

Pedagogía cívica y disciplinamiento social: representaciones sobre el teatro entre 1810 y 1825

Eugenia Molina

CONICET / CRICYT, Mendoza

De la antigua Atenas a las sociedades actuales, el teatro ha servido a diversas finalidades artísticas, recreativas y culturales, considerado como mera diversión, escuela de costumbres o manifestación de protesta social. En este sentido, no constituye una novedad afirmar su uso político con el objeto de consolidar una autoridad para inculcar los principios sobre los que ella se sustenta; no obstante, no creemos que sea estéril volver sobre este tópico desde la perspectiva de la acción de una élite dirigente que en un determinado momento de su proceso de consolidación¹ dedicó considerables esfuerzos al control y el mejoramiento del arte dramático con fines políticos y sociales, sin descartar los componentes estéticos que coadyudaban con ellos.

Buscamos indagar en las representaciones que esa élite elaboró del teatro y observar en qué sentido, de qué modo y en qué grado convirtió o pensó convertir esta actividad en un elemento que sirviese al disciplinamiento político y social en una sociedad atravesada por la revolución y la guerra. La tesis apunta a considerar que en el momento de definición de una legitimidad de reemplazo de la monárquica, con la ruptura del lazo colonial, el ámbito teatral y las vivencias a las que su espectáculo daba lugar hicieron de él un espacio de pedagogía cívica que podía contribuir a fortalecer la adhesión al nuevo régimen en diversos aspectos, desde el aprendizaje de nuevos conceptos y valores políticos, la adquisición de pautas acordes con los requerimientos de la “civilidad” y la ritualización de gestos patrióticos, hasta la ilustración de los ciudadanos-espectadores como condición necesaria para el éxito de un gobierno republicano. Sin embargo, pasado el fragor del proceso revolucionario, se observa cómo la élite dirigente porteña dejó de lado los objetivos políticos del drama, reafirmando su importancia

¹ Utilizamos el término “élite” para referirnos al grupo de personas que estuvieron vinculadas con los centros de decisión política y ocuparon puestos clave de poder durante el período seleccionado, si bien reconocemos que durante la década revolucionaria ella estuvo escindida en facciones que se alternaron en el control de éstos y que se complejiza el uso de una noción que remite a un sector social integrado y definido, como sí es posible percibirlo más claramente para el primer lustro de la década de 1820. No obstante, aun dividido y enfrentado, se puede delinear un elenco de personas entre 1810 y 1820 que desde el oficialismo o la oposición configura un entramado de relaciones que se repiten en los diversos ámbitos donde se juega la orientación de la revolución (cargos públicos y militares, prensa, prácticas asociativas, instituciones de enseñanza). Hemos analizado esta cuestión en “Las modernas prácticas asociativas como ámbitos de definición de lazos y objetivos políticos durante el proceso revolucionario (1810-1820)”, *Universum*, N° 16, Chile, Universidad de Talca, 2002, pp. 407-437.

como recurso para seguir difundiendo normas de civilidad que funcionaran como dique de contención en la nueva organización provincial. Todo ello nos permitirá ver los diferentes usos que aquélla pensó para el teatro pero también las resistencias que estas imposiciones generaron en el público que era su destinatario.

Las urgencias del proceso revolucionario y el papel del espectáculo teatral

Durante todo el período colonial, pero sobre todo desde mediados del siglo XVIII, las representaciones teatrales ocuparon un lugar importante dentro de la vida local.² Más allá de los espectáculos en los colegios jesuíticos o los organizados con motivo del cumpleaños o el ascenso del Rey y la conmemoración del santo patrono, a partir de esa fecha las representaciones parecieron estabilizarse. La minuciosa reglamentación elaborada por el virrey Vértiz, más tarde ampliada por Sobremonte al abrirse el Coliseo provisional en 1804, revelan la relevancia que este tipo de recreaciones tenían y el modo en que creaban un espacio para el encuentro social.³ En este sentido, mientras en Europa la difusión de las nuevas pautas de civilidad junto con las reglas del drama clásico apuntaban a una separación clara entre el público y el escenario, lo que se vinculaba con un proceso más amplio dado tanto por la tendencia al ocultamiento y el control de lo orgánico y lo afectivo, cuanto con la elaboración de un arte con fines específicamente estéticos, en estas regiones todavía sobrevivían hábitos que hacían del teatro un lugar de reunión comunitaria con espontaneidad de relaciones.⁴ Por otra parte, si bien se había señalado la función que podía tener en relación con la ilustración y el desarrollo de ciertas virtudes,⁵ la censura había apuntado a evitar que se contradijesen los principios de la Monarquía o del dogma católico, estimulando su adhesión a ellos.⁶

² Para las manifestaciones del teatro con ocasión de festejos religiosos y laicos anteriores a la fundación del teatro en 1783 véase Mariano G. Bosch, *Teatro Antiguo de Buenos Aires. Piezas del siglo XVIII*, Buenos Aires, El Comercio, 1904, y Luis Trenti Rocamora, *El teatro en la América Colonial*, Buenos Aires, Huarpes, 1947. Cabe señalar que en Hispanoamérica se produjeron manifestaciones literarias y artísticas distintas de las de la metrópoli, dentro de las cuales el teatro ocupó un lugar clave, pues desde el siglo XVI se buscó una compensación genológica a las prohibiciones de la Corona sobre la entrada de novelas o relatos de ficción, adecuada además a las propias circunstancias históricas de conquista y colonización. En este marco se deben insertar las consideraciones sobre un estilo “barroco” hispanoamericano y su persistencia como patrón estético, sobre todo en el teatro. Cf. Miguel Gomes, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, Pamplona, EUNSA, 1999, pp. 27-33.

³ Un indicio de su relevancia en la vida comunitaria nos lo da la inclusión de datos vinculados con él en la crónica de un habitante de la ciudad. Resulta sintomático que junto al natalicio, la ascensión al trono o al cargo y la muerte de reyes, virreyes, obispos y otras autoridades, este individuo consignara la quema de la Ranchería, la apertura del coliseo provisional o el comienzo de la construcción del nuevo edificio. Juan Manuel Berutti, “Memorias Curiosas”, en *Biblioteca de Mayo*, Buenos Aires, Senado de la Nación, 1960, t. IV, pp. 3667, 3672 y 3674.

⁴ Cf. Jean-Marie Goulemot, “Las prácticas literarias o la publicidad de lo privado”, en Roger Chartier (dir. de tomo), *Historia de la vida privada. El proceso de cambio en la sociedad del siglo XVI a la sociedad del siglo XVIII*, Buenos Aires, Taurus, 1990, t. V, pp. 380-385.

⁵ Al referirse a una obra representada en el Colegio de Monserrat, su rector afirmaba: “[...] éste es un rasgo de buenas letras, que instruye el entendimiento, y despierta en el ánimo aquellas vivas sensaciones de hombría de bien, de sobriedad, de amistad, de amor a los padres, [a mas que por aquellas aprenden a] hablar en público con retórica y desembarazo”. Citado en L. Trenti Rocamora, cit., pp. 35-36.

⁶ Sobre el uso del teatro como recurso de disciplinamiento político durante la colonia véase J. A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, 1990; Andres Sommer-Mathis, Christopher F. Laferl y Friedrich Pölleross, *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*, Madrid, MAPFRE, 1992, y Ángel López Cantos, *Juegos, fiestas y diversiones en la América Española*, Madrid, MAPFRE, 1992.

De este modo, cuando a partir de 1810, y más aun desde 1816, fue necesario definir una legitimidad que sustentara el régimen político en ciernes, el teatro continuó en su rol social y político, complejizado por las urgencias que acuciaban al grupo criollo en el poder. La fragilidad de la situación de la élite revolucionaria la llevó a potenciar recursos que aseguraran la adhesión a la causa de los más diversos sectores sociales, pues si bien se hallaba aislada de los grupos económica y socialmente fuertes, ella misma había provocado la movilización de un elemento popular que se hacía necesario disciplinar, sin contar con la creciente autonomía que parecía adquirir el sector militar dentro del juego político y el rol de una Iglesia y una burocracia fracturadas por las nuevas reglas del sistema.⁷ Todo ello jaqueado por el peligro de la represión española, que dejó de ser una amenaza para la región recién a fines de la década. Aquélla se encontraba ante la tarea de conformar el capital simbólico del régimen que construía, para lo cual echó mano de cuanto elemento alimentase su respeto en el resto de la sociedad. En este registro podemos interpretar tanto las medidas respecto de la definición y difusión de los símbolos patrios, como la ritualización de ciertas prácticas vinculadas con su anclaje en el sentir colectivo.⁸ Si se tiene en cuenta la función que el espectáculo teatral venía jugando desde el período colonial, no resulta extraño que se propusiera hacer de él un instrumento de pedagogía cívica que sirviera a la consolidación del orden político que pretendía liderar.⁹

El espectáculo teatral como espacio de pedagogía cívica

El discurso revolucionario se había articulado sobre dos ejes básicos, los conceptos de libertad e igualdad, condensados en el principio de legalidad y confrontados con los principios que se consideraba habían regido el sistema anterior, esto es, la opresión y las jerarquías, sintetizadas en la arbitrariedad. Así, frente a la administración caprichosa de los “mandones” de la Corona, la nueva retórica elevaba el gobierno de la ley como único recurso para la creación del derecho, igual para todos sin distinciones sociales ni laborales, mientras que frente al peligro de la voluntad decisional de los funcionarios y las instituciones españolas, proclamaba la garantía de las libertades individuales previstas por aquélla. La expresión más clara de esta declamatoria en torno de la ley, la división de poderes y el respeto de los derechos del hombre, se halló en los individuos más radicalizados de la élite revolucionaria, y precisamente algunos de éstos fueron quienes se ocuparon de que el teatro se abocase a inculcarla en la población, entre ellos, Bernardo de Monteagudo, Manuel Moreno y Camilo Henríquez.¹⁰

⁷ Cf. Tulio Halperin Donghi, *Revolución y guerra. Formación de una élite dirigente en la Argentina criolla*, 3ª ed., Buenos Aires, Siglo XXI, 1994, pp 168-247.

⁸ Sobre la función simbólica del himno véase Esteban Buch, *O juremos con gloria morir. Historia de una épica de Estado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997, pp. 11-57.

⁹ Este ejemplo español fue bien tenido en cuenta: “La España con especialidad nos há dado el mejor exemplo de esta conducta. Todos saben que había una censura prolija de las piezas que se representaban, y en ella no cuidaban tanto los censores el gusto de la composicion, que no conocian, como el que se opusiesen de modo alguno no solo á las reales usurpaciones, que llamaban derechos reales, pero ni á la politica de su administracion. [...] De este modo los acostumbraban á posternarse en su presencia aún sobre el teatro; á que admirasen en él las virtudes que no tenía: á que temiesen su indignacion, y a esperar rasgos de una beneficencia, que mui pocos de el os conocen”. “Artículo comunicado. Teatro”, *El Independiente*, N° 3, 24 de enero de 1815, reproducción facsimilar, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1961.

