

Maestría en Historia
Facultad de Humanidades
Universidad Nacional de Mar del Plata

Tesis dirigida por el Prof. Fernando J. Devoto

**Vida teatral, respetabilidad y jerarquías sociales
en Buenos Aires, 1870-1910.
LOS USOS DE LA OPERA DESDE UNA
PERSPECTIVA COMPARADA**

por Ricardo Pasolini

— JUNIO DE 2000 —

Servicio de Información y Documentación
Dra. Liliana B. De Bosisi
Fac. Humanidades
UNMDP

a Lina Pasolini,
a Ana, Bruno, Irene
y Lucio

*"Hoy volvemos felizmente a nuestras
antiguas costumbres de salón, corteses,
graves, señoriales, porque señores
somos aunque republicanos..."*

Domingo F. Sarmiento, *El Nacional*, 6 de agosto de 1882.

*"... il criterio del gusto è assoluto,
ma di una assolutezza diversa da quella dell'intelletto,
che si svolge nel raziocinio,
è assoluto dell'assolutezza intuitiva della fantasia."
Benedetto Croce, *Estetica*.*

INDICE

Vida teatral, respetabilidad y jerarquías sociales en Buenos Aires, 1870-1910:
 LOS USOS DE LA OPERA DESDE UNA PERSPECTIVA COMPARADA

Agradecimientos.....	4
INTRODUCCION.....	6
El problema: Experiencias teatrales y jerarquías sociales en en Buenos Aires finisecular	
a) Savoir-vivre, respetabilidad social y vie élégante	
b) El teatro como objeto de la historia social y cultural	
CAPÍTULO 1: LA OPERA O LAS REGLAS DEL GENERO.....	30
Crítica musical y ópera	
Intelectuales y público: las categorías de la distinción	
CAPITULO 2: LA ERUDICION LIRICA	48
Los usos de Wagner	
Tradición italiana y reacción antiwagneriana	
CAPITULO 3: LA OPERA O LA SOCIABILIDAD TEATRAL.....	63
Palcos y plateas, tertulias y cazuela	
La música desde el paraíso	
CAPITULO 4: LA EMOCION LIRICA.....	81
Prima donnas, divos y maestros	
Imágenes y traslaciones	
CAPITULO 5: EL CIRCO O EL PUBLICO POPULAR.....	90
Hércules y tonys, payasos y écuyères	
Público y dramas criollos	
CONCLUSION.....	105
APENDICE DOCUMENTAL	
FUENTES Y BIBLIOGRAFIA	

Agradecimientos

Hacia finales de 1997, el Prof. Fernando Devoto me propuso trabajar en un artículo que involucrara algunos problemas relacionados con la experiencia teatral en Buenos Aires del fin de siglo XIX. La propuesta era interesante por muchas razones. Desde el punto de vista profesional, me introducía en un período y unos problemas un tanto lejanos de mi proyecto de investigación y mis saberes originales. Más allá de que mi sensibilidad intelectual se encontrara colocada en el lugar más clásico de una "historia cultural" que, creyendo filiarse en Bourdieu quedaba más cercana al método biográfico de Carlyle, la originalidad del tema propuesto —originalidad que se fue haciendo más visible a medida que el proceso de investigación demostraba la ausencia de obras referenciales sobre la comparación entre públicos de ópera y de circo—, me colocó ante ciertos problemas si no de confianza, sí de erudición básica para arribar a ellos, que la asistencia y dirección del Prof. Devoto fue salvando a medida que se presentaban. Por otra parte, me brindaba la posibilidad de una publicación en una obra colectiva con directores y autores prestigiosos o de importante trayectoria profesional, lo que significaba partir de una modesta posición intelectual formativa e inicial, y alcanzar algo así como un carnet de existencia historiográfica.

En algún sentido, la posibilidad de haber cursado en la Maestría en Historia una cantidad importante de seminarios que asumieron enfoques diversos en lo que respecta a temas y metodologías, más una dosis de ilusión de omnipotencia y por qué no de narcisismo, habilitaba mi apuesta pues el perfil del alumno de maestría se había construido a partir de un itinerario que presentaba varias estaciones temáticas y metodológicas. El deseo de convertirme en una suerte de *flâneur* historiográfico legitimaba, entonces, una elección personal que esperaba abrir nuevos horizontes para mi formación intelectual. El resultado inicial de esa búsqueda se tradujo en el artículo "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos culturales y lenguajes sociales", publicado en el tomo II de *Historia de la vida privada en Argentina* (1999). El resultado académico e institucional, lo expresa esta tesis de Maestría. Por estos motivos, y por otros actos de generosidad que no enumeraré aquí, no quiero dejar de hacer explícito mi agradecimiento al Prof. Devoto, quien se ha encargado de la Dirección del Proyecto desde su primera versión como artículo. Aunque no estoy seguro de haber seguido con pericia su propuesta inicial; sus consejos y críticas agudas agregaron a lo estrictamente erudito una idea del *trabajo* del historiador en la que creo reconocer tanto una ética como una estética muy alejada de una cierta moral "profesionista", en la que las propias obras parecieran estar medidas por el lugar que ocupan en la planilla del Programa de Incentivos.

