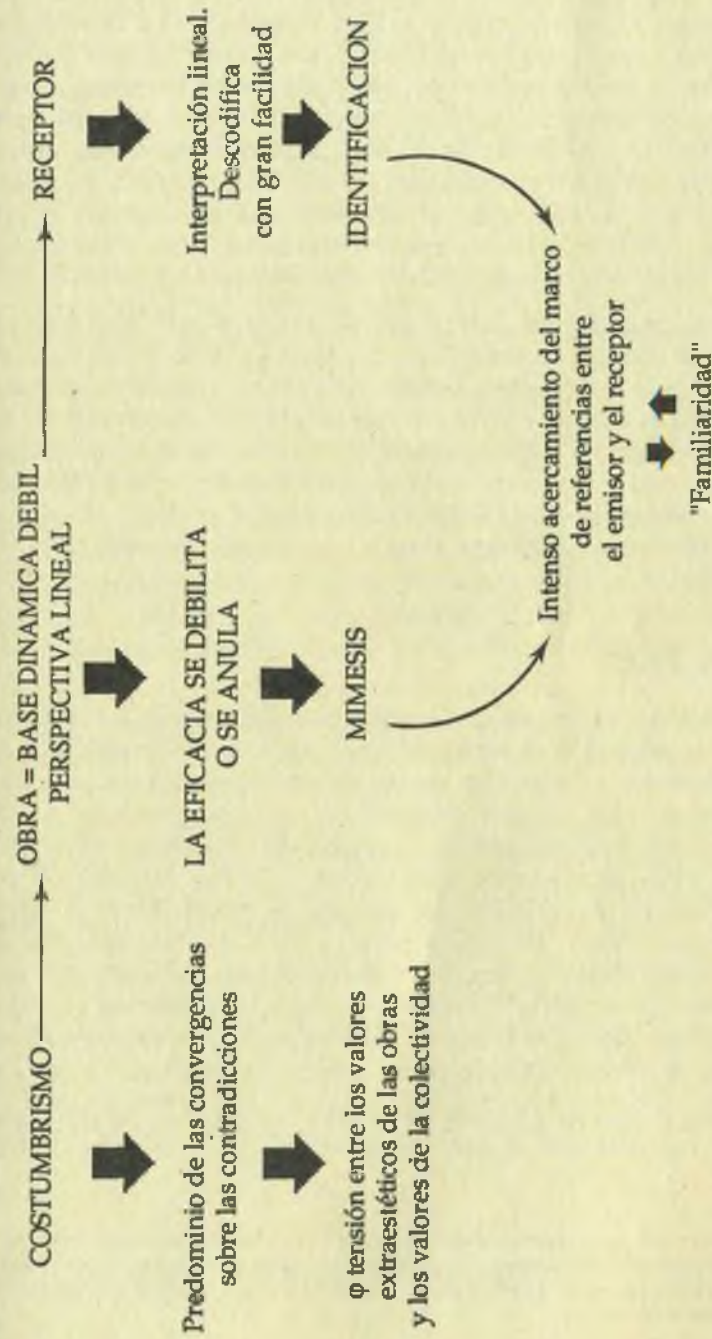
- a) Cuando las convergencias prevalecen sobre las contradicciones, la base dinámica es débil y la obra se automatiza. La tarea es sumamente fácil: la eficacia de la obra se debilita, pues no exige al receptor que permanezca o regrese a ella.

46. *Ibid.*, pp. 83-84 y 85.

47. *Ibid.*, pp. 98-99.

- b) Si las contradicciones prevalecen sobre las convergencias, el descubrimiento de la unidad es una tarea difícil para el receptor, al no alcanzar la comprensión del sentido de la obra. Pero esta dificultad no anula el efecto en la misma medida que cuando faltan las contradicciones.
- c) Las convergencias y las contradicciones se mantienen en armonioso equilibrio. Esta posibilidad es considerada óptima y se adapta mejor al postulado del valor estético autónomo.

El valor estético, es tanto más grande y duradero, cuanto menos fácilmente se somete la obra a la interpretación literal desde el punto de vista del sistema de valores, generalmente aceptado, en la época o el medio en cuestión. Tomando en cuenta estas condiciones o criterios, se puede observar de qué modo se dieron en el costumbrismo, a través del gráfico siguiente:



El mensaje costumbrista es previsible, está completamente acoplado al código; es estereotipado, apenas informa.⁴⁸ La fidelidad al código potencia la eficacia comunicativa, pues, emisor y receptor se mueven dentro de un mismo campo, pero disminuye la connotación estética y el nivel de sugestión del mensaje. El código costumbrista no sólo constituye la base de la comunicación, sino su misma estructura. La sociedad se reconoció pasivamente en el código preciso y estable. En este sentido, al no ser capaz de producir una ruptura con el sistema de signos fijados miméticamente y considerados sus efectos sociales, es difícil reconocer un valor artístico al costumbrismo.