¹⁰ Monteagudo se encargó de la redacción de la *Gazeta* entre fines de 1811 y comienzos de 1812, y luego de *Mártir o Libre* en los meses siguientes, y fue también el líder de la Sociedad Patriótica de ese año. Moreno fue redactor de *El Independiente* (1815), y también socio de ésta en 1812, y ocupó algunos cargos públicos a partir de 1813

Partiendo de una postura sensualista basada en las consideraciones aristotélicas acerca de los efectos que las tragedias engendraban en las emociones y las conductas, la élite revolucionaria consideró que al provocar la risa, el llanto, el terror o la tristeza, el teatro podía abonar el espíritu para el aprendizaje por la imitación o el rechazo de modelos y contramodelos políticos, sociales y morales, tal como lo expresaba *El Censor*:

La musa dramática ha contribuido eficazmente à suavizar las costumbres; ha desterrado muchas locuras y rancios delirios, ridiculizándolos con sus sales graciosas; y aun ha contenido con un saludable terror, por medio de fuertes exemplares el frenesí de la ambicion y el fuego de los insaciables deseos. Ella presenta con mas vivo interes las grandes lecciones de la historia conmoviendo, enterneciendo, aterrando, horrorizando.¹¹

Monteagudo había sostenido en diversos artículos de la *Gazeta* la igualdad de los ciudadanos ante el imperio de la ley, insistiendo en la necesidad de educar al pueblo en sus nuevos derechos y deberes,¹² y coherente con ello se ocupó de la traducción y publicación de *El triunfo de la naturaleza*, donde se remarcaba la libertad asegurada por un régimen legal que exigía a los individuos una conducta racional en todos los aspectos de su existencia:

[...] ofrezco al pueblo de Buenos Aires la traducción de esta tragedia que los entretenga e ilustre en su teatro y sustituya con las demás piezas modernas que se van acopiando las “indecenas representaciones” con que se ha profanado hasta nuestra feliz época, “esta primera escuela de costumbres” de un pueblo civilizado.¹³

El drama, publicado en 1814, había sido estrenado en 1812 y obtuvo gran resonancia gracias a los prospectos que fueron distribuidos previamente.¹⁴

y hasta 1817, cuando fue desterrado por supuesta participación en un complot contra el gobierno. Henríquez llegó al Río de la Plata luego de un rol protagónico en el proceso revolucionario chileno derrotado en 1814, que se ocupó por un tiempo de la redacción de la *Gazeta* y *El Censor*, de este último a la partida de Antonio José Valdés en 1817; fue uno de los socios invitados para la formación de la *Sociedad del Buen Gusto* en ese año. Hay que señalar que precisamente *El Independiente* y *El Censor*, en toda su trayectoria, conforman las principales fuentes sobre lo que pensaba el grupo revolucionario del teatro y que su redacción, como otras publicaciones de la época, recaían casi exclusivamente en sus editores (aun cuando los artículos pudiesen aparecer como “correspondencia” o “artículos comunicados”), en este caso ambos estrechamente vinculados con el gobierno central y el cabildo. Al respecto véase Noemí Goldman, “Libertad de imprenta, opinión pública y debate constitucional en el Río de la Plata (1810-1827)”, en *Prismas*, N° 4, 2000, pp. 9-20.

¹¹ *El Censor*, N° 77, 6 de marzo de 1817, reproducción símil tipográfica en *Biblioteca de Mayo*, Buenos Aires, Senado de la Nación, 1960, t. VIII.

¹² Cf. “Observaciones didácticas”, *Gazeta de Buenos Aires*, N° 24, 14 de febrero de 1812, N° 25, 21 de febrero de 1812, N° 26, 28 de febrero de 1812 y N° 29, 20 de marzo de 1812, reimpresión facsimilar, Buenos Aires, Junta de Historia y Numismática Americana, 1910. Para el discurso radicalizado de este sector revolucionario véase Noemí Goldman, *El discurso como objeto de la historia. El discurso político de Mariano Moreno*, Buenos Aires, Hachette, 1989, y “Los ‘jacobinos’ en el Río de la Plata: modelo, discursos y prácticas (1810-1815)”, en *Imagen y recepción de la Revolución francesa en la Argentina* [Jornadas Nacionales por el Bicentenario de la Revolución Francesa, 1789-1989], Buenos Aires, CEAL, 1990, pp. 7-26; Carlos Egües, *Mariano Moreno y las ideas político-constitucionales de su época*, Córdoba, Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales de Córdoba, 2000.

¹³ Citado en Juan María Gutiérrez, “El Coronel Don Juan Ramón Rojas”, en *Letras Argentinas*, 4ª ed., Buenos Aires, Jackson, 1945, pp. 106-107. La obra fue publicada en la imprenta de los Niños Expósitos, y si bien Gutiérrez atribuye a Monteagudo la traducción del drama portugués, Bosch sostiene que fue Luis Ambrosio Morante. Cf. *op. cit.*, p. 60.

¹⁴ Bosch, M., *op. cit.*, pp. 61-62.

Siguiendo esta tónica, se consideraba que tanto las obras que se escenificasen como las prácticas que se ejercitasen dentro de su espacio debían ser acordes con el sistema político adoptado:

En todo pueblo civilizado es el teatro la primera escuela donde puede formar el Gobierno con las mejores proporciones las costumbres públicas de la nación, y dirigir la opinion general á los intereses primarios de ella. [...] debe tambien cuidarse de excluir aquellas, cuyo argumento contrarie en modo alguno las bases fundamentales de la constitucion del país, ó del sistema de gobierno que provisoriamente se haya adoptado, y se intente promover.¹⁵

En este contexto, se comprende la relevancia pedagógica otorgada a la representación de *Camila Bororquia* con motivo de la inauguración de las sesiones de la Sociedad del Buen Gusto del Teatro, en agosto de 1817,¹⁶ en la cual se intentaba señalar la arbitrariedad del sistema español a través de la acción del Tribunal de la Inquisición. Se suponía que los espectadores debían comparar un régimen en el que el capricho y la delación reinaban, y en el cual la seguridad individual se hallaba constantemente amenazada, con otro legal, en que la libertad civil estuviese resguardada de toda violación:

[...] el principio práctico de aquel tribunal de que la delacion de un solo testigo muy respetable es suficiente para condenar à un reo [...] el proceder de aquel tribunal en tinieblas y en secreto; el poder juzgar y condenar à sus propios enemigos; producen los efectos consiguientes a un poder inmenso puesto en las manos de los hombres, que pueden abusar de él con toda impunidad y seguridad.¹⁷

Hay que señalar, sin embargo, que el aprendizaje en este ámbito acompañaba el esfuerzo emprendido por otros medios, pues si los periódicos llegaban a un público todavía restringido,¹⁸ los espectáculos constituían una alternativa pedagógica que no requería la capacidad lectora para acceder a la comprensión del contenido. De esta forma, el teatro podía hacer las veces de una lectura “oída” para una cantidad considerable de personas que no sabían leer o no tenían acceso al impreso:

¹⁵ *El Independiente*, Nº 3, 24 de enero de 1815. Cf. “Impresos. Censor numero 11”, *La Prensa Argentina*, Nº 9, 7 de noviembre de 1815, reproducción símil tipográfica en *Biblioteca de Mayo*, op. cit., t. VII, y “Sobre el entusiasmo revolucionario. Continuacion”, *El Censor*, Nº 124, 29 de enero de 1818.

¹⁶ El programa de la función establecía que era un drama trágico de “un autor nacional”, posiblemente de A. Morante. Cf. Bosch, M., op. cit., p. 82.

¹⁷ *El Censor*, Nº 103, 4 de septiembre de 1817.

¹⁸ Existen indicios sobre la difusión de prácticas de reunión para la lectura y el debate de periódicos entre hombres y mujeres, tal como lo reflejan los testimonios dados a publicidad en los periódicos. Cf. “Variedades”, *La Prensa Argentina*, Nº 20, 30 de enero de 1816, y “Artículo comunicado”, *El Observador Americano*, Nº 7, 30 de septiembre de 1816, reproducción símil tipográfica, en *Biblioteca de Mayo*, cit., t. IX (Primera Parte). Esto constituye un síntoma de la modificación en los hábitos de una lectura colectiva que ahora apuntaba a una tarea compartida y mutuamente controlada, alejada de la autoritaria y reverente de la época anterior. Cf. Reinhard Wittman, “¿Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII?”, en Guglielmo Cavallo, Roger Chartier (dirs.), *Historia de la lectura en el Mundo Occidental*, Madrid, Taurus, 1998, p. 454, y Roger Chartier, “Ocio y sociabilidad: la lectura en voz alta en la Europa moderna”, en *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, 4ª ed., Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 121-144.

[...] hagámosle desaparecer [al público] de la escena todo lo que pueda mantenerle sus antiguas ilusiones: que no resuenen allí en sus oídos sino las mismas ideas de libertad, de virtud, de heroísmo, que le hemos publicado en nuestros papeles: y que nos vean elogiarlas. De este modo el teatro vendrá á ser el libro donde se instruyan los Ciudadanos de sus obligaciones é intereses: y la escuela donde todos reciban lecciones de virtud de patriotismo, y de gloria.¹⁹

En este sentido, permitía, en una lectura mediada por la oralidad, el aprendizaje de conceptos que si muchos podían asimilar en los periódicos, la mayoría no tenía otro modo de incorporar.²⁰

Por otra parte, hay que tener en cuenta que esa misma ilustración se consideraba una condición básica en un orden cuya legitimidad derivaba de un supuesto pueblo soberano. Era necesario cultivarlo para que se convirtiese en crítico autónomo y racional de la autoridad, y el teatro se presentaba como un instrumento para desarrollar estas aptitudes porque amenizaba y adecuaba al oído y los ojos del espectador común contenidos que no podía comprender por medio del impreso o del escrito especializado:

[...] porque sabemos que la prevención contra el teatro solo subsiste en los que nada leen, y en nada piensan y en nada reflexionan por si mismos. Este ocio del alma, esta adhesión ciega al dictamen ajeno, este desprecio de su propia razón, eternizan las preocupaciones, y son el gran obstáculo de los progresos de la civilización, y del universal imperio de la verdad. [...] La voz de la filosofía es demasiado árida para muchos; conviene suavizarla, amenizarla con las gracias de las musas. La filosofía pues habló desde el teatro en lenguaje agradable y gracioso, y el pueblo dócil oyó sus sentencias con placer.²¹

De hecho, en opinión de *El Censor*, el mismo avance en la ilustración del pueblo había conducido a que por sí solo éste exigiese una coherencia del contenido dramático con los principios proclamados por las autoridades: “los señores cómicos harán en adelante más discreta elección de sus funciones, consultando el objeto del teatro con relación al país en que representan. –El murmullo de su auditorio hizo honor a su modo de pensar [...]”.²² Sin embargo, no sólo se trataba de inculcar estos principios sino de vincularlos a valores que los tradujesen en vivencia cotidiana, y para este fin nuevamente el teatro se presentaba como medio idóneo en cuanto afectaba los sentidos y con ellos las emociones.

¹⁹ “Teatro”, *El Independiente*, N° 4, 31 de enero de 1815. Con anterioridad, el editor había realizado otro comentario en el que también se evidenciaba esta vinculación entre oralidad y escritura en la política de pedagogía cívica, señalando que los dramas inadecuados a nuestros principios políticos “[...] minan la opinión contra los esfuerzos del gobierno, y destruyen las impresiones de sus manifiestos y proclamas con tanto mayor poder cuanto que la débil voz de un papel acaso no llega á todos los que asisten á un espectáculo, y en este las hace más permanentes en los espectadores la voz viva, y representación animada de los actores”. *Ibid.*, N° 3, 24 de enero de 1815.

²⁰ Esta tensión entre cultura escrita y oral se reflejó en la impresión y difusión por escrito de las manifestaciones orales (loas, coplas, arengas) que se expresaron por autoridades y público en los días de fiesta por el juramento de la independencia. Cf. *La Crónica Argentina*, N° 20, 10 de octubre de 1816, reproducción similar tipográfica, en *Biblioteca de Mayo*, cit., t. VII. De todos modos, a todo esto hay que agregar la función publicitaria de los sermones patrióticos que cada domingo o día festivo, los párrocos tenían obligación de predicar. Algunos de ellos en *El cle- ro Argentino de 1810 a 1830*, Buenos Aires, 1907.

²¹ “Teatro”, *El Censor*, N° 78, 13 de marzo de 1817.

²² “Teatro”, N° 3, 7 de septiembre de 1815.