La noción de que hay una *dignidad* del autor traducida en las propias obras, idea -creo- de reminiscencias pavesianas más que románticas, hoy es ilustrativa de una ausencia en las generaciones nuevas de historiadores, pero ya está ubicada en el horizonte de mis ficciones intelectuales junto aquélla, anterior; gombrowicziana, que recordaba que había una posibilidad de éxito en el goce voluptuoso del hecho creativo. No dudaría en afirmar que gracias a esta experiencia de investigación y sus "alrededores", he enriquecido sustancialmente mi formación incluso en aspectos que van más allá de lo profesional.

Agradezco los comentarios y sugerencias de otros profesores ante quienes acerqué las versiones preliminares. El Prof. Ruggiero Romano me sugirió la lectura de *I teatri di Napoli* de Benedetto Croce. El descubrimiento de este bello libro me ayudó a observar ciertas manifestaciones de la vida teatral italiana entre el Renacimiento y el siglo XIX, que en principio yo creía sólo una expresión en el Buenos Aires de fin de siglo, pero que en verdad pertenecían a la tradición del género operístico. Sobre todo, me brindó una perspectiva metodológica que me instó a pensar en la diversidad de los fenómenos que incluía la experiencia teatral. Si bien no he podido responder a gran parte de los interrogantes que me presentara el Prof. Romano, fundamentalmente por la disponibilidad de fuentes, muchos de ellos me llevaron al replanteo de las preguntas iniciales y a abandonar definitivamente otras. Agradezco, finalmente, su buena disposición y la minuciosa lectura del texto que le enviara.

El semiólogo Miguel Santagada, profesor de la Escuela Superior de Teatro de la Universidad Nacional del Centro, me recomendó que no olvidara la dimensión "situacional" del teatro, la instancia misma en que se establece la relación anímica entre actores, obra y público, problema que estaba apenas esbozado en las primeras versiones del trabajo. De alguna manera, el capítulo sobre la emoción lírica responde a estas incitaciones. Agradezco los comentarios críticos que el sociólogo Daniel Míguez le hiciera a una versión preliminar de este trabajo. Pude reconocer gracias a estos que, en términos metodológicos, tenía más deudas conceptuales con la sociología de Norbert Elias que con aquella de Ervin Goffman, más allá de que no resulta en absoluto difícil poder establecer un diálogo fecundo entre las matrices teóricas de estos autores. También el Dr. Eduardo Míguez me ayudó a identificar algunos problemas de construcción metodológica que presentaban las versiones iniciales, lo cual me permitió recolocar el problema de la dimensión "estructural" en la construcción argumentativa.

Finalmente, quiero agradecer a los directivos y al personal de la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia de Tandil, pues en la confianza de que se trataba de una investigación histórica, me permitieron consultar la colección del diario "La Nación" y de "Caras y Caretas" a veces en un horario a contramano del estipulado para los bibliotecarios y empleados de la institución, y otras facilitando la consulta domiciliaria de materiales únicos.

INTRODUCCION

El problema: Experiencias teatrales y jerarquías sociales en el Buenos Aires finisecular

A mediados de junio de 1909, cuando Anatole France de visita en Buenos Aires pronunció su última conferencia, presentó desde una perspectiva exterior toda una composición de la Argentina que paradójicamente coincidía con la que la elite local había alimentado desde largo tiempo. La Argentina asombraba al visitante francés porque en tanto nación nueva, parecía condensar en un período breve no sólo el proceso histórico europeo, sino ilustrar la expectativa de un potencial futuro en donde se limaran las contradicciones presentes en la sociedad del Viejo Mundo. La idea de una Argentina como nicho de modernidad y antesala del futuro, como una "Nueva Europa" no racista¹, aparecía ciertamente muy funcional al clima ideológico festivo con que la elite pretendía arribar al Centenario, y en cierto sentido, lo excedía. Pero lo que más asombraba a France, se fundaba en el hecho de que en la periferia del mundo atlántico, pudiera encontrar un interlocutor cultural equivalente a sus aspiraciones de prestigio en tanto intelectual y visitante ilustre.

