

LA CIUDAD DE LAS PANTOMIMAS: ESTÉTICA URBANA Y MONTAJE TEATRAL EN LA CARACAS DE GUZMÁN BLANCO

Gianinni Mastrangioli Salazar

Escuela de Historia, Universidad Central de Venezuela
giannimastran@gmail.com

Daniel Monagas

Escuela de Letras, Universidad Católica Andrés Bello
danielmonag@gmail.com

RESUMEN

El teatro, mezcla de pasión y desencanto, se ha catalogado desde antaño como el transmisor por excelencia de diversos prototipos socioculturales que permiten la *re-semantización* y modelaje de la *sociedad espectadora*, aprovechándose de sus características recreativas y de entretenimiento. Así, las artes escénicas han intervenido a lo largo de la historia, en el suceder de los hábitos, costumbres, principios morales, olores y recuerdos, constituyendo a todas luces diversas representaciones de la vida y el acontecer en general. Bajo esta premisa, el imaginario urbano también ha dependido, en grandes rasgos, de la perspectiva que sobre la ciudad se ha manejado en el montaje escenográfico: sus formas de visión, interiorización y representación respectivas. El propósito fundamental de esta investigación es analizar la figura del teatro como punto de encuentro subjetivo entre los caraqueños del siglo XIX y los espacios de Caracas, específicamente en tiempos de Antonio Guzmán Blanco. Desde 1870 hasta 1888, el imperio de la estética francesa durante todos sus períodos de mandato no solo determinó la construcción de monumentos y edificaciones al estilo occidental, sino que introdujo simultáneamente la necesidad por fomentar una *estética urbana* renovada, progresista. Es así como las artes, incluyendo al teatro, fueron fomentadas para consumir el sueño guzmancista de transformar a Venezuela en una “sociedad civilizada”, comenzando por el complejo de Caracas. La ciudad, por tanto, fue vista como centro de la *modernidad*, de las óperas, operetas, sainetes y zarzuelas; de la exquisitez, del lenguaje refinado y de la pompa. Entonces, hablamos de un concepto de lo urbano, cuyo enfoque se extiende más allá de los patrones clásicos estudiados por la historiografía. La Caracas decimonónica, una completa pantomima de valores, pasa a nuestra historia como una metrópoli modelo, como la ciudad de muchos, como la imagen de un mundo... pero también el mundo de una imagen.

Palabras clave: ciudad, montaje teatral, estética urbana, Caracas guzmancista, Modernidad, sociedad espectadora.

INTRODUCCIÓN

Es a partir de 1870 que Caracas empieza a concebirse, por iniciativa del Ilustre Americano, bajo patrones de planificación urbana y arquitectónica modernas: organización, trazado y percepción de sus elementos conceptuales, por efecto mismo de la sociedad moderna, la cual sitúa a la ciudad capital como eje de las relaciones político-territoriales, comerciales e ideológicas de las regiones que componen al Estado (Guevara Pérez, 2012). En este sentido, la novísima postura que adquiere Caracas como la portada oficial de Venezuela decimonónica, supuso también cambios en su representación imaginaria y, por ende, en la estética urbana. La inyección de capitales extranjeros adelantados por el guzmancismo para el desarrollo económico del país – ferrocarriles, bancos, cable francés– hizo que la idea de ser ciudadano, el carácter de la sociedad, deviniera en relaciones de negociaciones e intercambio en respuesta a la exigencia de compromisos laborales o de actividades de supervivencia (Aranguren, 2000). Según Marghella y León (1999, pp. 70-75), “es indudable que en la mente de Guzmán Blanco debió formarse algo así como un inquietante contraste de experiencias entre la vida casi primitiva de la Venezuela enguerrillada de sus luchas revolucionarias y la Europa pujante, dinámica y maravillosa”, por lo que el apoyo al arte escénico, punto de inflexión en este artículo, estuvo vinculado al compromiso de crear una ciudad culta a las sombras de los patrones de las mejores metrópolis europeas. Con ello, el ballet, la ópera, el humor y otros espectáculos típicos de las compañías teatrales que arribaron al país en este período, buscaron rescatar a Caracas de la *anemia* intelectual que padecía por la guerra, de sus vacíos morales y el estancamiento comercial causado por los costos de la Independencia. Esta dinámica del *escenario-realidad*, que el guzmancismo postula en sus dieciocho años de mandato (1870-1888), se presenta, pues, como un valioso aporte para la construcción de un ideario social unitario, llamado por la historiografía venezolana como *identidad nacional*, reflejándose también en los hábitos urbanos de los caraqueños de aquel siglo.