Si se proclamaba que los dos ejes del nuevo sistema político eran la garantía de las libertades individuales y la igualdad legal sobre las que éstas se sustentaban, se buscó estimular el aprecio a ambas por medio de la ejemplificación y el absurdo. En este registro, el heroísmo y la gloria pasaron a constituir valores centrales relacionados con el sacrificio, hasta la muerte del ciudadano, en la conquista y la conservación de la libertad. Los textos escritos y escenificados apuntaron a estimular la imitación en este sentido, haciendo de la ética republicana en torno de la virtud, materializada en la entrega de la vida por la Patria, el nudo de diversos argumentos.

En efecto, éste era el núcleo temático de *La libertad civil*, donde se repetía el discurso exhortativo de bandos y proclamas oficiales: “Combatid con los crüeles / Que a nuestra patria oprimen/ Tened horror al crimen./ Premiando la virtud./ Entonces los laureles/ Serán nuestra divisa./ pues que libre el pie pisa/ La América del Sud”. Estos versos, que tenían un aire muy cercano al que había inspirado al autor de la Marcha Patriótica, eran completados con la exigencia absoluta del sacrificio personal en aras de la causa revolucionaria, tal como lo expresaba la esposa del oficial que había abandonado su hogar para dirigirse al campo de batalla: “A dios, mi bien me dice./ Mi honor es lo primero/ Sin él vivir no quiero./ O muerte, ó libertad”.²³ Por su parte, *El Hijo del Sud*²⁴ reiteraba en un lenguaje alegórico los valores del naciente sistema, asumiendo los personajes los elementos que lo sostenían: la Inmortalidad, La Virtud, La Verdadera Libertad, La Patria se presentaban al protagonista, El Hijo del Sud, como las opciones que a pesar de los sufrimientos debía elegir, sin ceder a la tentación de la sensual Falsa Libertad, que sólo terminaría por destruirlo y hacerlo caer en una nueva esclavitud.

También por el absurdo buscó estimularse el sacrificio cívico, tal como lo revelaba el contenido de *El hipócrita político*, fechado en 1819 pero que arrastraba una problemática candente en años anteriores.²⁵ El conflicto central de la comedia estaba dado por el develamiento de la conducta traidora de Don Melitón, quien siendo español había conservado su puesto burocrático y cierto prestigio social por la imagen de afecto a la causa que se había forjado, conducta contrastada con la sinceridad y el coraje patriótico de los dos amantes. El descubrimiento de su actitud desencadenaba el castigo ejemplar que, a su vez, otorgaba el pie escénico para volver sobre el modelo de patriota de su joven oponente.

No obstante, no sólo los contenidos se adecuaron al ambiente político,²⁶ sino que el espectáculo mismo fue incorporado a los festejos regularizados en honor de la Patria. Tanto con motivo de las Fiestas Mayas como por las sucesivas victorias militares, las “comedias” fueron incluidas dentro de los programas organizados por las autoridades, lo cual no era novedo-

²³ Fragmentos seleccionados por Ángela Blanco Amores de Pagella, *Los iniciadores del teatro argentino*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación-Ediciones Culturales Argentinas, 1972, pp. 189-190. La obra está datada en 1816, aunque se alude a su fecha de escritura y no se refiere la de su representación. *Ibid.*, pp. 48 y 50. La edición completa del texto puede hallarse en “La Lira Argentina”, cit., pp. 4798-4811.

²⁴ Atribuida a Luis Ambrosio Morante, fue redactada y representada entre 1816 y 1820. Cf. Bosch, M., *op. cit.*, p. 89, y Blanco Amores de Pagella, A., *op. cit.*, p. 48.

²⁵ Hemos consultado la edición de María Banura de Zogbi, Dolores Comas de Guembe, Cristina Quintá de Kaúl, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1996. Si bien algunos la ubican en 1819, las editoras lo hacen entre 1810 y 1811. Sin embargo, no aparece en el listado de obras que Bosch enuncia para las temporadas de la década; sólo aparece *El Hipócrita* como traducción del *Tartufo* de Molière, pero no la obra criolla. Cf. *op. cit.*, pp. 69-85.

²⁶ Bosch ha mostrado cómo fueron alterados los textos para adecuarlos al nuevo vocabulario republicano. Cf. *op. cit.*, pp. 65-67.

so en tanto con motivo de las fiestas coloniales ya se había hecho.²⁷ Así, era común que luego de los sorteos en beneficio de las viudas o de los huérfanos de los caídos en combate, los fuegos de artificio y el Te Deum, siguiera la representación de alguna obra ejemplificadora.²⁸

El 25 de mayo de 1812, en este sentido, puede ser considerado una especie de paradigma festivo que contó con todos los números normalmente ofrecidos, desde la función eclesiástica, la salva de artillería en el Fuerte y la rifa para las familias carenciadas, hasta los fuegos, las danzas y la asistencia al coliseo, “donde se representaron varias piezas patrióticas del primer mérito”.²⁹ De hecho, la misma solidaridad patriótica vinculó el teatro con un culto cívico en consolidación, tal como se vio en 1816, cuando se organizó un espectáculo especial con el objeto de ayudar a las familias de soldados fallecidos, sintomáticamente en vísperas de las festividades de la revolución.³⁰

Por otra parte, la incorporación de ciertos rituales cívicos, tal como la entonación de canciones patrióticas en el inicio de la velada, reforzaba su tendencia pedagógica de tal modo que si se cantaba a la libertad y a la igualdad al comienzo del espectáculo, no podía luego aplaudirse la representación de obras que elogiasen la benevolencia de la Monarquía:

Con este objeto se mandó principiar todo espectáculo por una canción, o marcha patriótica, que le recordase sus derechos, é inflamase el entusiasmo público, que ha sido, y será siempre el seguro garante de nuestra defensa. ¡Que contraste tan ridículo no presenta á la consideración de un observador ver un pueblo lleno de un sagrado furor republicano entonar hymnos al triunfo de la libertad, de la Patria, y de sus hijos sobre las usurpaciones de los Tiranos: y verlo á renglón seguido sufrir sobre la escena a esos mismos tiranos recomendados, aplaudidos, elogiados, y proclamados por justos y beneficos para sus miserables vasallos!³¹

Tal como expresa Esteban Buch, el rito cívico se convertía en espectáculo y el espectáculo en uno de los lugares privilegiados del rito cívico, como lo ejemplificó el estreno en el Coliseo de la Marcha Patriótica sancionada por la Asamblea en un cruce claro entre la labor de la escuela y la del teatro, materializada en niños con vestido escolar que entonaban el futuro Himno Nacional en el marco de una puesta escénica.³²

²⁷ Sobre la fiesta “patriótica” existen variados trabajos; entre otros, Juan Carlos Garavaglia, “A la nación por la fiesta: las *Fiestas Mayas* en el origen de la nación en el Plata”, en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, tercera serie, N° 22, Buenos Aires, segundo semestre de 2000, pp. 73-100, Carmen Cantera, “Fiesta y ritual en Buenos Aires en los orígenes de la independencia”, ponencia presentada en las *IX Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Córdoba, septiembre de 2003; Silvina Correa, “Entre ceremonias y legitimidad política: Tucumán, 1812-1820”, *ibid.* El estudio más minucioso es el de María Lía Munilla, *Celebrar y gobernar: un estudio de las fiestas cívicas y populares en Buenos Aires, 1810-1835* [tesis doctoral en curso, bajo la dirección del Dr. José Emilio Burucúa], Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2000. Estas fiestas se diseñaron sobre el modelo colonial, repitiendo su estructura básica pero resemantizando sus elementos. Véase Jaime Valenzuela Márquez, “De las liturgias del poder al poder de las liturgias: para una antropología política de Chile Colonial”, en *Historia*, vol. 32, Santiago de Chile, 1999, pp. 575-615.

²⁸ En ocasión del festejo del triunfo de Chacabuco fue estrenada *La jornada de Maratón* de Géroult, traducida por Bernardo Vélez, repetida al año siguiente para la victoria de Maipú. Cf. Bosch, M., *op. cit.*, p. 96.

²⁹ *Gazeta de Buenos Aires*, suplemento, 29 de mayo de 1812.

³⁰ “Teatro”, *ibid.*, N° 56, 18 de mayo de 1816.

³¹ *Ibid.*

³² Buch, E., *op. cit.*, p. 18.

Según el discurso de la élite evidenciado en los periódicos, estos momentos permitían experimentar la igualdad republicana, en cuanto gobernantes y gobernados, ricos y pobres, comerciantes y artesanos, hombres y mujeres, criollos y peninsulares, se mezclaban para vivir emociones y sensaciones semejantes, recibiendo al unísono un mismo bagaje cívico, tal como se revelaba en los comentarios de la *Gazeta* sobre los festejos callejeros y teatrales del 25 de mayo de 1812:

Es imposible que la pluma pueda dar una idea, ni aun aproximada, del entusiasmo, del regocijo, y del orden del pueblo en todos estos actos cívicos. [...] Si: pueblo inmortal de Buenos-Ayres, tu eres la admiración de tus mismos enemigos, la gloria de la América Meridional, el baluarte inexpugnable de su libertad [...].³³

No obstante, si bien el teatro podía crear un ámbito de encuentro social, no por ello dejaba de servir a las distinciones, e incluso podía contribuir a acentuarlas.

En efecto, si bien era cierto que en algunos sectores de ese espacio se producía una mezcla confusa de personas, sobre todo en los accesos y en las cazuelas, ello no quiere decir que no se reprodujesen las diferencias por el vestido o los modales, el sexo o el grupo etario.³⁴ Por otra parte, si bien el mensaje cívico emitido por las obras era el mismo, no todos lo interpretarían de semejante manera, pues cada uno se apropiaría de él según sus propias condiciones y expectativas.³⁵ Sin embargo, por el momento, la élite dirigente no se planteaba la diversidad de interpretaciones que su selección de obras podía generar, convencida de la homogeneidad emotiva y cognitiva del público.

En este marco hay que destacar la labor de la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro, en la que se reunió lo más selecto de la sociedad porteña de la época.³⁶ Su organización en comisiones le permitió iniciar una tarea de revisión del repertorio disponible en el archivo de la Policía, traducción y publicación de dramas ingleses, franceses, latinos y griegos, y promo-

³³ *Gazeta de Buenos Aires*, Suplemento, 29 de mayo de 1812.

³⁴ Tal como se desprende del testimonio de José Antonio Wilde, la cazuela constituía el lugar femenino por excelencia, lo que contribuía a la convivencia de mujeres de diversas extracciones. No obstante, mientras las jóvenes “decentes” preferían este lugar porque les brindaba libertad para conversar o intercambiarse cartas y esquelas, sus madres y abuelas optaban por el alquiler de un balcón, en el que la coexistencia con hombres estaba permitida. *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960, p. 48. Cf. Jorge Myers, “Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la élite porteña, 1800-1860”, en Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 122-124.

³⁵ Para el concepto de apropiación véase Roger Chartier, “Lecturas y lectores ‘populares’ desde el Renacimiento hasta la época clásica”, en G. Cavallo y R. Chartier, *op. cit.*, pp. 422-425. Para una aplicación de la “teoría de la recepción” al teatro, cf. Fernando de Toro, *Semiótica del teatro*, 3ª ed., Buenos Aires, Galerna, 1992, pp. 137-150.