¹ France consideraba que la mezcla racial producto de la inmigración masiva, generaba un tipo particular de raza, "**un metal humano muy rico y muy precioso**", mientras que en Europa, los prejuicios de raza se volvían cada vez más potentes. *La Nación*, 30-6-1909, p. 7.

El interlocutor constituía esa región de la sociedad porteña que se autocalificaba como *high—life*, y que adiestrada en los saberes y rituales de una cultura que se miraba en Europa, pretendía encontrar en ella un espejo que le devolviera imágenes favorables. Más allá de la sospecha de una desmesurada propensión al elogio, seguramente inadvertida por los contemporáneos, pues la sola presencia del escritor francés habilitaba la familiaridad de una descripción que se encontraba muy cercana a las reglas protocolares, la imagen de France no hacía más que reforzar un patrimonio ideológico común a la elite, una idea pasible de ser aprehendida en un magma de significaciones sobre la modernidad, la nacionalidad y la identidad social, donde Buenos Aires, "*Paris de América*", parecía estar cada día "*más orgulloso de marchar á la cabeza de la civilización*".²

En una bella página de un libro ya clásico de la historiografía sobre la Argentina, James R. Scobie interpretó que la inocultable y extensiva fascinación de viajeros y visitantes europeos por Buenos Aires, encontraba su razón en la percepción de los innumerables datos de la vida social, cultural y material porteña, que entre 1870 y 1910 —no más de 40 años— había convertido a la *Gran Aldea* en una *Metrópoli* cosmopolita.³

A los ojos de la historiografía argentina actual, más cercana a una idea de la temporalidad que se reconoce en las continuidades, la representación del objeto histórico "Buenos Aires" construida por Scobie, no podría ser considerada de otro modo que excesivamente evolucionista, y en algún sentido tan laudatoria como la de los visitantes del año '10. Sin embargo, no es menos cierto que en la elección del período, Scobie resumía bajo la hipótesis de la novedad histórica, un conjunto de procesos que hicieron que la Argentina de principios de 1900, apareciera como un producto final que al menos en sus variables macrosociales, resultará muy

² *Caras y Caretas*, Año IX, N° 395, Buenos Aires, 28-4-1906.

³ James R. Scobie, *Buenos Aires, del centro a los barrios, 1870-1910*, Buenos Aires, Ediciones Solar, 1ª edic., 1977, p. 29 y ss. (1ª. Ed. en inglés: *Buenos Aires, Plaza to Suburb, 1870-1910*, New York: Oxford University Press, 1974).

distante de aquel anterior a 1870. Más allá de su perspectiva exterior, del carácter de *visitante* que el propio Scobie podía acreditar, su lectura del surgimiento de la *Argentina moderna*, daba cuenta de la vigencia y fecundidad de un conjunto de tópicos sobre la nacionalidad que habían sido fundados precisamente en el período objeto de su estudio.

Es evidente que cuando hacia 1909 Anatole France calificaba a los asistentes a las salas del teatro lírico porteño como de "*oído delicado y hasta algo quisquilloso*"⁴, también visualizaba con asombro crítico lo que parecía el *climax* de una línea de un más vasto proceso cultural que había acompañado la transformación de la *Gran Aldea* en una sociedad extremadamente compleja, étnicamente plural y cosmopolita: el surgimiento y desarrollo de un público "erudito" de teatro lírico, decidido a consumir un bien cultural estrechamente vinculado a la oferta de las empresas dramáticas extranjeras.

Ese interlocutor social con pretensiones culturales europeas, del que France desconfiaba pero no dejaba de admirar⁵, aparece como el resultado de un proceso cultural de múltiples incitaciones, a partir de las cuales se desarrollaron unas pautas de comportamiento social en donde las experiencias teatrales jugaron un papel preponderante en la constitución de identidades y jerarquías sociales.

Entre 1870 y 1910, la propuesta cultural de la ópera, por un lado, y la del circo por el otro, se transformaron en los polos antagónicos que asumía la oferta teatral de Buenos Aires, pues a partir del desarrollo de unas prácticas de consumo específicas y de unas particulares comunidades de significados asociadas a los géneros, pudieron reconocerse las diferentes franjas de un público cada vez más amplio, complejo en su constitución y socialmente polarizado. El consumo teatral