371

La presente investigación tiene como finalidad, por tanto, analizar los componentes socioculturales introducidos por la filosofía teatral del Ilustre Americano, la cual hizo de Caracas evidencia aparente de “pacificación” y “progreso”, al estilo de las principales ciudades europeas decimonónicas, valiéndose de la metodología histórica pertinente en el estudio sagaz del pasado, sobre todo en lo tocante a la compilación, tratamiento y análisis de las fuentes participantes en la elaboración del discurso.

RETOS URBANOS DEL TEATRO GUZMANCISTA

El costo de los terremotos y la guerra

Los “espantosos” sismos del 26 de marzo de 1812, ocurridos a las 4:07 minutos de la tarde de aquel Jueves Santo, ocasionaron en Caracas, según testimonio de Juan Germán Roscio, el colapso “de la mayor parte de los edificios de esta ciudad y privó de la vida a más de mil personas” (Juan Germán Roscio a Luis López Méndez, Caracas. Archivo de la Fundación Boulton, C-13, Folios 100-103, 9-abr-1812. Se mantiene la ortografía presentada por Altez, 2009). Tales fueron los impactos de estos eventos adversos en el contexto socioeconómico venezolano que la capital, por ejemplo, tardó más de medio siglo en solapar el desabastecimiento, la crisis habitacional, las enfermedades y demás desaguisados producidos a raíz de la catástrofe (Cunill Grau, 2012). A esto se une, de igual modo, los inconvenientes de la guerra contra España, que impedía la implementación de políticas gubernamentales a favor de la reconstrucción de la ciudad y su

comercio, ora por el interés del Congreso en destinar recursos monetarios a la compra de armamento, ora por la evidente baja de la producción agropecuaria, quebrantada también por el sismo. Sobre este aspecto hablan las observaciones de Alexander Scott –agente comisionado por los Estados Unidos en Venezuela para encargarse de entregar la ayuda enviada por el Congreso de ese país a los damnificados por el terremoto de 1812– en noviembre ese mismo año, en donde analizaba la situación general de país para el momento:

(...) Nunca hubo un país en un estado más deplorable que este en este periodo, y la subsecuente ocurrencia aumentó más que disminuir la calamitosa destrucción hecha por el terremoto. En La Guayra, sólo quedó una casa, y Caracas era igualmente un montón de ruinas. No menos que treinta mil personas han muerto, y en propiedades estimo la pérdida de cuatro millones de pesos! La destrucción se extendió a lo largo del país, no solamente en lo referente a las casas de habitación, sino a los cafetales y los molinos de azúcar y la maquinaria está enteramente en ruinas. Desgraciadamente para la independencia del país, los cuarteles que contenían a las tropas, ocasionaron por su caída una gran pérdida de vidas, la mayoría bajo las ruinas (...) El terremoto y sus fatales consecuencias, la guerra civil y su infortunado final, el rigor sin piedad de los conquistadores, la destrucción de los estados y la miseria de sus habitantes, han reducido al país a un estado del que se espera no emerja por años. Los terremotos continúan ocurriendo con disminución de su violencia; alguna alarma sin embargo se ha sentido, aunque parezca raro creerlo, los habitantes están reedificando sus casas sobre sus cimientos originales, esto es, con anchas y pesadas paredes (...) (Alexander Scott a James Monroe, Caracas 16-nov-1812. Archivo Diplomático, Biblioteca Nacional, copia del M.S.S. del Departamento de Estado, Bureau of indexes and Archives, Notas Consulares, La Guaira (Traducción de Rogelio Altez, 2009, pp. 175-176).