³⁶ Los socios invitados por el gobierno fueron: Juan Florencio Terrada, Ignacio Álvarez, Juan José Paso, Antonio Sáenz, Vicente López, Ambrosio Lezica, Francisco Santa Coloma, Miguel Riglos, Jaime Zudáñez, Santiago Boudier, Justo García Valdés, Camilo Henríquez, Juan Manuel Luca, Esteban Luca, Tomás Luca, Juan Ramón Rojas, Ignacio Núñez, Santiago Wilde, Miguel Sáenz, José Manuel Pacheco, Julián Álvarez, Mariano Sánchez, José María Torres, José Olaguer Feliú, Valentín Gómez, Floro Zamudio, Domingo Olivera, Bernardo Vélez. *El Censor*, N° 98, 31 de julio de 1817. No obstante, luego desistieron Álvarez, Gómez, Paso y Sáenz. “Advertencia”, en *ibid.*, N° 104, 11 de septiembre de 1817. Como se ve, se habían incluido hombres vinculados con las letras, traductores e individuos provenientes de la élite socioeconómica. Vicente Osvaldo Cutolo, *Nuevo Diccionario Biográfico Argentino*, Buenos Aires, Elche, 1968, y Ricardo Piccirilli, Francisco. L Romay y Leoncio Gianello, *Diccionario Histórico Argentino*, Buenos Aires, Ediciones Históricas Argentinas, 1953.

ción de la redacción entre los mismos socios de nuevos textos con el fin de publicarlos y presentarlos.³⁷ Su labor selectiva vinculó el nuevo sistema con la estética neoclásica, equiparando el arte barroco con la dominación hispánica; sobre este criterio intentó eliminar a Calderón, Lope de Vega y Montalbán, abriendo las puertas a Molière, Corneille, Racine, Voltaire, Alfieri, Kotzebú y Moratín.³⁸ La entidad consideraba que cada sistema político tenía su expresión artística, que reproducía en sus cánones, temas y ritmos los principios que lo sustentaban, de modo que lograda la revolución política era necesaria también la teatral:

[...] viendo los defectos de la representacion de nuestro teatro, no podian combinar en su asombro, que el plantél de las buenas costumbres, el foco de los conocimientos domésticos, y la pauta recta de la sociedad, no estuyese en progresion con las restantes mejoras, que habia traído entre nosotros la revolucion feliz de los espíritus. Lamentaban sobremanera, que la corte de las Provincias Unidas de Sud-América, la hermosa ciudad del Argentino, en los actos mas solemnes, o expresivos de su civismo heróyco, se resintiese aún del gusto corrompido del siglo diez y siete; devorase sus composiciones despreciables; se dexase llevar del aparato de unas decoraciones mágicas [...].³⁹

La cuestión no se redujo, de esta manera, a eliminar palabras o agregar frases adecuadas sino a brindar un nuevo listado de obras destinadas a un público con nuevos derechos y obligaciones.

A partir del estímulo por la producción criolla explicitada por la entidad, Camilo Henríquez escribió *La Camila o la Patriota de Sud América* y *La inocencia en el asilo de las virtudes*.⁴⁰ Coherente con los principios estéticos y temáticos proclamados por la Sociedad a la que pertenecía, el religioso elaboró un panfleto de propaganda patriótica que exaltaba la libertad y la igualdad, sin dejar de consignar las seguridades que brindaba al individuo un sistema legal que controlase a la autoridad. La violencia verbal contra la “tiranía” española repetía el estereotipo del discurso revolucionario, golpeando a diestra y siniestra contra los diversos aspectos del sistema colonial en América: “Hablas de fieras i de serpientes, i no te acuerdas que has conocido a los mandatarios españoles, i que ellos son para los americanos mas feroces que los tigras: que las culebras”.⁴¹

³⁷ Promovida por el gobernador a través de la invitación de destacados vecinos a su despacho, pronto logró autonomía tanto en su organización interna como en su actuación, extrayendo de la órbita de la Policía el control de la actividad teatral. Para detalles sobre su organización, reglamento y labor véase *El Censor*, N° 98, 31 de julio de 1817, y N° 103, 4 de septiembre de 1817.

³⁸ Cf. Raúl Castagnino, *El Teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas. 1830-1852*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, 1944, p. 464.

³⁹ “Introducción al reglamento provisional de esta sociedad, escrito por D. J. R. R”, *El Censor*, N° 103, 4 de septiembre de 1817.

⁴⁰ Pese a que *La Camila* cumplía con los requisitos de pedagogía cívica que pretendía la entidad, ésta no condescendió en aprobarla para su representación, lo que generó un conflicto que resonó en las páginas periodísticas. Cf. *El Censor*, N° 114, 20 de noviembre de 1817. *La inocencia en el asilo de las virtudes* ni siquiera llegó a ser impresa, por cuanto no llegaron a reunirse los suscriptores mínimos para solventar su edición. Cf. “Subscripción”, *El Censor*, N° 114, 20 de noviembre de 1817. No obstante, en el listado de las obras aceptadas en los originales españoles aparece una obra homónima a esta última, por lo que es difícil saber si se trata de su manuscrito o de un drama extranjero del que Henríquez tomó el título. Cf. Bosch, M., *op. cit.*, pp. 86 y 91.

⁴¹ *La Camila o la Patriota de Sud América*, en Miguel Luis Amunátegui, *Camilo Henríquez*, Santiago de Chile, Imprenta Nacional, 1889, t. II, p. 316.

Como hemos visto hasta aquí, el orden que la élite revolucionaria iba delineando requería no sólo de la nutrición de su propio capital simbólico por medio de la educación de los ciudadanos en los valores y los principios que lo sustentaban, sino también de conductas individuales adecuadas. En este sentido, la labor pedagógica del teatro se vinculó también con una voluntad de civilización de las costumbres, clave dentro de su programa regenerador.

De la modificación de los comportamientos al control de las prácticas de diversión

Desde los comienzos de la modernidad, las sociedades occidentales vivieron un proceso de modificación de los comportamientos individuales y colectivos que se enmarcó en la construcción bifaz de un espacio público y otro privado. Así, lo que se ha denominado la “civilización de las costumbres”, relacionada con el control de las pulsiones y los afectos particulares, habría estado conectada con la conformación de un ámbito público como lugar de crítica de la esfera estatal de poder y un ámbito privado en el que se habría ido encerrando la vida individual, doméstica y familiar. Todo ello engarzado con la consolidación de un Estado que paulatinamente se reservó el monopolio de la violencia física y simbólica sobre un territorio y una población determinados.⁴² En este sentido, la complejidad de un entramado relacional como el que suponía una formación estatal moderna fue revelando la necesidad de un creciente dominio sobre las pasiones, el fortalecimiento del pudor y el ocultamiento de lo orgánico, trasladando al estrecho círculo de lo íntimo todo lo conectado con lo corporal, a fin de asegurar una convivencia armónica y una subordinación eficaz a las cadenas de mando que ese aparato estatal exigía.⁴³

Tal como figura en el proyecto reformista de la élite revolucionaria, la civilidad parecía vincularse con una serie de aspectos precisos: el que relacionaba a las sociedades “modernas” con una cultura occidental que entroncaba con el mundo antiguo grecorromano y consideraba como “bárbaro” todo lo que no pertenecía a esta herencia. Otro vinculado con la actuación “correcta” en el trato social, identificado con términos equivalentes tales como “urbanidad” o “cortesía” (*politesse*).⁴⁴ Todo insertado en el bagaje traído por la revolución iniciada en 1810, centrado en la adquisición de la libertad civil y política en que la categoría de ciudadano emergía en contraposición con la antigua de súbdito.⁴⁵ Así, cuando los reformadores del teatro aludían a la civilidad, lo hacían al conjunto de pautas de conducta propias de un pueblo formado por individuos autónomos, el cual era parte esencial del programa “regenerador” que debía hacer del antiguo súbdito un “hombre nuevo”.⁴⁶

⁴² Cf. Pierre Bourdieu, “Espíritus de Estado. Génesis y estructura del campo burocrático”, en *Sociedad*, N° 8, Universidad Nacional de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Buenos Aires, abril de 1996, pp. 5-29.

⁴³ Jacques Revel, “Los usos de la civilidad”, en R. Chartier (dir. de vol.), *op. cit.*, pp. 171-175. Para una análisis de la transformación sufrida por el concepto de *civilidad* y de las diversas prácticas que esa modificación engendró véase Roger Chartier, “Los manuales de civilidad. Distinción y divulgación: la civilidad y sus libros”, en *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 246-283. Para un enfoque global del proceso de la sociedad europea véase Norbert Elias, *The Civilizing Process. Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*, Oxford, Basil Blackwell, 1978-1982, 2 vols., y *La sociedad cortesana*, México, FCE, 1982.

⁴⁴ R. Chartier, “Los manuales de civilidad...”, *cit.*, p. 247.

⁴⁵ Para una síntesis de las diversas secuencias semánticas en las que se ha ubicado la *civilidad* a lo largo de la modernidad véase *ibid.*, pp. 247-248.

⁴⁶ Cf. Mona Ozouf, “La révolution française et la formation de l’homme nouveau”, en *L’homme régénéré. Essais sur la Révolution française*, París, Gallimard, 1989, pp. 116-157.

Tomando al público como un niño al que debía enseñársele a comportarse,⁴⁷ se buscó adecuar las representaciones a fin de que aprendiese lo bueno y lo correcto, eliminando aquellas en las que se exponía demasiado lo privado, limpiando a otras de los excesos de lo orgánico y buscando las que ilustrasen el nuevo código conductual. La élite dirigente aparecía como la pedagoga que debía orientar su formación, quitándole de la vista los contramodelos y ofreciéndole los de una civilidad evidente: “[...] no debe permitirse la representación de piezas, que contengan actos, ó locuciones indecentes, ó positivamente obscenas ó de un ridículo insoportable por falta de gusto en la composición [...] unden la sana razón, la decencia, y buenas costumbres [...]”. Así, debían eliminarse las comedias y sainetes españoles,

[...] representaciones burlescas, é indecentes de las costumbres mas groseras de la nación, llenas de conceptos, equívocos y dicharachos en boca de los bufones, ó graciosos, que ofenden en todo sentido el respeto, y la decencia con que todos deben producirse en un concurso de magistrados, señores, niñas, y hombres educados.⁴⁸

Esto era vital, de hecho, para el sector femenino puesto que ahora se exigía de él nuevos roles. Debían esmerarse en su formación para elevarlo por encima de los frívolos modales que convertían a las mujeres en “coquetas” afectadas, tal como se expresaba en *El hipócrita político*: “[...] una joven debe ser afable, cortesana, y sin gazmoñerías, en pocas palabras: liberal”.⁴⁹ Y esto era lo que Henríquez ponía en boca de sus actores en *La Camila*, donde condenaba el programa político y civilizador de la élite a la que pertenecía: “Qué saludable les es el trabajo. El las distrae, las alegra, las robustece”, decía el padre de la protagonista, refiriéndose a los beneficios que traía el ocuparlas en menesteres que las alejara de un ocio que las estupidizaba o las inclinaba a diversiones o perversiones peligrosas, sobre todo cuando de un modo creciente accedían a los impresos en circulación.⁵⁰ Su educación debía ser esmerada, su perfil industrioso, pero siempre sometidas a la autoridad paterna y conyugal.⁵¹

Tanto los reglamentos heredados de la administración colonial, como los que pudieron ir sucediéndose durante el período revolucionario, insistieron en la represión de los actos indebidos del público, orientándolos en un comportamiento cortés, respetuoso y tolerante para con el resto de los asistentes.⁵² La prohibición de gritar, insultar, fumar, mantenerse con el sombrero puesto, hablar durante la función, fueron reiterados innumerables veces, tanto que

⁴⁷ Existe una sintomática analogía entre la concepción infantil que la élite tenía del público y los originales destinatarios de los manuales de civilidad en la Europa Moderna. Cf. Chartier, R., “Los manuales de civilidad...”, citado.

⁴⁸ “Artículo comunicado. Teatro”, *El Independiente*, N° 3, 24 de enero de 1815.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 321. Cf. también la insistencia en el modelo de mujer industriosa, generosa y activa, pero sometida a la autoridad masculina, en *La inocencia en el asilo de las virtudes*, M. L. Amunátegui, *op. cit.*, pp. 381-382.

⁵¹ Las relaciones de poder, de dominación y subordinación tal como son las de género son construidas por complejos mecanismos sociales que nunca implican una mera exclusión, sino trabajosos mecanismos de inclusión que garantizan el *statu quo*, en los cuales intervienen la mentalidad de una época, las instituciones, las prácticas cotidianas y las mismas estructuras sociales. En este sentido, el mensaje del poder sobre el modelo de esposa-madre ejemplar estaba construido sobre la imagen de la mujer popular, paradigma de descontrol, aunque se proyectaba y exigía al referente de la mujer “decente”. Ricardo Ciccerchia, *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires, Troquel, 1998, pp. 242 y ss.