⁴ *Ibid.*

⁵ Según su antiguo secretario personal y más tarde biógrafo, las opiniones de Anatole France sobre Argentina aparecen ciertamente contradictorias, pues van desde una descripción favorable del desarrollo social argentino y de su elite, hasta un desprecio inocultado hacia ese sector social, por su exhibida avidez por el consumo cultural de origen europeo. Cfr. Jean-Jacques Brousseau, *Itinéraire de Paris a Buenos-Ayres*, Paris, Les Editeurs G. Cres et Cie, 1927, *passim*.

incluía también la zarzuela, las comedias y los dramas en italiano o en francés, los sainetes de origen español y hacia principios del siglo, los dramas de autores argentinos.⁶ Pero es en la ópera y en el circo donde estos consumos alcanzan la dimensión de identidades sociales antagónicas. ¿Qué es lo que verdaderamente está en juego en este proceso donde ciertos sectores sociales se apropian para sí de un género dramático específico y sus "alrededores" simbólicos? En tanto que las prácticas y los consumos teatrales, se revelan como indicadores de las dinámicas mediante las cuales los grupos sociales constituyen identidades y porciones de poder en el campo simbólico, es posible reconocer en la diversidad de las experiencias ligadas al género teatral — como lo ha señalado Nicola Gallino respecto del consumo de ciertos estilos musicales en el Piemonte del siglo XIX⁷ — la manifestación de lenguajes culturales diferenciados.

A partir de los fenómenos que provoca una oferta cultural variada que en su manifestación mercantil adquiere el carácter de imposición cultural, y las operaciones de selección que los diferentes grupos realizan sobre esos lenguajes —tanto en su dimensión propiamente estética como en el sistema productivo de los géneros y la práctica social— es posible identificar los mecanismos mediante los cuales se perfilan y trazan los límites de las identidades sociales. En efecto, en la Argentina del período 1870-1910, animada de mutaciones sociales y novedades culturales importantes, el problema de la constitución de estas identidades, encuentra en los lenguajes relacionados con la vida teatral de la ópera y del circo, una región donde dirimir lugares sociales fuertemente polarizados, a partir de la traslación de específicas jerarquías de prestigio al *côté* lingüístico de la experiencia teatral.⁸ Por un lado, éste es un fenómeno que opera tanto en el nivel estético como en la ritualidad misma de la sociabilidad teatral,

⁶ Cfr. Apéndice documental Gráfico N° 2.

⁷ Nicola Gallino, "Tutte le feste al tempio. Rituali urbani e stili musicali di antico regime", *Quaderni storici*, 95: 2, Bologna, Il Mulino, agosto 1997, pp. 463-464.

⁸ *Ibid.*

pues en la sala — en particular en la sala de la ópera — se desarrolla otra compleja *actuación*⁹ que tiene como público al resto de la audiencia. Esta *mise en scène* que establece una estratificación social en el interior del teatro y a la vez un modelo global de hábitos culturales, se convierte en la metáfora de un aprendizaje civilizatorio — el *savoir-vivre* de la urbanidad, el rito de las buenas maneras de la *gente decente*, el *bon ton* —, donde solamente un segmento de la audiencia se arrogará el conocimiento del *libreto* legítimo. En términos de Norbert Elias, se trata de un conjunto de criterios y comportamientos que si bien ejercen una cierta coacción y exigen la renuncia de determinados hábitos, se convierten en un *arma social* en tanto medio de diferenciación y disciplinamiento.¹⁰ Así, en la *teatralidad* de las audiencias se dirime además de un ideal de identidad, una relación social específica que a partir de una instancia de interacción atribuye a los actores lugares sociales diferenciales.

Por otra parte, la experiencia que se articula en y alrededor de la propuesta cultural del circo se convierte en un contramodelo de esta operación en la que la elite apuesta a una instancia de diferenciación social, pues allí es posible advertir desde una composición diferencial de los públicos teatrales hasta los códigos propios y los alcances y límites de los intentos de disciplinamiento de otros grupos sociales ajenos a la elite, en función del modelo de comportamiento civilizado.

⁹ He tomado el concepto de *actuación* para dar cuenta de la relación situacional en la que los individuos desarrollan ciertos roles o rutinas con el propósito de influir sobre una audiencia determinada. La repetición de una misma rutina ante la misma audiencia o ante audiencias equivalentes, puede desarrollar una relación social. Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1ª ed. es español, 1981, pp. 27-28 y ss.

¹⁰ Norbert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1 ed. en español, 1987, pp. 189 y ss.

La identificación de este juego de tensiones simbólicas entre los géneros y los públicos me ha llevado al tratamiento del objeto "circo" en función de un intento de comparación que pueda dar luz sobre el problema principal: a saber, de qué manera los usos del género lírico en Buenos Aires sirven para pensar el fenómeno de la constitución de identidades y jerarquías sociales.