372

Gracias a los estragos del terremoto y al enfrentamiento entre patriotas y realistas, Caracas pasó de ser un “hermoso valle, tan fértil como alegre, y tan ameno como deleitable”, descrito así por José de Oviedo y Baños (Oviedo y Baños, citado en Arcila Farías, 1961), a una ciudad triste y aburrida, antiguo “encanto de los naturales y de los extranjeros” (Díaz, 1961). Su hábitat urbano quedó congelado prácticamente por más de sesenta años, a la luz de las remodelaciones arquitectónicas auspiciadas por Guzmán Blanco. En consecuencia, la percepción social de la ciudad, por presión misma del contexto, mutó hacia el comportamiento reaccionario e imprevisible, al enredo de las costumbres y preceptos ideológicos. Hechos históricos de relevancia, como la migración de los caraqueños al oriente del país por el avance, en 1813, de las tropas de José Tomás Boves a la capital, o la toma del poder por Monteverde tras la caída de la Segunda República, promovió la construcción imaginaria del espacio urbano como sitio de perturbación constante, en *actitud defensiva*. La Caracas *asustada* de la primera mitad del siglo XIX despoja a la ciudad de su concepto interactivo, es decir, del espacio en donde se comunican los sujetos sociales para la producción de una cultura y simbología urbanas (Gómez Mompart, 1999), a la amenaza manifiesta, regida por el desorden.

Así, pues, el movimiento revitalizador que emprende el género del teatro en tiempos guzmancistas toma relevancia por cuanto propulsó la valoración del elemento urbano de Caracas, en comparación con el triste panorama que le antecedía. La actuación *sobre las tablas* sirvió de marco referencial para el diálogo simbólico entre individuos y grupos con el entorno. Ahora, la

ciudad podía convivir con su público a través de la recreación y no del caos, al menos de forma aparente, transmitiéndoles a los ciudadanos determinados significados socialmente elaborados, a lo que estos interpretan y reelaboran en un proceso de reconstrucción que enriquecía a ambas partes (Valera y Pol, 1994, p. 5). Esta relación dialogante constituyó las bases de la identidad nacional asociada a la región capitalina, a sus bellas calles y edificios, pero sobre todo a los “aires” de progreso que se ventilaban desde el escenario.

Sin duda, los sismos de 1812 han pasado a la historiografía venezolana como eventos monstruosos que destruyeron a la ciudad de Caracas en cuestión de instantes, mas solo desde el punto de vista físico, ya que las profundas *sacudidas* que sufrió el imaginario social de quienes vivieron esa terrorífica experiencia, siguen estando formalmente desatendidas (Leal Guzmán, 2013). Vale decir, por tanto, que las innovaciones urbanas auspiciadas por el Ilustre Americano atendieron, a todas luces, las necesidades de una capital descontextualizada de las realidades que la Modernidad impartía por el mundo, en el siglo XIX.

Contexto socioeconómico en la Caracas decimonónica

Según Arturo Almandoz, el país, para mediados del siglo XIX, tenía una “escasa significación urbana y económica, dentro de un contexto continental poscolonial ya de por sí signado por la desurbanización y el atraso” (Almandoz, 2010). La conservación de las instituciones socioeconómicas de la Colonia (la esclavitud y el latifundio) por la República instaurada en 1830, así como la nueva oligarquía que se hace en el poder –con José Antonio Páez a la cabeza–, propiciaron la usura y el endeudamiento de la administración pública con potencias europeas, por concepto de préstamos y/o hipotecas adquiridas con el fin de “sacar” a la nación del estado ruinoso en que había caído, finalizada la Independencia. La concentración de cuantiosas extensiones de terreno en las arcas de los personeros gubernamentales, catalizó el crónico empobrecimiento y la descapitalización de la economía y la sociedad venezolana en su conjunto, trayendo consigo funestas consecuencias a todo lo largo de centuria (Battaglini, 2009). Por ello, Brito Figueroa (2009, p. 329), enfatiza que:

Los grupos humanos que monopolizaban la tierra y el capital usurario y comercial, no pueden ser tipificados, en términos sociales, sino como terratenientes o latifundistas y burguesía parasitaria, cuya existencia se observa en formaciones económico-sociales y períodos históricos anteriores al régimen de producción capitalista. Ambos grupos integraban en la sociedad venezolana de la segunda mitad del siglo XIX el bloque social de las clases dominantes, en cuyos cuadros ingresaban los caudillos militares y los ideólogos enriquecidos mediante el peculado.

Esto, para el autor, restringía el poder adquisitivo de la población explotada a los bienes de consumo indispensables para subsistir (Brito Figueroa, 2009), impidiendo que la situación de Venezuela entrase en el proceso modernizador, acorde con los requerimientos civilizatorios de aquella época. De hecho, fue tanta la opresión que sufrió la clase rural enfeudada en los primeros treinta años de República, que estalló la Guerra Federal (1859-1864), como un intento del campesinado por la tenencia de la tierra. En definitiva, el estado de la crisis frustró el consumo y comercialización de mercancías en la primera mitad de siglo, vital para la construcción de la ciudad capitalista, y con ella los patrones urbanos correspondientes para tales fines. No es sino hasta el primer mandato de Guzmán Blanco, el Septenio (1870-1877), que sus innovadoras

político-bancarias y las concesiones ferroviarias rompen con las concepciones tradicionales de la vida social, familiar y política coloniales, planteando nuevos horizontes para el desarrollo material de la nación. Gracias al aparente florecimiento de la economía venezolana por derivación del influjo comercial extranjero, se establece, aunque de forma incipiente, una clase burguesa residenciada en el país con características similares a la establecida en Europa decimonónica, es decir, control de la pequeña industria y del monopolio comercial internacional.

La ciudad de Caracas se convierte, entonces, en una estructura potencialmente productiva, a diferencia de las décadas anteriores, en cuanto a las obras modernizadoras que se le dieron desde el punto de vista urbano y arquitectónico –creación de parques, paseos, calles, avenidas, puentes, servicios públicos, edificios institucionales, balnearios, entre otros (Zawisza, 1998)–, bajo la dirección del MOP –Ministerio de Obras Públicas (1874), y el Colegio de Ingenieros de Venezuela (1861). Esta *naciente* burguesía, por su parte, las intervenía y regulaba, de confrontación con las fuerzas sociales y del conjunto de representaciones simbólico-ideológicas que las sustentaban por acción de los influjos culturales provenientes del continente europeo y que el teatro mismo esparciría. La moda francesa, por ejemplo, invadió a la capital en un intento por *estilizar* a la pléyade caraqueña, seducida por la corriente del liberalismo y sus propuestas progresistas.