⁵² Cf. Marcela Aspell de Yanzi Ferreira, “El espejo de la vida: la regulación del teatro porteño en la primera mitad del siglo XIX”, en *Revista de Historia del Derecho*, N° 21, Buenos Aires, 1983, pp. 15-96.

ello es índice de la resistencia a adecuarse a las nuevas normas del decoro, tal como lo exigía *El Censor*:

[...] ni los palmoteos muy repetidos son decentes en un teatro público, ni es signo de respeto y educación llenar de humo de cigarros el ámbito del coliseo. En los teatros de las ciudades cultas de Europa jamás he visto fumar, ni aun en los cafés: y en la Habana celebré que el capitán general, marqués de Someruelos prohibiese en el teatro, no solo fumar, sino también cubrirse, y que nadie sin corbata se atreviese a tomar luneta.⁵³

Fue acentuándose también la exigencia de silencio, tanto durante la representación como en su intervalo,⁵⁴ aunque todavía en 1823 una asidua asistente teatral se quejaba de la charlatanería de las mulatas que se ponían “á disputar sobre si el abonado de la luneta número tal, es mejor mozo, ó más generoso, que el del número cual”, y de la conversación de los doctores del patio, hechos que obligaban a “tener su garita entre los bastidores, ó estar sordo á prueba de artillería, si no oye sus pertinencias”.⁵⁵

Escuela de civildad para todos, incluso para los sectores sociales que podían nutrir estas prácticas en las tertulias de salón y en la nueva sociabilidad asociativa, el teatro permitía ensayar las formas correctas de expresar alegría, tristeza, congratulación, de comportarse respetuosamente, e incluso de vestirse.⁵⁶ No obstante, también dentro del espacio físico teatral los sectores acomodados actuaban como ejemplo para el resto, de tal modo que si el aprendizaje era obligado en todos, lo era de un modo más urgente para ellos, por cuanto constituía el referente obligado. En este sentido, la civildad implicaba la aceptación de las necesarias diferencias y roles sociales, asegurando un comportamiento tolerante y cortés de los ciudadanos entre sí, pero también respetuoso de las distinciones económicas.

Hemos dicho, finalmente, que el teatro servía como espacio idóneo para la incorporación de la nueva urbanidad ciudadana en la medida en que conformaba una diversión “civil” que alejaba a la población de diversiones deshonestas. Tal como lo afirmaba *El Censor*, permitía combinar los placeres del sentimiento con el ejercicio del ingenio, ofreciendo un entretenimiento beneficioso y fructífero para la sociedad:

[...] si se entregan al ocio, quando interrumpen sus fatigas ordinarias, caen en languidez y tedio, y la vida y el tiempo se les hacen insoportables. [...] Quando no piensan, ó quando no sienten, no se hallan satisfechos ni entretenidos; [...] todos procuran divertirse. Por estas causas se inventaron las diversiones civiles. Entre éstas las mas dignas de los curiosos racionales, las mas útiles, las mas notables, las mas depuradas del peligro son las composiciones dramáticas. Ellas reúnen los placeres de los sentidos y del ingenio. Por eso son el encanto de las naciones cultas.⁵⁷

⁵³ *El Censor*, N° 54, 5 de septiembre de 1816.

⁵⁴ Cf. carta remitida a *El Censor*, N° 73, 23 de enero de 1817.

⁵⁵ “Teatro”, *El Centinela*, N° 62, 28 de septiembre 1823, reproducción simil tipográfica, en *Biblioteca de Mayo*, cit., t. IX (Primera Parte).

⁵⁶ Cf. *El Censor*, N° 54, 5 de septiembre de 1816.

⁵⁷ “Teatro”, N° 77, 6 de marzo de 1817.

En esta línea, al ritmo que la élite inició un esfuerzo denodado por atraer a la población al teatro, persiguió otras diversiones tales como las riñas de gallos y las corridas de toros, que se convirtieron en el blanco de las peores críticas no sólo por su incoherencia con el espíritu liberal y racional del nuevo orden, sino porque tenían demasiado de herencia española:⁵⁸

¿Y es posible que el gobierno ilustrado de Buenos-Ayres— un gobierno animado de tan nobles y magnánimas resoluciones, consienta todavía estos monumentos de la ferocidad y la barbarie? [...] Ya entiendo que alguno me opondrá que el pueblo... que con que se distrae... que en Roma hubo gladiadores... que en Grecia se vieron combates de fieras... ya! ya lo advierto. Pobre pueblo! El pueblo ordinariamente es docil, y el pueblo no puede querer lo malo, si se le convence que aquello lo es realmente.⁵⁹

Si bien esta tendencia a imponer el teatro como diversión “civil” en reemplazo de otras se incrementaría, como veremos, en la década siguiente, aparecía esbozada ya una política cultural que revelaba la voluntad pedagógica de una élite dirigente que pudo lograr mejoras pero no dejó de engendrar resistencias.

En este sentido, ya hemos dicho algo acerca de la persistencia que tuvieron ciertos hábitos que costó no poco esfuerzo desterrar, si es que se logró, de hecho, en la década siguiente. Pero aun más, la propia estructura del espectáculo teatral revelaba el conflicto, marcando otras formas a través de las cuales la sociedad se negaba a adoptar las pautas y las prácticas recreativas impuestas desde arriba. En este sentido, si el eje central de una velada podía ser una obra acorde con las normas de civilidad y el discurso político revolucionario, no habían dejado de representarse los tradicionales entremeses, las coplas y los sainetes que desmentían el espíritu pedagógico del plato principal de la noche. Así, las cuidadosamente seleccionadas comedias y tragedias centrales siguieron intercalándose con pequeñas obras burlescas que revelaban un léxico y un comportamiento que se alejaba de la urbanidad nueva.

No resulta muy fácil detectar que pesó más en la conservación de estas obras de vocabulario vulgar, acompañadas de bailes y guitarras de aire español, pues si bien la escasez cuantitativa de otras piezas alternativas con las cuales llenar el espectáculo puede ser una respuesta, el pedido del público puede ser otra. En varias fuentes parece entreverse que si se mantenían en la estructura de la representación no se debía a la falta de material, tal como alude Henríquez en un pasaje referido al gusto de los pueblos corrompidos: “los pueblos supersticiosos son muy corrompidos y frívolos; gustan de tramoyas de enamoramiento; otras cosas tan frívolas como ellos mismos”,⁶⁰ sintomáticamente los nudos argumentales típicos de las llamadas “petipiezas”. Teniendo en cuenta la opinión de los mismos protagonistas, parecería que la cosa no iba no porque no tuviesen obras suficientes sino porque costaba imponerlas al público por la sola vía de la Policía, encargada durante un tiempo considerable del control sobre el teatro: “Tenemos en nuestra lengua dramas admirables, [...] tenemos piezas republicanas, que inspiran entusiasmo patriótico y odio al Gobierno arbitrario, tenemos comedias tier-

⁵⁸ Berutti señaló en su crónica la última corrida dada en la ciudad, antes de que el Directorio dispusiese la destrucción de su edificio, el 10 de enero de 1819, en *op. cit.*, p. 3909.

⁵⁹ “Espectáculos”, *El Censor*, N° 8, 12 de octubre de 1815.

⁶⁰ *La Camila*, *op. cit.*, p. 340.

nas de una moral excelente con que interpolanlas, que ridiculizan los defectos de la sociedad con gracia, y nos hacen reír de nosotros mismos [...]”.⁶¹

*La élite revolucionaria como pedagoga y civilizadora:
entre la gestión estatal y la gestión privada*

Si hasta aquí hemos podido delinear quiénes eran los destinatarios de esta voluntad pedagógica, es hora de ver en “nombre de qué” o “de quién” la élite creía asumir su función. En su discurso se produjo una identificación clara entre “público” y “pueblo”, considerándolos a ambos con rasgos infantiles que legitimaban su actitud. Así, “pueblo” y “público” referían a un material humano cuya homogeneidad cognitiva y sensitiva descartaban, aunque reconociendo que dentro de la dinámica social el espacio destacado que ocupaban unos sectores creaba responsabilidades adicionales frente al resto.

La tesis de que el teatro constituía una actividad pública de cuidado no daba lugar a duda. Ahora bien, a quién correspondía la responsabilidad de vigilar la presentación de buenas obras suscitó divergencias. Si bien resultaba claro que constituía una más de las labores gubernamentales debido al interés que comportaba la difusión de doctrinas acordes con el régimen político, no por ello todos los miembros de la élite revolucionaria pensaron que era esta misma la que debía encargarse del espectáculo. En este sentido, hubo dos momentos a lo largo de la década respecto del titular de las facultades de la censura y del control teatral; originariamente fue el gobierno por intermedio de la Policía quien asumió la responsabilidad de mejorar y estimular el arte dramático, aunque los resultados revelaron la necesidad de entregar la labor a un sector especializado. De este modo, en una segunda etapa se ensayó la delegación a particulares del control de la actividad, aunque se trataba de personas estratégicamente relacionadas con el grupo gobernante. De este intento surgió la citada Sociedad del Buen Gusto, que implicaba de algún modo una gestión particular de un ámbito de interés público, hecho que creó la necesidad de legitimar las atribuciones que un círculo restringido reivindicaba para sí sobre el resto de la sociedad.

Desde 1812, el gobierno había alquilado a su dueño el establecimiento que se hallaba frente a La Merced para administrarlo con sus propios funcionarios. Tal como describe Mariano Bosch, la Policía se convirtió en empresaria, “[...] realizó algunas composturas al edificio y lo reabrió con un abono a fin de ver el teatro lleno”.⁶² En este sentido, cabe señalar la relación que pudo existir entre esta iniciativa oficial y la fracasada conspiración de Álzaga en julio de 1812 con referencia a la voluntad de montar una explícita campaña de fomento del espíritu cívico en la que el teatro debía ocupar un rol clave. De esta época datan los esfuerzos iniciales por depurar los textos vigentes del léxico monárquico, eliminando palabras y reemplazando frases, como también los primeros intentos por ampliar el repertorio con obras más acordes al gusto moderno y republicano por medio de diversas traducciones.

No obstante, parecería que los frutos obtenidos no fueron demasiados, tal como se desprende de un comentario periodístico aparecido en la misma prensa oficial, en el que se pedía que la Policía conservase el control sobre el orden interno y externo del teatro, pero que

⁶¹ *La Gazeta de Buenos Aires*, N° 21, 16 de septiembre de 1815.

⁶² Bosch, M., *op. cit.*, p. 63.

un grupo de especialistas elaborase un nuevo índice de obras. Lo que el autor de la nota pretendía aclarar era que si bien constituía responsabilidad estatal velar por un arte dramático coherente con el espíritu de la época, debía designar una comisión *ad hoc*:

¿Pero el Gobierno ha de estar en todo, hasta en el teatro?- Sí: si el teatro puede ser útil ó pernicioso; si ha de ser un organo de los sentimientos del Gobierno, debe entrar entre los importantes objetivos de su atención y solicitud ¿mas como puede el Gobierno tener cabeza para tanto? – *Eliendo hombres de gusto, fina literatura y patriotismo á quienes confiar el encargo de formar una lista de piezas, que deban representarse en cada temporada.*⁶³

Sin embargo, no sólo la censura debía entregarse a una reunión especializada de literatos, sino la misma administración tenía que pasar a manos privadas, a fin de que la esperanza de ganancias estimulase la mejora del vestuario, del establecimiento y la contratación de actores. Se impugnaba la desidia en la que había caído la actividad teatral debido al monopolio estatal de la única casa de comedias de la ciudad, pensando que la promesa de beneficios acicatearía a los asentistas, obteniéndose un resultado positivo para todos: el gobierno no perdería más recursos y obtendría, en contrapartida, ganancias a raíz de la exclusividad del negocio dadas al capitalista; éste incrementaría sus ingresos, y el público tendría mejores representaciones.⁶⁴

Atendiendo tanto a los reclamos de mejoramiento como a sus propios recursos financieros exhaustos, el gobierno decidió reunir a un grupo selecto de la sociedad porteña, convocándolo en julio de 1817 a su despacho. De esta iniciativa surgió la ya citada Sociedad del Buen Gusto, la cual ejerció una auténtica censura teatral.⁶⁵ No obstante, aun cuando esta comisión se encargase de la preparación de los espectáculos y la Policía de la vigilancia interior y exterior del edificio, el gobierno siguió actuando como empresario, hecho que implicaba dos aspectos estrechamente relacionados: aparecía como el heredero del poder español en tanto “dador” de fiestas a la comunidad, atribución que consolidaba su autoridad y nutría su propio capital simbólico,⁶⁶ pero precisamente por conservar esta facultad de fuente de la festividad impedía la conformación de un público en sentido moderno.