Así todo, en el acercamiento al circo como objeto aparecen algunos problemas metodológicos, pues para el período de estudio las fuentes se presentan limitadas en su doble dimensión de escasas y socialmente sesgadas. Es decir, no sólo las referencias al circo son difíciles de encontrar en la prensa periódica, salvo momentos muy puntuales, lo cual da toda una idea del lugar simbólico que ocupaba en las imaginaciones de los periodistas e intelectuales de la época, sino que además se advierte una uniformidad en la percepción que si bien convierte a la fuente en un objeto susceptible de interrogación por la negatividad, devuelve una imagen difícilmente rica de un objeto en el que se entrecruzan experiencias sociales muy variadas.

* * *

Ahora bien, hasta aquí he intentado presentar una serie de hipótesis que establecen el modo en que he pensado la relación entre el problema y el objeto de estudio. Sin embargo, es necesario hacer un recorrido por la bibliografía específica para dar cuenta de la forma en que la historiografía y las disciplinas afines se han acercado al problema que pretendo estudiar aquí. En este sentido, he optado por identificar dos ejes principales, que van desde una perspectiva general a otra particular. En el primero, intento señalar de qué modo han sido utilizadas las nociones de *savoir-vivre*, *respectabilidad social* y *vie élégante* en función del problema más global de la constitución de identidades y jerarquías sociales. Aquí, la instancia de comparación es el proceso de constitución de una identidad burguesa en la Europa occidental durante los siglos XVIII y XIX. A partir de él he

avanzado sobre algunas características generales que dan cuenta de este fenómeno en Buenos Aires, entre 1870 y 1910 aproximadamente.

El segundo eje también parte de identificar un problema global y allí se interroga sobre la forma en que la experiencia teatral ha sido estudiada básicamente desde la disciplina histórica. Aunque el recorrido aquí no es exhaustivo, en la obra de Croce y Burckhardt he encontrado una serie de perspectivas metodológicas que me han permitido pensar el teatro en una dimensión amplia de fenómenos, esto es, el teatro como vida teatral. No obstante ello, desde una perspectiva particular, he tratado de identificar en la ópera y el circo, lo que en ellos hay de específico en tanto géneros teatrales. De allí que en este recorrido bibliográfico se integren algunas investigaciones que han problematizado el objeto desde otras disciplinas. Por último, cabe señalar que si bien la bibliografía sobre ópera es abundante y variada en sus temas y perspectivas de análisis (no lo es tanto la referida al circo), he optado aquí por una selección en función del propósito inicial de la investigación.

a) Savoir-vivre, respetabilidad social y vie élégante

Más allá de la propuesta de Norbert Elias anteriormente citada, otros pensadores han tratado de reflexionar sobre el papel que *les bonnes manières* desarrollan en la vida social. A mediados de la década de 1920, el sociólogo francés Émile Goblot subrayó la importancia que la noción de *distinción* había adquirido en la ética de la burguesía. Contrariamente a la nobleza que podía legitimar su posición de acuerdo al criterio de la herencia, la burguesía —en tanto clase social nueva— no podía justificar su lugar social sino a partir de la noción de educación y de su distinción. Muchas veces la primera se confundía con el aprendizaje de la vida mundana, al mismo tiempo que la segunda, como ideal de clase y buen gusto, tenía tanta importancia como la moralidad y llegaba a confundirse con ella. Como afirma Goblot, "*les vertues sont comprises dans la tenue*".¹¹

¹¹ Émile Goblot, *La Barrière et le Niveau* (1925), Paris, PUF, 1967, p. 64.

El *savoir-vivre* puede ser concebido entonces como un sistema de producción de la *distinción*, en el modo en que Pierre Bourdieu usa este concepto, esto es, la distinción como uno de los mecanismos fundadores de la estratificación social.¹² Según el autor, cada grupo social puede encontrar su identidad a través de un sistema de representaciones específicas que lo opone a los otros grupos sociales. Estas representaciones promueven unos valores y unos modelos de conducta de algún modo identitario a la vez que diferenciador.¹³ Esta es la hipótesis que guía su investigación sociológica sobre el gusto y el consumo cultural en Francia.