IDENTIDADES EN ESCENA

La Caracas espectadora

Dice Mariano Picón Salas que el Ilustre Americano, en pro de su proyecto civilizatorio, “acostumbró a los caraqueños a las elegantes tempranas de óperas con profusión de pieles, joyas y vestidos femeninos de larga cola, con coches tirados por parejas de caballos ingleses que aguardaban en la puerta del Teatro Municipal [llamado en ese momento Guzmán Blanco]...” (Picón Salas, 1986). Ciertamente, la construcción de este espléndido coliseo, constituyó la referencia artística más resaltante de todo el siglo XIX venezolano, a pesar de que existió junto con este un buen número de pequeños teatros, a saber: el Variedades, entre las esquinas Cristo y Rosario; el de Las Mercedes, cerca del templo del mismo nombre, el de Tacotines, entre las esquinas de Miseria y Pinto; el de Bolívar, en la esquina de La Fe, entre otros (Marghella y León, 1999). No obstante, fue el Teatro Guzmán el verdadero espacio clave del montaje escenográfico caraqueño, partiendo de allí, pues, el centro de la dinámica de perspectivas ideológicas que coordinaron los diversos sectores de la ciudad. En otras palabras, la escena teatral guzmancista, como de *escuela de costumbres*, mantuvo un cariz urbano que reflejaba el mundo de la clase media, la nueva burguesía, en su posible ascenso hacia el control de la sociedad. El teatro no solo definió los nuevos esquemas de conducta, sino que también redefinió a la sociedad caraqueña según sus estándares socioeconómicos. Al haber distintos complejos teatrales a la periferia del Guzmán Blanco, con diferente infraestructura y costo de las funciones, los grupos sociales se recreaban a partir de las circunstancias adquisitivas disponibles, por lo que la circulación de arquetipos y valores obedecieron a la trama del poder social real; en fin, lo cotidiano, lo común, lo inusual y extraordinario de la vivencia urbana estuvo ceñido por la participación que cada clase tenía en cuanto a su prestigio y procedencia.

Dicho proceso de codificación ciudadana a través de las condiciones económicas, cobró vigencia con la pretensión del Ilustre Americano de urbanizar a Caracas al estilo de Georges-Eugène Barón Haussmann, funcionario francés que buscaba la modernización de París como centro monumentalista, de bellas y suntuosas construcciones palaciegas. Para ello se crearon Juntas de Fomento y Ornato, fiscalizadas por el MOP, con el propósito de convertir a las zonas caraqueñas más acaudaladas en despampanantes complejos urbanísticos. Así, la nueva burguesía dejaba atrás la humildad del aire colonial que conservaba el centro de la ciudad y, donde pudieron trataron de transformarlo, sin vacilar en algunos casos en demoler algunos sectores cargados de tradición. Y aunque la demolición *de lo viejo para dar paso a un nuevo* trazado urbano (Romero, 1986, p. 275) y arquitectónico fue un extremo al que no acudieron sino unas pocas ciudades del país, por no decir solo Caracas, la organización de las zonas adyacentes al centro tradicional, de acuerdo con los modernos principios de planificación haussmanniana. Guzmán y sus arquitectos favoritos –Juan Hurtado Manrique y Luciano Urdaneta, específicamente– muestran una sociedad cuya calidad de vida estaba fundada bajo las necesidades de la clase pudiente.

Como vivo ejemplo de ello se tiene una publicación de Nicanor Bolet Peraza titulada *El Teatro del Maderero. Cuadros caraqueños*, donde se observa la contrapartida de la majestuosidad social guzmancista. Allí describe la paupérrima situación del Teatro Maderero, primero llamado Unión y después de la Zarzuela, según noticias de Giménez Azparren (1997). Este teatro ofrecía representaciones de “nacimientos”, con una precaria ambientación y descuidada maquinaria teatral, totalmente contraria a los intentos portentosos de la época en presentar modernos repertorios y producciones dramáticas:

La fachada era de esa sencilla arquitectura que llamamos de paredón corrido, y sin más agujeros que los de sus puertas, estaba pintada con una mezcla ocre y negro humo, cuyo color formaba un gayo contraste con el zócalo, que era de un tono abarcinado en que culebreaban vetas azules y se desparramaban granillos blancos hechos con asperges de la brocha mojada en cal (...) No recargaban a tan modesta construcción ni cornisas, ni arquitebros, ni ático, ni friso, ni cosa parecida, sino que, al igual de cualquier casa vecina, ostentaba su pestaña o visera de tejas con el indispensable canalón de hojalata en que voluntarias se nacían hierbas y gramíneas; y por lo que hace a ornamentación escultural, no había que buscar allí ni los grupos danzantes de la Grande Ópera de París, ni tan siquiera las pacientes cariátides del teatro de la Porte Saint Martin... (Picón Salas, 1964).