En efecto, algunos miembros de la élite dirigente advirtieron que si el teatro seguía en manos oficiales aquél nunca podría expresar su parecer libre y racionalmente, pues siempre temería ofender los esfuerzos gubernamentales; en virtud de ello se solicitaba su entrega a particulares. Si la administración pasaba a gestión privada el espectador tendría la libertad de expresión necesaria y el teatro

[...] estaria mas sujeto á la censura pública, y con mas libertad se le reprocharian las piezas poco dignas: por su misma utilidad aumentaria actores, y actrices, adelantaria el artículo de

⁶³ *Gazeta de Buenos Aires*, N° 21, 16 de septiembre de 1815.

⁶⁴ Cf. “Teatro”, *El Censor*, N° 78, 13 de marzo de 1817.

⁶⁵ Así, por ejemplo, no sólo se negó a *La Camila* de Henríquez el pase para su representación, sino que hubo otros casos. Cf. Bosch, M., *op. cit.*, pp. 93-96.

⁶⁶ Desde los comienzos de la modernidad venía consolidándose el proceso por el cual las autoridades laicas buscaban reivindicar el control de la fiesta comunitaria para asegurarse un dominio de los itinerarios ceremoniales, vinculados con los lugares simbólicos de la identidad y el poder urbano. La fiesta citadina se convirtió, así, en instrumento político en la afirmación de la ciudad y sus funcionarios. Roger Chartier, “Disciplina e invención: la fiesta”, en *Sociedad y escritura en la Edad Moderna*, México, Instituto Mora, 1995, pp. 19-36.

canto, y sufriría en su caso la crítica por escrito, que si no se ha hecho ha sido por evitar la presunción de que se dirigiese contra el Sr. Gobernador [...].⁶⁷

Por el momento la situación no se modificó y si el gobierno aparecía como el organizador de los diversos festejos cívicos con ocasión de la conmemoración de las fechas patrias y de los triunfos militares, también siguió figurando como el generoso poder que otorgaba diversión a su pueblo, continuando con el control de este espacio “festivo” particular que era el teatro.

Modificaciones y continuidades posteriores a 1820

La caída de las magistraturas generales en 1820 implicó el comienzo de un proceso provincial en el que se delinearon con mayor claridad las instituciones de un régimen republicano y representativo. En los años previos a la reanudación de las guerras, la voluntad de ordenar estos nuevos espacios jurisdiccionales fue acompañada por un intento de reconstrucción de los lazos sociales, con el fin de asentar el nuevo orden en una sociedad civil que lo legitimara a través de un auténtica “opinión pública”.⁶⁸ Este programa se orientó hacia una serie de tópicos: la promoción de prácticas asociativas, el estímulo y protección de una prensa que sirviese de ámbito para el debate racional, la difusión y ampliación de modernos sistemas pedagógicos y el fomento de actividades artísticas que tendiesen a consolidar una civilidad cuya urgencia era evidente en una sociedad desgarrada por la guerra.⁶⁹

Dentro de este ambiente, era natural que el teatro pasase a jugar también su papel, desde el momento en que podía ser un lugar adicional para la reconstrucción de las relaciones sociales y el fortalecimiento de la civilidad. Tal como lo expresaba *El Centinela*,⁷⁰ las representaciones de música, ópera y teatro constituían el recurso ideal para restablecer los vínculos destruidos por los enfrentamientos del lustro anterior:

[...] Las concurrencias de esta clase debieran ser muy frecuentes entre nosotros. Prescindiendo de lo que contribuyesen á la civilizacion, otras mil circunstancias las hacen necesarias. La causa de la independenciam excitó desde el principio algunas enemistades entre las familias. [...] Felizmente van desapareciendo estos odios, á medida que se uniforma la opinion, y la civilizacion se adelanta. Pero repetidas concurrencias, en que se pusieran frecuentemente en contacto las personas, bastarian por si solas á desarraigar para siempre de los corazones los restos que hayan podido quedar de esas tristes enemistades. Cordialidad, union, uniformidad en intereses y opiniones [...].⁷¹

⁶⁷ “Remitido”, *El Censor*, N° 80, 27 de marzo de 1817.

⁶⁸ Una síntesis interpretativa del período en Marcela Ternavasio, “Las reformas rivadavianas en Buenos Aires y el Congreso General Constituyente (1820-1827)”, en Noemí Goldman (dir. de tomo), *Revolución, República y Confederación (1806-1852)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pp. 159-197.

⁶⁹ Para el estudio de las modernas formas de sociabilidad en el Río de la Plata durante esta época resulta ineludible consultar el trabajo de Pilar González Bernaldo, *Civilité et Politique. Aux origines de la nation argentine. Les sociabilités á Buenos Aires. 1829-1862*, París, Publications de la Sorbonne, 1999, pp. 69-109 [edición en castellano: Buenos Aires, FCE, 2001].

⁷⁰ Este periódico fue redactado alternadamente por Ignacio Núñez y Juan Cruz Varela.

⁷¹ *El Centinela*, N° 11, 6 de octubre de 1822.

La élite dirigente, reconstruida luego de la debacle del año de 1820, seguía considerando, como en los años anteriores, que el drama podía favorecer la adquisición de un código de comportamiento que sirviese al buen entendimiento y a una pacífica convivencia. Ahora, si persistía esa consideración del teatro como ámbito para la “dulcificación de las costumbres”, no se puede decir lo mismo de su contenido político y de la voluntad cívico-pedagógica que primó durante las urgencias revolucionarias y, de hecho, junto a este desplazamiento en su funcionalidad consolidó la actitud de otorgar mayor autonomía a la actividad artística, renunciando el gobierno, en parte, a su papel de fuente de la festividad comunitaria que había conservado durante el período anterior.

De la voluntad cívico-pedagógica a las exigencias estéticas

Tanto en los comentarios de la prensa como en el tipo de producciones que comenzaron a aparecer se hizo evidente que la élite abandonaba su obsesión por el civismo republicano en el contenido de los textos, lo que sí puede ser interpretado como el resultado de la expurgación anterior, también puede serlo en el sentido de la consolidación de un régimen que no requería ya la permanente exhortación a la lealtad ciudadana a través de la representación dramática. Es claro que la labor realizada en el último lustro había redundado en el desplazamiento de las obras de canon barroco vinculadas con la temática monárquica, aunque todavía los entremeses y los sainetes revelaban una tradición hispánica que no gustaba demasiado al afán purificador de aquella. Sin embargo, fue claro el avance de la estética clásica, tal como lo revelaron la aparición de *Dido y Argía*, de Juan Cruz Varela y, con un tema americano, el *Molina* de Manuel Belgrano, en el primer lustro de la década.⁷²

La urgencia revolucionaria ya había pasado y ello influía en la actitud hacia el teatro: parecía asegurada la independencia de España y la vocación por un sistema político representativo ni siquiera era puesta en discusión. Nadie dudaba en el seno de la élite de la necesidad de la división de poderes, la publicidad y la periodicidad de las funciones, y de un régimen electoral que materializase el origen popular del poder. El gobierno no requería asumir una declamatoria que llamase al sacrificio por la Patria, ni remarcar en un discurso violento la ferocidad de la tiranía peninsular. Las necesidades públicas habían cambiado, y ellas estaban más conectadas ahora con la voluntad de configurar un sistema representativo que descansase sobre una sociedad civil cuyos lazos había que construir.⁷³

Junto a esta funcionalidad se acentuó su conceptualización como recreación valiosa en sí misma, como una diversión cuya finalidad inmediata residía en la producción de placer. En este sentido, parecía avanzar la visión del teatro como goce estético y con ella su consolidación como una actividad con sus propias normas y cánones. Esto contribuyó a la conformación de una noción de público que sólo iba a la casa de comedias a entretenerse y a “disfrutar”. Habiendo dejado de constituir un instrumento político clave, pasaba a ser un rasgo que revelaba el grado de civilización de un pueblo:

⁷² El “Molina” de Belgrano apareció impreso en Buenos Aires en junio de 1823, mientras que *Dido* era leída en el domicilio particular de Rivadavia y luego ante una concurrencia mayor en julio del mismo año. *Argía* fue publicada en una edición similar al primero, en 1824, siendo representada posiblemente en ese mismo año. Rojas, Ricardo, *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Losada, 1948, tomo II: *Los modernos*, p. 518.

⁷³ No obstante, aún pueden detectarse requerimientos sobre la adecuación a la situación política y social, tal como lo estableció la crítica a *Dido*, en cuanto su trama, centrada en uno de los versos de la obra de Virgilio, se hallaba totalmente alejada del contexto local. “Teatro”, *El Centinela*, N° 60, 14 de septiembre de 1823.

Mientras haya que luchar con mil preocupaciones y abusos, que retardan la consolidación de nuestras nuevas instituciones, [...] no distraerá frecuentemente su atención el Centinela de las cosas serias que dan solidez al edificio social, para recrearse con las que solo lo adornan y embellecen después de consolidarlo. –Recreémonos sin embargo un momento, discurriendo del teatro, del canto y del baile.⁷⁴

La prensa conformó un termómetro ineludible en este aspecto, en tanto comenzó a dar espacio a una incipiente crítica teatral que basaba sus argumentos ya no en la adecuación política de las obras, sino en la técnica de representación, la calidad de las voces, la perfección y adaptación del vestuario y la escenografía. Comenzó a referirse a la estructura de las composiciones, exigiendo el cumplimiento de la estricta unidad de acción, tiempo y lugar de rigor clásico y así, por ejemplo, al darse a publicidad la *Dido*, de Varela, la crítica de *El Centinela* fue destructora, por cuanto consideró que el primero de esos elementos brillaba por su ausencia: “[...] no basta á ningún drama un principio y un fin, es preciso que haya un enlace y un desenlace, y de estos carece del todo la pieza presente”, y en este sentido la pieza no pasa de ser sólo “una bellísima elegía mas bien que una tragedia”.⁷⁵

De este modo, la crítica comenzó a centrarse en la producción artística en sí misma, en el texto a representar o en el espectáculo que lo actualizaba, pretendiendo la exposición libre de las opiniones al respecto. De este modo, refiriéndose a una obra de Kotzebué, se apuntaba que su *Reconciliación* constituía una “[...] pieza en que se encuentran las bellezas y los defectos del drama alemán. Mucha naturalidad, –un conocimiento íntimo del corazón humano, y el arte de conmovirlo sin que aparezca el arte: –pero una acción estirada sin límites por mil trivialidades excusadas, y la manía de hacer filosofar á todos los papeles”, marcando los lineamientos estéticos por los que corría el drama.⁷⁶ Cabe señalar que, incluso, se realizaron las primeras reflexiones acerca de las modificaciones de sentido que podían introducir las traducciones, nota que hasta entonces no había llamado la atención.⁷⁷

La tendencia surgida en el período anterior respecto de la necesidad de que el público pudiese poseer libertad de expresión acerca de los espectáculos a los que asistía se fue consolidando en una época en la que tanto las reglamentaciones como la práctica periodística buscaban habituar a la sociedad a una tolerancia hacia las opiniones particulares, pretendiendo garantizarles una completa seguridad. El público, para ser tal, debía poder manifestar su parecer para convertirse en el tribunal al que se sometían obras, autores y actores, de allí que tanto en la selección de los contenidos como en el mejoramiento de la representación debía tenerse en cuenta:

⁷⁴ “Teatro”, *El Centinela*, N° 33, 16 de marzo de 1823.