En un libro relativamente reciente¹⁴, Dominique Picard ha propuesto la noción de que a través de las reglas del *savoir-vivre*, se constituye la sociedad en la medida en que son éstas las que estructuran y facilitan las relaciones interpersonales: "*en valorisant une certaine façon d'être et en faisant de la distinction une norme, (savoir-vivre) il secrète des valeurs et une idéologie qui favorisent la cohésion du groupe et le renforcement de l'ordre social*".¹⁵ Si bien la autora filia sus inquietudes en la corriente del interaccionismo simbólico en la línea de Erving Goffman, propone, en cambio, no un camino que va del análisis de los rituales de la interacción al descubrimiento de los códigos, sino el estudio mismo de los códigos del mismo modo en que los lingüistas distinguen entre gramática y habla. En algún sentido, a partir del análisis de los tratados del *savoir-vivre*, Picard

¹² Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México, Taurus Humanidades, 1988, *passim*. (1ra. Ed. en español de *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979)

¹³ En algún sentido, la concepción de Bourdieu no se aleja en términos teóricos de la de Goblot, salvo que este último reflexiona en función de la identidad burguesa, por lo tanto, encuentra una periodización en la utilización social del concepto. Para Bourdieu, estos "schèmes de perception fondamentaux" son propios de todas las formaciones sociales. *Ibid.*, p. 546.

¹⁴ Dominique Picard, *Les rituels du savoir-vivre*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, *passim*.

¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

propone una lectura —a mi juicio “durkheimiana”— de esos textos, en la medida en que los tratados aparecen como un sistema de reglas necesarias para regular las interacciones sociales. La hipótesis que guía su investigación es que la lógica de las interacciones sociales no emerge solamente de forma empírica a partir de la multiplicidad de las relaciones, sino que es esta lógica el principio organizador que regula las relaciones. De este modo, el *savoir-vivre* aparecería como su codificación y formulación normativa. Obviamente, la autora no deja de reconocer que entre la norma y la práctica puede haber un abismo factual, y que si bien es más probable que los manuales traduzcan el código relacional de las clases superiores, también es visible que cada grupo social ha desarrollado su propio código, incluso allí donde la influencia de la *politesse* pareciera mínima. Así todo, su tesis es que el peso de la norma en la vida cotidiana es de una gravitación mayúscula y — en algún sentido- anterior al ritual, y ello se hace más visible aún, cuando se está ante conductas visualizadas como transgresoras. En estos casos, la presencia de la norma es evidente pues “il y a toujours quelqu’un pour remarquer la transgression et y réagir”.¹⁶

Finalmente, para Picard los actos cotidianos pueden ser considerados como variaciones individuales de un sistema que los genera y les da sentido. Este sistema ejerce una triple función: propone un modelo de comportamiento adecuado valorado positivamente; favorece la integración social; y confiere a las conductas una significación y un valor claramente accesible en el interior de un grupo dado.¹⁷

En resumen, desde los códigos de las *buenas maneras* como elementos constitutivos de la viabilidad del orden social (Picard), hasta las prácticas de distinción como lugar donde se constituyen los actores y las jerarquías sociales (Elias, Goblou, Bourdiéu), la pregunta sobre la importancia de los rituales del *savoir-vivre* se vuelve aún más pertinente cuando a partir de ella se intenta arribar a un problema histórico específico: la construcción de la identidad social de una burguesía nueva como la argentina, a través del estudio de un objeto no

¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

convencional como los públicos de la ópera y del circo. En este contexto de hipótesis iniciales, también es posible establecer una potente relación entre los fenómenos globales asociados a la vida teatral —desde las representaciones dramáticas y la *dramatización* de los públicos, a las reflexiones estéticas y en general ideológicas generadas por ciertos intelectuales del período— y los mecanismos constructores de lo que algunos autores —utilizando la categoría histórica— han denominado la *respetabilidad* social, un concepto que en general engloba los usos y costumbres considerados decentes y correctos para un grupo o sector social dado, y que se relaciona con el proceso de constitución de una mentalidad burguesa en Europa, al menos desde finales del siglo XVIII.

En *Sessualità e Nazionalismo*, Georges L. Mosse ha reflexionado sobre el modo en que a partir del criterio de *respetabilidad*, se constituyó un nuevo paradigma de la vida sexual en Europa occidental, primero en las elites y luego difundido al resto de las clases sociales, caracterizado por la exaltación de la virilidad, por un ideal femenino asociado fundamentalmente con la maternidad y por la condena de las prácticas homosexuales.¹⁸ De este modo, la "*respetabilidad*" se convirtió en un elemento primordial en la constitución ideológica de la sociedad burguesa, pues proveyó un modelo de comportamiento social justificatorio a la vez que constructor del orden "burgués".¹⁹

Si bien éste es un proceso que parte de las elites para avanzar en el largo plazo sobre otros grupos sociales, el uso que Mosse hace del concepto de "*respetabilidad*" está expresado más en función de la extensión social y temporal del problema, incluso su período de estudio abarca desde finales del siglo XVIII hasta el fascismo europeo, y menos desde el punto de vista de la identidad social de esas elites. Asimismo, en términos metodológicos, Mosse circunscribe la utilización del concepto sólo a sus dimensiones de disciplinamiento de la moral y

¹⁷ *Ibid.*, p. 13 y ss.