Vale recalcar que las representaciones de los “nacimientos” y “jerusalenes” coloniales, ya para 1870 estaban prácticamente en desuso, por lo que la mera existencia de este Teatro Maderero en los últimos lustros del siglo XIX, explica las reducidas oportunidades que las clases bajas tenían para acudir a funciones teatrales de vanguardia. Mientras que en las salas del Guzmán Blanco se daban temporadas inaugurales por parte del empresario Fortunato Corvaia con óperas italianas y francesas, tales como *El trovador* y *Un baile de máscaras*, de Giuseppe Verdi; *Fausto*, de Charles Gounod (inspirada en la primera parte del *Fausto* de Goethe); *La favorita*, de Gaetano Donizetti; *Ione*, de Errico Petrella; y *La africana*, de Giacomo Meyerbeer (Azparren Giménez, 1997), los otros centros teatrales, no tan exquisitos, distaban del cenit artístico que vivía el centro de la ciudad. Esto quiere decir que, si se observa a la Caracas guzmancista desde el parangón artista-ciudadano, la ciudad cambió sus puntos de vista urbanos, dependiendo del tipo de repertorio teatral. Así, los sectores acaudalados se deleitaban las proezas operáticas del canto

lírigo como sinónimo de la actualización y el refinamiento, en un intento de *recuperación* de la función pública y política por el contacto directo con la ciudad desde el arte. La población más pobre, por su parte, quedaba sometida a esta norma de constitución estético-colectiva.

El teatro como precursor de la identidad nacional

A propósito del paso de lo “viejo” a lo “nuevo”, la preminencia del Teatro Guzmán Blanco no fue designio de la suerte, sea local o temporal. El hecho de haber sido construido sobre la antigua iglesia San Pablo, da cuenta de la *tabula rasa* que el Ilustre Americano practicó con esos viejos patrones coloniales, en la búsqueda de un orden *secular*: haciendo gala de su osada valentía, rompió con el discurso religioso mantenido desde las autoridades católicas, resistidas a las mudanzas ideológicas de su gobierno, para fabricar también un Templo Masónico, en 1876, y la puesta en vigencia del Registro Civil, respectivamente. Estas influencias positivistas, con prestancia al espectáculo, la academia y la ciencia, determinó en definitiva los cambios en el imaginario decimonónico venezolano para la segunda mitad del siglo, teniendo hondas repercusiones en la concepción simbólica de la ciudad caraqueña: ahora sus paisajes, tanto naturales como arquitectónicos, se convierten en *objetos de investigación* por personal calificado; sin embargo, “el culto religioso no fue eliminado del todo, sino reemplazado al introducir el culto al héroe” (González Casas, 2012). Con la celebración del Centenario del nacimiento del libertador Simón Bolívar, en 1883, la retórica patrimonial y nacionalista se mezcla con los ya introducidos valores europeos del teatro para transportar a Caracas a la “cima” del progreso nacional. Para González Casas, las

iglesias y seminarios se convirtieron en museos, universidades y monumentos cívicos: la vieja iglesia de la Santísima Trinidad se convirtió en el Panteón Nacional (...) la iglesia de San Mauricio devino en una Santa Capilla bastante menor que su homónima parisina; el convento de San Francisco fue ocupado por la universidad; [y] el convento de la Concepción fue reemplazado por el Capitolio... (p. 45).

El audaz principio de la modernización de la ciudad, tanto para ensanchar sus calles como para establecer fáciles comunicaciones con las nuevas áreas edificadas –como la urbanización El Paraíso, construida a finales del siglo XIX–, manifestaba la preferencia por los edificios públicos, monumentales con una amplia perspectiva, y por los monumentos emplazados en lugares destacados, de aire señorial. Con ello, toda la obra edificatoria acometida por el guzmancismo, devuelven a Caracas el “asombro” que dejaba a sus viajeros en épocas del virtuosismo colonial, finiquitado por los desmanes de la Independencia y los destrozos del terremoto de 1812.