⁷⁵ *El Centinela*, N° 60, 14 de septiembre de 1823.

⁷⁶ “Teatro”, *El Centinela*, N° 51, 13 de julio de 1823.

⁷⁷ *Ibid.*, N° 60, 14 de septiembre de 1823. Cf. también la nota en la que se censura la traducción de óperas italianas al castellano por los malos efectos que generan en la representación, en *El Argos de Buenos Aires*, N° 54, 24 de julio de 1824. Recordemos que a partir de 1822, este periódico era editado por la Sociedad Literaria, que nucleaba a un selecto grupo de letrados porteños. Sobre la vinculación de éste con el teatro, la reforma religiosa y el contexto utilitarista rivadaviano véase Klaus Gallo, “Un escenario para la ‘feliz experiencia’. Teatro, religión y política en Buenos Aires, 1821-1827”, en AA.VV., *Territorio, memoria y relato en la construcción de identidades colectivas*, Rosario, UNR Editora, 2004 (en prensa).

Estamos desengañados, y es preciso que lo estén todos, que mientras el público no conozca y haga uso con frecuencia y energía de su derecho incontestable, para aplaudir lo bueno y reprobar lo malo que advierta en las comedias y en los cómicos, y sobre todo la negligencia que se nota y la desfachatez con que á veces se presentan, nunca podremos llegar á tener un teatro ni aun mediano. Es preciso que el público sepa, y que tambien sepan los actores, que los verdaderos jueces del teatro son los que pagan sus entradas; si quieren convencerse de esta verdad, no tendremos mas que abandonarlos por una temporada en manos de los jueces que tanto los favorecen entrando sin pagar [...].⁷⁸

La configuración de un público moderno, es decir, un conjunto de individuos iguales y libres aptos para exponer su racionalidad y reunido con un fin específico,⁷⁹ constituía en la visión de la élite dirigente la condición necesaria para el desarrollo de un teatro que cumpliera con la civilización de las costumbres y el goce estético, pero ello requería de dos factores. Por un lado, había que asumir la formación de ese público, continuando con la nutrición del “gusto” clásico y con el ejercicio de una valoración técnica y artística de las obras; en este sentido, la voluntad de moldear las preferencias de los espectadores fue asumida por la prensa, cuyos redactores pertenecían, como es obvio, a esa misma élite dirigente.⁸⁰

Pero, por otro lado, la conformación de un público moderno exigía una absoluta libertad de expresión, la que no se hallaría completamente garantizada si el gobierno no delegaba la administración teatral en manos privadas, por lo cual se defendió la entrega de la gestión a asentistas. Sin embargo, una vez logrado este propósito era necesario crear una auténtica competencia dentro de la misma esfera privada a fin de garantizar al público mejores representaciones. Así, por ejemplo, al producirse un conflicto entre el capitalista a cargo de la Casa de Comedias y el afamado Rosquellas, se pidió la continuación de los “beneficios” de éste a fin de estimular a aquél a mejorar sus propios espectáculos.⁸¹

Goce estético y civilización de las costumbres

Como hemos dicho, todavía seguía vinculada a la representación que la élite tenía del teatro la antigua idea de que éste conformaba una “escuela de costumbres”, aunque actualizada a las exigencias modernas de urbanidad y a la moralidad que le servía de fundamento. En este sentido, se seguía insistiendo en el buen comportamiento de los asistentes para habituarlos a una conducta tolerante y cortés y se continuaba marcando la necesidad de un criterio de selección que evitase obras indecentes por las acciones o el vocabulario que desplegaban, siempre en la línea de ocultamiento de lo orgánico y de control de lo afectivo.

⁷⁸ “Teatro”, *El Centinela*, N° 20, 8 de diciembre de 1822. Cf. “Teatro”, N° 38, 24 de abril de 1823.

⁷⁹ Para la vinculación entre la formación de un “público” en sentido moderno y el desprendimiento del arte de sus funciones publicitario-representativas, cf. Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, 5ª ed., Barcelona, Gili, 1997, pp. 75-79.

⁸⁰ Cf. “Coliseo”, *El Argos de Buenos Aires*, N° 4, 2 de junio de 1821, y N° 5, 9 de junio de 1821. En esta primera época el periódico era editado por Santiago Wilde e Ignacio Núñez.

⁸¹ “Teatro”, *El Centinela*, N° 53, 27 de julio de 1823. Los “beneficios” constituían funciones especiales en las que las ganancias eran para los actores, rigurosamente reguladas desde la colonia. Cf. M. Aspell de Yanzi Ferreira, *op. cit.*, p. 80.

Desde el periodismo, también se mantenía el esfuerzo de educar al público en el dominio de sus instintos, indicando que su libertad en las manifestaciones respecto de obras y actores debía ser moderada y racional:

Cuando se dice el público y una desaprobación *decorosa*, es visto que no debe entenderse por cuatro mozos que se escapan del mostrador: que hacen una bulla extraordinaria en el patio, y que lejos de poder juzgar de la acción y del argumento de la pieza, lo único que saben es medir con la vara el bestido de la actora. Cuidado señores míos: cuidado por que el Argos tiene sus ojos bien abiertos, y será cosa que ustedes saldrán en letra de molde con todos sus pelos y señales si vuelven á interrumpir la presentación con su falta de decoro y desaciertos,⁸²

nota en la que, como vemos, se mantenía la conceptualización del carácter infantil del público.

La publicación del nuevo “Reglamento de Policía Exterior del Teatro” no hizo más que acentuar el control de esos comportamientos, volviendo sobre prohibiciones que habían sido señaladas ya en las ordenanzas virreinales, tales como la de fumar, mantenerse con el sombrero puesto, formar grupos a la entrada general y de los palcos, haciendo especial hincapié en la exigencia de silencio.⁸³

La imposición de una serie de valores morales, sustentadores de esa misma civilidad, continuaba siendo clave, aunque ahora subrayados por las nuevas necesidades sociales de un contexto desgarrado por la guerra civil y exterior. Una vez más, la mujer se convertía en el blanco de una ética que debía asegurar una convivencia pacífica y armónica, exigiéndosele una conducta “liberal” pero siempre sometida a la autoridad paterna o conyugal. De este modo, la representación de una obra de Kotzebué generó la indignación de la crítica en cuanto parecía constituir una especie de apología de la infidelidad matrimonial que afectaba al núcleo de la nueva publicidad, la familia: “No conviene que el sexo contemple la posibilidad de que los brazos de un marido honrado, fiel, afectuoso, y ultrajado, se vuelva á abrir jamas para estrechar en ellos á una muger adúltera. El arrepentimiento la hace ciertamente acreedora á la conmiseración; pero á nada mas”. Según el redactor de la nota, este mal ejemplo podría haberse evitado si el autor hubiese hecho una tragedia en la que la culpable, después de arrepentirse y obtener el perdón, falleciese a vista de su esposo o que, si quería reconciliarlos, hubiese hecho hincapié en la ingenuidad de su intención, “para que el marido se hallase seguro de la pureza de su alma”. La otra opción era que se hubiese pintado al marido como descuidado, de modo que la mujer no por seducción sino por “violencia cediera a la trama del falso amigo de su esposo”, huyendo sola y por desvergüenza.⁸⁴ En estas posibles salidas que el crítico proponía, se condensaban los principios de una moralidad moderna que se articulaba en torno de la familia como fuente de orden social y de la mujer como su eje, en cuanto encargada de reproducir las costumbres sobre las que ese orden se sostenía en su papel de esposa pero sobre todo de madre.⁸⁵

⁸² “Coliseo”, *El Argos de Buenos Aires*, N° 4, 2 de junio de 1821.

⁸³ *Ibid.*, N° 99, 4 de diciembre de 1824.

⁸⁴ “Teatro”, *El Centinela*, N° 59, septiembre de 1823.

⁸⁵ Según Cicccherchia, en la nueva estructura modelada por el avance del Estado y la conformación de las esferas pública y privada, la autoridad del padre, como único poseedor de derechos políticos, y la función subordinada y es-

No obstante, no existía la unanimidad de otrora en relación con los efectos reales que el teatro podía generar en las conductas de los espectadores, cuando el viejo concepto de “escuela de costumbres” comenzó a ser cuestionado por los elementos más jóvenes de la élite dirigente, individuos pertenecientes a una nueva generación formada en un contexto diverso.⁸⁶ En este sentido, los jóvenes reunidos en la Sociedad Valeper⁸⁷ se animaron a someter a debate la posibilidad de que los espectáculos dramáticos pudieran dejar huella en el comportamiento individual, y no sólo concluyeron que generaban “impresiones fugaces”, sino que constituía una actividad cuya única finalidad era la diversión. La discusión no tuvo desperdicio por cuanto en su transcurso se plantearon cuestiones a las que todavía el sector más maduro de la élite no se había asomado. Por un lado, se señaló la diversidad en la apropiación de los contenidos según el diferente grado de formación de los componentes del público, eje de la postura de un socio que sostuvo que la influencia del teatro variaba según la complejidad de las costumbres del pueblo al que se dirigía, y que los asistentes con mayor ilustración podían “aprovechar” mejor las obras en tanto tenían mayores elementos de interpretación.⁸⁸

Por otro lado, el debate de la Valeper dio lugar a que por primera vez se planteara la inversión de la funcionalidad del teatro, en la medida en que si hasta entonces el gobierno lo había utilizado para educar y disciplinar a su población, ahora podía ser ésta la que lo utilizara para vigilar sus actos: “[...] con ellas [las representaciones teatrales] se mejoraban las costumbres, añadiendo la considerable ventaja de proporcionar un medio seguro de alabar o censurar los procedimientos de la autoridad pública”.⁸⁹ Por primera vez la producción o representación teatral era considerada como recurso de la sociedad frente al Estado.

No obstante, los editores de los principales periódicos porteños, todos ellos parte del sector más maduro de la élite dirigente porteña, seguían creyendo que el teatro constituía la diversión “civil” por excelencia, que cubría los momentos de ocio con un entretenimiento que ponía en acción ingenio y sentimientos, alejando a la población de otras recreaciones peligrosas. En este sentido, continuó la voluntad de disciplinar la diversión y eliminar prácticas consideradas “frívolas” e “indecentes”. Ya se había logrado la prohibición de las corridas de toros, pero aún quedaban las “riñas de gallos”, respecto de las cuales consideraban que no sólo se habituaba el asistente a la crueldad y la barbarie, sino que se agravaba la cuestión con la introducción del juego de azar. En este sentido, la “riña” se presentaba como un verdadero corruptor de la persona, pues la rebajaba a los más bajos escalones, tal como afir-

tabilizadora de la mujer, serán la representación acabada del modelo civilizatorio. Esta familia moderna, administradora de intereses privados y del dispositivo de orden público, debía contener al individuo y ofrecerle un lugar legítimo para su intimidad. Cf. *op. cit.*, p.18.

⁸⁶ Estos personajes habían nacido en torno de 1800 y comenzado sus estudios en pleno proceso revolucionario, de allí la diferencia contextual de formación respecto de la élite ya madura, nacida tres décadas antes, que había vivido la etapa reformista de la Corona española y la crisis del Imperio en su totalidad. A ello se debe agregar la diversidad doctrinaria e ideológica que los afectó, pues si la nueva generación se hallaba educada en la Ideología iluminista y en el liberalismo utilitarista inglés, la anterior lo había sido en una Ilustración de corte peninsular moderada y ecléctica. Cf. José Carlos Chiaramonte, *La Ilustración en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Puntosur, 1989.