Si nos preguntamos acerca del valor que puede contener para el receptor el mensaje costumbrista, debemos juzgarlo en relación con la magnitud de la información o número de incertidumbres y de alternativas propuestas. Hemos señalado que el receptor costumbrista comparte con el emisor las experiencias que le ofrece el entorno. Siendo de este modo, una simple repetición de los elementos que ya posee y conoce, el mensaje no le porta novedad alguna, es decir, el valor informativo del mensaje naufraga ante la ausencia de imprevisibilidad y de originalidad.

CONCLUSIONES

El sainete, por ser un estilo que posee sus propias normas éticas y estéticas, configurado a partir de una concepción romantizada de las clases populares o bajas (las cuales deben observar una serie de convenciones o reglas sociales desprovistas de antagonismos), se conforma en un esquema cerrado de organización. Todos sus elementos expresivos están previamente concebidos con un dominio de control ejercido por el lenguaje como sistema de equivalencia o identificación con la realidad. De esta manera, a nivel del discurso y de las acciones, se manifiesta la estructura de un mundo cohesionado, integrado e inmovilizado por el lenguaje mimético. A través del cual, la relación analógica con la realidad, es sobreentendida como registro y aceptación de un orden codificado como natural y coherente.

De modo, que la relación del autor, la obra y el receptor, es otro aspecto conectado con el nivel pragmático, lo cual plantea las siguientes

48. La teoría de la información concibe que: "La idea de información está siempre ligada a la idea de selección y preferencia. [...] Sólo puede haber información en donde hay duda y duda implica existencia de alternativas. . . Deció Pignatari: *Información, lenguaje y comunicación*, p. 26.

tes interrogantes: a) ¿De qué modo se emplearon los signos en la elaboración significativa (significante-significado) del mensaje; b) ¿Para qué público se representaba?; c) ¿Qué efecto producía?

En la relación obra-audiencia pueden darse, básicamente, dos modalidades de la experiencia del hecho teatral: el distanciamiento y la empatía. En gran medida, estas prácticas se corresponden respectivamente con la experimentación vanguardista y el realismo naturalista. Para este último, el arte es un fenómeno de "naturaleza" y no exactamente un hecho de ficción. En virtud de esta suposición se sostiene epistemológicamente, la perfecta adecuación entre la representación y la cosa representada. Lo cual se sustenta en una concepción mimética del arte, y en una relación de familiaridad con los sucesos cotidianos.

El distanciamiento —teorizado y puesto en práctica por Brecht como técnica teatral— implica la idea de extrañamiento, a través del cual lo familiar se convierte en inesperado y sorprendente, lo cotidiano en extraordinario y portentoso.⁴⁹

Mientras la empatía propone la fusión de lo representado con la realidad misma y la identificación pasiva o participación emotiva del receptor, el distanciamiento produce sensaciones y pensamientos desplazados de su contexto habitual, mediante lo cual el espectador no se identifica improductivamente, sino que participa reflexivamente.

El análisis del texto de los sainetes, a nivel discursivo y diegético, la revisión de las acotaciones en cuanto a las indicaciones de vestuario, movimientos, gestos, utilería, escenografía, denota la intensidad del efecto empático propuesto por estas obras.

Las formas expresivas del sainete indican francamente, que era destinado a la fácil comprensión y al entretenimiento de las masas o de un público que buscaba diversión sin complicaciones ni complejidades que resolver. Se prefería la trama convencional, ligera, simple y alegre.

Así, el sainete con su trama ligera y festiva se arraiga como expresión popular, en el sentido de ser comprensible para las masas, y se declara como un producto de factura nacional, agresivamente parroquial. El autor saineteril atiende a cada fragmento de la vida social, atisbado en el diario recorrido por las calles ciudadinas. En su gente hallaba la revelación de la interrelación inevitable para acreditar el escenario.

49. Véase: Bertolt Brecht, "Teoría política del distanciamiento", *La política en el teatro*, p. 47.

Fue el hombre común, el parroquiano quien sustentó este teatro. El asistía asiduamente para contemplarse a sí mismo, observarse en sus gestos, en sus movimientos, en sus costumbres, en sus lenguajes, en sus enseres familiares.

El éxito alcanzado por este teatro se atribuye a su filón popular. El autor tenía necesidad de asegurar los dividendos de la taquilla, y la manera de lograrlo era complaciendo el gusto de consumidores conformistas y hedonistas.⁵⁰

Los dramaturgos debieron enfrentar situaciones muy difíciles para impulsar el desarrollo del teatro nacional a lo largo de varias décadas de dictadura. La relación de los dramaturgos con el momento social, se dieron en un plano muy simple: el de la descripción epidérmica del dato parroquial, cotidiano. No creemos que ello tuvo como causa la carencia de talento para producir obras más consistentes, sino que la experiencia específica del teatro en contacto con la realidad devastadora y decadente, demoró el despliegue de las mejores aptitudes y potencialidades.