Por último, está la creación de la Academia Venezolana de la Lengua, el 10 de abril de 1883, donde el propio Antonio Guzmán Blanco auspicia el primer discurso en los actos de conmemoración. Se vincula, pues, con los más destacados intelectuales de la época: José Antonio Calcaño y Panizza, Rafael Seijas y Amenodoro Urdaneta, por mencionar algunos pocos. Gozar de una Academia no es de vana pompa, sino enaltece en este caso el valor de la lengua y dotarla de un embellecimiento oficial, es decir, lograr un *purismo idiomático*. Bajo este postulado lingüístico será pertinente rescatar una idea que ha perseguido a muchos de los gramáticos más importantes como lo será Antonio de Nebrija, quien acertadamente asevera que la lengua es la compañera del Imperio, o lo que es lo mismo, del poder, y es aquí donde la conciencia que tuvo la ciudad, ahora llamada *letrada* (Rama, 1984), pone de manifiesto su alto poder transformador y,

por ende, modernizador. Esta *fiesta* del nacionalismo guzmancista refiere, por tanto, a un *lenguaje urbano* apegado a los nuevos manuales de cortesía y buenos modales, que si bien eran implantados desde el Viejo Mundo, inquirían en la comprensión más acabada del quehacer ciudadano, como ente que labora activamente con los intereses generales de la “patria”, del terruño.

CONCLUSIONES

La tan aclamada modernización de Guzmán Blanco trajo, entonces, la transformación de su sociedad. Quería brindar un espacio colosal para el disfrute y la utilización del teatro como un instrumento de desarrollo social. He aquí el punto focal de la mentalidad guzmancista: el interés nacional a partir del doble funcionamiento del teatro, como espacio de entretenimiento y de formación cívica. Para crear una nueva nación era necesario implantar un nuevo discurso que condujera a la sociedad a caminos que faciliten su levantamiento no solo de una gran ciudad, sino también de una gran sociedad: la sociedad acomodada, pudiente y colosal y es ahí, justo a partir de los años setenta y ochenta, en donde el teatro se vuelve *conciencia* de su propio papel: como maestro aleccionador moral y cívico. Era la nueva forma de enseñanza y de modelaje social. En él se transmitían, por medio de la representación, los nuevos patrones sociales y los nuevos cambios que necesitaba la ciudad para convertirse en transformación. El teatro, como muchas otras artes, permitió la transmutación de “la gran aldea” a una moderna metrópolis. Y es por fortuna que Antonio Guzmán Blanco logra alzar sus ideas liberal-burguesas en el teatro que lleva su nombre a imitación de la gran Ópera de París, dejando ver, por lo tanto, que el teatro no escapa lógicamente del desarrollo histórico y que será, en consecuencia, la expresión visual del gran proyecto nacional y que reprodujo simbólicamente la tan anhelada armonía y belleza de la vida republicana; es decir, una sociedad racional, organizada y con vistas al futuro. Corresponderá, entonces, tomar al teatro como aleccionador y que cumplirá la tarea “de modernizar el cuerpo y la mente de los nuevos ciudadanos capaces de contribuir al progreso de la naciente nación” (Galindo, 2000, p. 20).

377

REFERENCIAS

- Almandoz, A. (2010). Urbanismo europeo en Caracas. En: Tulio Hernández (Comp.). *Ciudad, espacio público y cultura urbana*, pp. 185-207. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Almandoz, A., ed. (2012). Introducción. En: Arturo Almandoz (ed.). *Caracas, de la metrópolis súbita a la meca roja*. Quito, Ecuador: Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos (OLACCHI), *Ciudades*, volumen 7. Extraído el 05 de marzo de 2014, de <http://www.ieut.cl/wp-content/uploads/2013/01/Introduccion-Caracasentrelaciudadguzmancistaylametrpolirevolucionaria.pdf>
- Altez, R. (2009). *1812: documentos para el estudio de un desastre*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Aranguren, C. (2000). La ciudad como objeto de conocimiento y enseñanza en las ciencias sociales. *Fermentum*, n° 29, año 10, septiembre-diciembre, Mérida, Venezuela.