⁸⁷ Estos jóvenes habían quedado al margen de los espacios asociativos que había creado para sí el sector maduro de la élite porteña, en virtud de lo cual decidieron crear uno propio, la Sociedad Valeper, marcado por una fuerte identidad generacional.

⁸⁸ El debate aludido corresponde a la reunión 52, del 14 de julio de 1822. “Actas de la Sociedad Valeper”, en Gregorio Rodríguez, *Contribución histórica documental*, Buenos Aires, Peuser, 1921, t. II, pp. 466-469.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 467.

maba el editor de *El Centinela*: “recrearse en atormentar los animales, es el primer paso ácia el desprecio de la sangre humana, que aquí desgraciadamente suele derramarse por motivos triviales”.⁹⁰

También las fiestas de Carnaval fueron blanco de censuras: en lugar de tomar medidas represivas, se exigió que el gobierno ofreciese entretenimientos alternativos que alejasen a los individuos de ellas por la vía persuasiva. En este sentido, cabe señalar dos notas, una referida a la eliminación misma de los tradicionales usos carnavalescos de la región, y otra a la conservación del papel del gobierno como organizador de la festividad comunitaria.

Desde comienzos de 1820 la labor de la élite respecto de la supresión de las típicas “aguadas” en las que se embarcaba la población fue constante. Su actitud pasó de la exigencia de la represión policial a una alternativa persuasiva que apuntaba a atraer a aquélla hacia entretenimientos dramáticos especialmente organizados:

Creemos mas bien que una vigilante é ilustrada policía cortaríá abusos á cuyo remedio no han bastado ni los mas terminantes decretos, ni las penas mas severas. Ya debe entenderse que no hablamos de medidas coercitivas, aunque en el caso de ser necesarias no las reprobamos. Queremos, sí, que se adopten arbitrios suaves, liberales, y decentes, que excusen el compromiso de hacer uso de aquellas. Tales serían, en nuestro concepto, invenciones que por su novedad ó artificio excitasen la curiosidad de la multitud, la entretuviesen con la ilusion y la atrajesen ó con la utilidad ó con la esperanza de lograrla [...].⁹¹

Como en la riña de gallos, se criticaba que las personas se abandonaran a actividades que las alejaban de su propia humanidad, insistiendo en el control de sí que exigía la nueva urbanidad: “Se acercan los dias de Carnaval en que la generalidad de los habitantes de esta ciudad se abandona á una alegría que raya en furor. Las personas más distinguidas entregadas á este juego, que llamaremos bárbaro, parecen haber perdido entonces su razón [...]”.⁹² No hace falta aclarar que si bien las exigencias de modificación de las pautas de comportamiento eran extensibles a todos, se hacía más urgente en los sectores socialmente altos por cuanto continuaban siendo el referente del resto.⁹³ De ese modo, si en los teatros debían mostrar el mayor decoro en sus gestos, también debían hacerlo en los festejos públicos, demostrando su alejamiento de prácticas bárbaras; de allí que los periódicos se alegraban de que estos sectores hubiesen comenzado a abandonarlas, mostrando su creciente civilización.⁹⁴

Cabe señalar, no obstante, que la erradicación de este tipo de prácticas de diversión no logró demasiados frutos, si se tiene en cuenta que las críticas al Carnaval y a las renacidas corridas de toros en los años siguientes, sobre todo en el período rosista, siguieron preocupando a la élite letrada, que se expresaba en los periódicos; de la misma forma, persistieron tam-

⁹⁰ “Circo de Gallos”, N° 38, 24 de abril de 1823.

⁹¹ *El Centinela*, N° 25, 19 de enero de 1823.

⁹² *El Argos de Buenos Aires*, N° 7, 9 de febrero de 1822.

⁹³ Al respecto cabe señalar las observaciones acerca de la acentuación de la diferenciación social dentro del teatro no tanto en la distribución espacial como en los gestos y el vestido, acentuación sobre todo respecto del período anterior. Cf. J. A. Wilde, *op. cit.*, pp. 48-49 y 52-53.

⁹⁴ Cf. “Carnaval”, *El Centinela*, N° 29, 16 de febrero de 1823, y *El Argos de Buenos Aires*, N° 9, 16 de febrero de 1822.

bién en la estructura del espectáculo dramático los sainetes y las tonadillas que tanto criticarían los jóvenes románticos.⁹⁵

Pero, tal como hemos visto en los años revolucionarios, seguía vigente la idea de que correspondía al gobierno divertir a la sociedad. En este sentido, era su responsabilidad brindar recreaciones “civiles” que cubrieran los momentos de ocio con prácticas correctas: “Al pueblo es preciso divertirlo oportunamente, y es á la policía á quien corresponde dignificar sus entretenimientos, y reformar por este facil medio sus inclinaciones hasta conducirlo al decoro que debe caracterizar á un pueblo libre”.⁹⁶ Esta labor estatal en la que el teatro ocupaba un lugar clave como espacio de diversión adecuado era más urgente en los momentos en que el calendario religioso había acostumbrado a la sociedad a la supresión de las representaciones dramáticas. Así, el vacío creado en la sociabilidad por la suspensión religiosa debía ser llenado con funciones públicas que cubriesen el ocio sin faltar el respeto a la devoción, por lo que el gobierno decidió en 1824 organizar conferencias didácticas sobre geografía y astronomía con caracteres dramáticos que atrajesen al público, para lo cual, y con el fin de generar la curiosidad del público, no sólo fue adaptado el escenario de la casa de comedias sino que se introdujeron elementos adicionales, como mapas o instrumentos de geodesia, manteniendo los precios y la distribución ordinaria de las veladas teatrales.⁹⁷ Por otra parte, se autorizaron las representaciones de música sinfónica y de óperas, acentuándose la secularización en el control del tiempo.⁹⁸

Así, aun cuando el gobierno hubiese entregado la administración del teatro a manos particulares, continuaba reservándose cierto control de la festividad a fin de asegurar una civilización de las prácticas sociales que sirviese de fundamento al sistema político liberal del que pretendía ser expresión.

Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo hemos seguido los lineamientos por los que discurrió la representación que la élite dirigente tuvo sobre el teatro, y con ella estudiamos tanto las prácticas a las que dio lugar como otros aspectos de la vida social. En este sentido, el prisma del espectáculo dramático nos permitió observar cómo el programa de reforma aplicado se hallaba estrechamente conectado con la ritualización de ciertos gestos cívicos, el disciplinamiento de la diversión popular y la “civilización de las costumbres”.

La élite que accedió al poder en 1810 contó con el teatro entre los recursos más valiosos para difundir el credo político que sustentaba su autoridad, consciente de que si los periódicos constituían una vía ineludible no llegaban a toda la población. Es por ello que diseñaron una estrategia adicional, pues incluso para los miembros de los sectores que podían

⁹⁵ Hemos trabajado este aspecto en “Civilizar la *sociabilidad*: los proyectos editoriales del grupo romántico en los comienzos de su trayectoria (1837-1839)”, mimeo.

⁹⁶ *El Centinela*, N° 25, 19 de enero de 1823.

⁹⁷ La función fue anunciada en *El Argos de Buenos Aires*, N° 13, 3 de marzo de 1824. Para una descripción de sus objetivos y sus efectos véase *Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825*, Buenos Aires, Solar, 1942, p. 51.

⁹⁸ Cf. al respecto los comentarios de un visitante inglés acerca de los progresos laicistas en este sentido. *Cinco años en Buenos Aires*, cit., pp. 50-51.

comprar impresos o leerlos en los cafés, aquél se presentaba como una alternativa que completaba el adoctrinamiento realizado por ellos, en cuanto se suponía que la representación dramática apuntaba al sentimiento y la emoción, generando una asimilación inmediata del contenido por su impacto sensorial. Los contenidos temáticos y sus léxicos fueron adecuados a las necesidades discursivas de la revolución, sobre todo cuando en 1816 se concretó la emancipación. De hecho, fue precisamente a partir de esa fecha cuando se redoblaron los esfuerzos destinados a depurar el teatro de toda nota barroca, canon estético identificado con el sistema político caduco.

A esta altura del proceso, el espectáculo ya había sido incorporado al circuito cívico de los rituales patrios, y no sólo se exigía la entonación de la Marcha Patriótica al comienzo de cada velada, sino que ésta se convirtió en elemento ineludible de la serie de actos que acompañaban las festividades mayas. Este aspecto permitió advertir cómo el gobierno revolucionario pretendió conservar el control de la concesión de fiestas como un elemento importante para la consolidación de su capital simbólico, en tanto le permitía mantener el dominio sobre los papeles y los lugares ceremoniales.

No obstante, como ya se ha afirmado, esta pedagogía cívica implicó algo más que el aprendizaje de nuevos valores y conceptos políticos, pues conllevaba la adquisición de pautas de comportamiento acordes con el pueblo libre y racional que se suponía conformaba el cuerpo de ciudadanos. Otorgando continuidad a un esfuerzo de dulcificación de las costumbres iniciado en la época colonial, se buscó educar a los espectadores en una serie de actitudes relacionadas con el control de los afectos y el ocultamiento de lo orgánico, con vistas a propiciar una convivencia social armónica. En este sentido, tanto las reglamentaciones como las temáticas de las obras apuntaron a enseñar las normas de *civilidad* requeridas, como un código que si era exigido a todos lo era con mayor urgencia a las capas altas de la sociedad, en tanto ellas conformaban el referente que debía servir de ejemplo al resto de las clases.

Pasada la urgencia revolucionaria, las representaciones que la élite poseía del teatro dejaron de lado el componente ideológico-político, conservando su función como recurso de disciplinamiento social. El contexto histórico no hacía ya necesaria una pedagogía cívica en principios políticos que parecían consolidados, pero la pulverización de los lazos sociales hacía impostergable el desarrollo de una urbanidad que asegurase la tolerancia y la convivencia pacífica. De este modo, el esfuerzo apuntó a convertirlo en otro de los lugares del espacio público, en el que la sociabilidad pudiese desplegarse según los nuevos códigos de conducta.

Junto a ello se fue consolidando su conceptualización como producción artística para el placer estético, fortaleciéndose la relación público-escenario basada en el goce y en el gusto. Esta autonomía que iba logrando respecto de la autoridad política aún era relativa por cuanto se la seguía considerando en su finalidad social civilizadora. No obstante, el camino transcurrido en ese sentido marcó el inicio de la formación de un público en sentido moderno, como grupo de espectadores que se reunían para disfrutar de un entretenimiento común. El mismo contexto de respeto por la libertad de expresión favorecía su configuración al crear la posibilidad de que los asistentes pudiesen expresar su opinión sin censura, exigiendo la adecuación de los espectáculos a sus preferencias, aunque también contribuyó a ello el hecho de que el gobierno concediese a asentistas privados la gestión de la actividad. De hecho, fue en esta época también cuando los periódicos desplazaron el eje de las críticas hacia la técnica y la calidad de la obra, la representación y el edificio del teatro.

En pocos años, la actividad dramática pasó de ser un recurso de pedagogía cívica clave para el régimen revolucionario a constituir, en la década de 1820, un instrumento de disciplinamiento social, aunque en esos años también comenzó a considerarse como una actividad autónoma que incluso podía llegar a servir como recurso para censurar a la autoridad pública. No obstante, como dijimos, más allá de la voluntad reformista de la élite, la sociedad resistía los cambios, lo que se expresaba tanto en la persistencia de los “malos” hábitos de comportamiento público y de las diversiones “bárbaras” del carnaval y los gallos, como en la supervivencia en la estructura del espectáculo teatral de sainetes, tonadillas y coplas de origen español. La Generación de 1837 retomaría pronto estos afanes civilizadores, integrándolos en un proyecto de construcción nacional que se ubicaría, no obstante, en otro contexto ideológico. □