¹⁸ George L. Mosse, *Sessualità e Nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma-Bari, Laterza, 1996, passim.

¹⁹ *Ibid.*, p. 206 y ss.

la práctica sexual, aunque no deja de advertir los otros elementos que lo constituyen.

Un tanto más cercano a mi objeto de estudio pero asociado también a la idea general de *respectabilidad*, se encuentra la noción de "*vie élégante*", aplicada por Anne-Marie Fugier en su análisis de la reconstitución de las jerarquías sociales en París, entre la Restauración y la Segunda República, como respuesta a la herencia de igualitarismo social que había dejado la Revolución. Para Fugier,

« *La vie élégante a pris la relève de la vie aristocratique de l' Ancien Régime. Elle s' est installée dans les nouvelles élites, 'la triple aristocratie de l' argent, du pouvoir et du talent', écrivait Balzac. L' 'élégance, désormais conçue comme le moyen par lequel ces 'gouvernants' se différencient des 'gouvernés' remplace les privilèges qui distinguaient la noblesse avant la Révolution. L' égalité des droits oblige la distinction à se manifester et à s' imposer par la qualité des manières, qui dépend de la qualité intrinsèque des individus »*²⁰

Savoir-vivre; respetabilidad social, vie élégante. Una familia de conceptos que provienen de tradiciones y disciplinas diferentes, pero que describen fenómenos equivalentes, en una temporalidad que finalmente conduce al apogeo de la sociedad burguesa.

Dicho esto, entonces, es posible afirmar que entre 1870 y 1910, un proceso similar de constitución y afianzamiento de jerarquías sociales experimentó la sociedad porteña y en menor medida su *hinterland*, y que fue durante la década de 1880 cuando este proceso se hizo más visible, pues la elite local apostó fuertemente a la *escenificación* de la distancia social. Claro que aquí el proceso tuvo sus particularidades no sólo en escala y temporalidad, pues en Argentina

²⁰ Anne Marie-Fugier, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris, 1815-1848*, Paris, Fayard, 1990, pp. 22-23.

además de fundar jerarquías de nuevo tipo, se intentaba la constitución de la nación en un marco sin igual de afluencia de población extranjera. En este sentido, es posible pensar que tal apuesta de distanciamiento de la élite cobraba una dimensión escenográfica que lindaba con el exhibicionismo, en la medida en que las distancias originales no parecían tan visibles. En efecto, la sociedad de Buenos Aires tampoco podía acreditar una "vida cortesana" que le indicara un modelo aristocrático a reemplazar, y más allá de que las diferencias sociales heredadas de la Colonia eran visibles, estas se fundaban en un esquema de castas que pronto el proceso de "modernización" dejará como un residuo cultural. Ya su situación de periferia particular de la colonia española había llevado a Mitre a pensar la sociedad porteña como una suerte de democracia factual desde el origen de la conquista, que la diferenciaba del resto de las colonias del Imperio. Mitre constituía así una idea de la excepcionalidad argentina.

La Revolución y sus herederos intentaron establecer el primer vínculo potente con el modelo cultural europeo, pero allí se advirtieron los límites de las inmensas aspiraciones pedagógicas de una élite modesta en un contexto cultural que poco margen dejaba para la innovación. En *Civilité et politique aux origenes de la nation argentine* (1999), Pilar González Bernaldo ha demostrado que el proceso de constitución del imaginario político de la nación en el Río de la Plata, se articuló a desde el origen revolucionario, a partir de las nociones de "sociabilidad" y "civilidad". A través de la primera, se intentó asociar la idea de comunidad a un lazo contractual a partir del cual se fundaba "*la métaphore associationniste de la nation comme communauté politique d'appartenance*". La noción de civilidad se inscribía en este propósito a partir de un doble significado: por una parte servía de criterio de distinción social para las elites que pretendían encarnar la nación, y al mismo tiempo permitía pensar el lazo nacional a través de la adquisición de comportamientos civiles que, en un nivel, servían para pacificar a la sociedad, y en

otro, pretendían colocar a la nación en el camino de la civilización, entendido como modelo de cultura superior encarnado en la experiencia europea.²¹

Durante el momento de la experiencia echeverriana, en función de la peligrosidad con que se visualizaba su oposición política, el rosismo terminó por expulsar con el *intermezzo* romántico local, lo que había en él de novedad cultural, y no me refiero ya a sus innovaciones literarias, sino a las propuestas que desde el periódico *La Moda* intentaban influenciar las elecciones culturales de la población en función del criterio del *buen gusto* europeo.