Los momentos históricos que vieron nacer el teatro nacional no fueron los más propicios y válidos artísticamente.

50. Un efecto similar se observa en un sector del público contemporáneo, que asiste ávidamente a las representaciones de un elemental teatro comercial.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

1. DIRECTA

- AYALA MICHELENA, Leopoldo. *Teatro seleccionado de Leopoldo Ayala Michelena* (prólogo de Luis Peraza), Caracas, El Creyón, 1950, 430 p.
- GUINAND, Rafael. *La gente sana* (Libreto mimeografiado).
- . *Un campeón de peso bruto* (Libreto mimeografiado).
- . *El rompimiento* (Libreto mimeografiado).
- . "Yo también soy candidato". En: Rafael Guinand. *Apuntes para que no se pierda una memoria*. Caracas, Dirección General de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal, 1978. 138 p.
- BOLET PERAZA, Nicanor. *A falta de pan buenas son tortas* (Libreto mimeografiado).
- MARTINEZ, Leoncio. "Salto atrás". En: Aquiles Nazoa, *Los humoristas de Caracas*. Tomo I. Caracas: Monte Vila, 172. 277 p.
- PETIT, Eliezer Domingo. *Matrimonio en diez minutos* (Libreto mimeografiado).

2. INDIRECTA

- AZPARREN GIMENEZ, Leonardo. *El teatro venezolano y otros teatros*. Caracas: Monte Avila, 1979. 247 p.
- BOAL, Augusto. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. México: Nueva Imagen, 1982. 175 p.
- BOLET PERAZA, Nicanor. "El Teatro de Maderero". *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*. Caracas: Ministerio de Educación (Biblioteca popular venezolana). 1964. 401 p.
- BRECHT, Bertolt. "Teoría política del distanciamiento". *La política en el teatro*. Buenos Aires: Alfa, 1972. 167 p.
- CARILLA, Emilio. *El romanticismo en la América hispánica*. Madrid: Gredos, 1967. 286 p.
- CASTILLO, Susana. *El desarraigo en el teatro venezolano. Marco histórico y manifestaciones modernas*. Caracas: Ateneo, 1980. 189 p.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 1982. 141 p.
- CHURION, Juan José. *El teatro en Caracas*. Tip. Vargas, 1924. 230 p.
- DEL SAZ, Agustín. *Teatro social hispanoamericano*. Barcelona-España: Labor, 1967. 176 p.

- DI PRISCO, Rafael. *Acerca de los orígenes de la novela venezolana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Dirección de Cultura, 1969. 161 p.
- DIEZ ECHARRI, Emiliano y José M. ROCA FRANQUESA. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Aguilar, 1966. 1590 p.
- ECHEGARAY, José. "Los tres elementos del drama". *El Cojo Ilustrado*. Tomo V. (Vol. II. 15 de agosto) Nº 112. Caracas: El Cojo, 1896. pp. 628-29.
- FAGES, J.B. et al. *Diccionario de los medios de comunicación*. Valencia-España: Fernando Torres, 1975. 286 p.
- FRANCESCHI G., Napoleón. *Caudillos y caudillismo en la historia de Venezuela*. Caracas: Exinco, 1979. 165 p.
- GUERRERO ZAMORA, Juan. *Historia del teatro contemporáneo*. (Vol. IV). Barcelona-España, 1967. 634 p.
- MONASTERIOS, Rubén. *Un estudio crítico y longitudinal del teatro venezolano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura, 1974. 132 p.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona-España: Gustavo Gili, 1972. 345 p.
- PICON SALAS, Mariano. Nota prólogo de *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*. Caracas: (Biblioteca popular venezolana), 1962. 327 p.
- PIGNATARI, Décio. *Información, lenguaje y comunicación*. Quito: Ciespal, 1971. 91 p.
- PIMENTEL, Francisco. *Obras completas*. México: América Nueva, 1959. 1290 p.
- RAMON, Ramón de la. *Ensayo sobre el arte en Venezuela*. Caracas: Imprenta Nacional, 1977. 262 p.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. *El teatro español. Historia y antología*. Madrid: Aguilar, 1943. (7 vol.).
- . *Diccionario de la literatura*. Madrid: Aguilar, 1973.
- SALAS, Carlos. *Historia del teatro en Caracas*. Caracas: Ediciones de la Secretaría General de la Gobernación de Caracas, 1967. 383 p.
- SALCEDO BASTARDO, José Luis. *Historia fundamental de Venezuela*. Caracas: Arte, 1972. 776 p.
- SOLORZANO, Carlos. *Teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1961. 104 p.