- Arcila Farías, E. (1961). *Historia de la ingeniería en Venezuela*. Caracas: Ediciones del Colegio de Ingenieros de Venezuela. Tomos I y II.
- Battaglini, O. (2009). *De la metrópoli distante a la colonia interior*. Caracas: Vadell Hermanos Editores.
- Brito Figueroa, F. (2009). *Historia económica y social de Venezuela*. Caracas: Ediciones de la UCV. Tomo I.
- Carrera Damas, G. (1997). *Una nación llamada Venezuela. Proceso sociohistórico de Venezuela (1810-1974)*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Cunill Grau, P. (2012). *Geohistoria de la Caracas insurgente. 1810-1812*. Caracas: Fundación Centro Nacional de Historia.
- Díaz, J. (1961). *Recuerdos sobre la rebelión de Caracas*. Caracas: L. Amarita.
- Galindo, D. (2000). *Teatro, cuerpo y nación. En las fronteras de una nueva sensibilidad*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Giménez Azparren, L. (1997). *El teatro en Venezuela. Ensayos históricos*. Caracas: Alfadil Ediciones, Colección Trópicos.
- Giménez Azparren, L. (2011). *Lecturas del teatro venezolano*. Caracas: Academia Venezolana de la Lengua. Académicos actuales.
- Gómez Mompart, J. (1999). La ciudad es el medio, el territorio es el mensaje. *Comunicar*, n° 13, pp. 59-63, Colectivo Andaluz para la Educación en Medios de Comunicación, Andalucía, España.
- González Casas, L. (2012) Modernidades alternas del urbanismo caraqueño: territorio, arquitectura y espacio urbano. En: Arturo Almandoz (Comp.). *Caracas, de la metrópoli súbita a la meca roja*, pp. 29-73. Quito, Ecuador: Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos (OLACCHI).
- Guevara Pérez, T. (2012). *Configuraciones urbanas contemporáneas en zonas sísmicas*. Caracas: Fondo Editorial Sidetur-Ediciones FAU-UCV.
- Leal Guzmán, A. (2013). *Imaginarios sísmicos en Venezuela. Representaciones sociales del sismo de San Narciso del 29 de octubre de 1900*. Asunción, Paraguay, prensa nacional. En: Memorias del Conversatorio Geonaturalia.
- Marguella, J. y M. León. (1999). *El teatro caraqueño en la época de Cipriano Castro (1899-1908)*. Caracas: Biblioteca de Temas y Autores Tachirenses.
- Picón Salas, M. (ed.), (1964). El Teatro del Maderero de Nicanor Bolet Peraza En: M. Picón Salas (ed.). *Antología de costumbristas venezolanas del siglo XIX*, pp. 160-176. Caracas: Biblioteca Popular Venezolana, Ediciones del Ministerio de Educación,

- Picón Salas, M. (1986). *Los días de Cipriano Castro: (historia venezolana del 900)*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama.
- Rojas, A. (2008). Orígenes del teatro en Caracas. En: *Orígenes venezolanos. Historia, tradiciones, crónicas y leyendas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho N° 244.
- Romero, J. (1986). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Salcedo Bastardo, J.L. (2006). *Historia fundamental de Venezuela*. Caracas: Ediciones de la UCV.
- Silva, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Arango Editores.
- Valera, S. y E. Pol. (1994). *El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental*. España: Universidad de Barcelona, Armario de la Psicología.
- Zawiska, L. (1998). *La crítica de la arquitectura en Venezuela durante el siglo XIX*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.