Si sobre el problema de la *sociabilidad* del rosismo se había creado ya una reflexión en clave de la necesidad de un proceso fundante a la vez de la civilidad y el civismo, que impugnaba decididamente el pasado en sus elites y en su "plebe" —basta recordar el *Facundo*—, el auge de la economía agroexportadora y la inmigración de masas se acompañará de todo un *corpus* de reflexiones que no dejarán de expresar las tensiones de un proceso en donde todo pareciera *fundarse, crearse* en sus contradicciones más potentes, pero bajo el acuerdo global de un ideal civilizatorio no siempre compartido en sus detalles. Desde Alberdi y su dicotómica *libertad civil / libertad política*, hasta Sarmiento y su exaltación de la reinstalación de las *costumbres señoriales*²² en una sociedad "republicana", lo que se pone en evidencia es este proceso global y variado en sus temáticas, de construcción de jerarquías sociales ante una sociedad que posibilitaba la no tan alejada ficción del ascenso.

Pero volvamos a los años de la década de 1880. He aquí, entonces, a Lucio V. López convirtiendo en ficción literaria la nueva geografía social de *La Gran Aldea* hacia 1882:

²¹ Pilar González Bernaldo, *Civilité et politique aux origines de la nation argentine. Les sociabilités à Buenos Aires, 1829-1862*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, pp. 289 y ss.

²² Domingo F. Sarmiento, *El Nacional*, 6 de agosto de 1882.

"En fin, yo, que había conocido aquel Buenos Aires de 1862, patriota, sencillito, semitendero, semicurial, semialdea, me encontraba con un pueblo con grandes pretensiones europeas que perdía su tiempo en flanear en las calles, y en el cual ya no reinaban generales predestinados, ni la familia de los Treveño, ni la de los Berrotarán".²³

No hay dudas de que el ascenso de la "burguesía" local se impuso -y se define a la vez- a partir de un modelo donde hasta las conductas más triviales de la vida social se hicieron más rígidas en sus formas, novedosas en su manifestación y excluyentes en sus mensajes. En efecto, lo que se consideró la evolución "hipertrófica" de las caderas femeninas podía dar el tema de un ensayo periodístico donde se alertaba sobre los peligros de la actualización de una antigua costumbre "semicaballeresca", que consistía en perseguir beldades por la calle "con ayuda de suspiros, palabras sedientas y miradas inflamadas".²⁴ Como un signo del buen gusto, se elogiaba ahora la moda de envolver los cuerpos en telas de Venecia al estilo delicado de la actriz Sarah Bernhard.

Otra regla indicaba que no era *chic* hablar español en el *gran mundo*; era necesario salpicar la conversación con algunas palabras inglesas y muchas francesas, "tratando de pronunciarlas con el mayor cuidado, para acreditar raza de *gentilhombre*".²⁵

En los juegos de carnaval, el acto de mojar con baldes de agua carecía del más mínimo detalle civilizado, y sólo se aceptaba la utilización del *pomo* cuando el

²³ Lucio V. López, *La Gran Aldea* (1882), Buenos Aires, Biblioteca de "La Nación", 1909, p. 125.

²⁴ Carlos Olivera, "Artes femeninas en busca de maridos" (1886), en *En la brecha, 1880-1886*, Buenos Aires, Lajouane editor, 1887, p. 398.

²⁵ López, *op. cit.*

juego se desarrollaba en la calle Florida, lugar céntrico del paisaje urbano de Buenos Aires que la elite había conquistado para sí.²⁶

Del mismo modo, "comer de hotel" significaba ahora uno de los indicadores de prestigio más importantes de los hombres de la élite, un signo de su "respectability", pero el acceso de los nuevos comensales estaba restringido a la presentación de una recomendación, pues de otro modo, eran los mozos los encargados de la exclusión de los advenedizos a partir de la desatención reiterada ante un menú que ni siquiera podía solicitarse.²⁷

Se trataba no sólo de la satisfacción de las necesidades materiales, sino, sobre todo, del modo en que estas reflejaban las preferencias y los gustos de los sujetos, pues a partir de ellos era posible deducir desde las intenciones hasta su competencia en varios *placeros* que la vida social les imponía. De allí la escenificación de los logros tanto en el vestuario como en el mobiliario o la arquitectura de los domicilios, de allí también, la exaltación del ideal civilizatorio en el culto de los detalles, de los modales refinados, del *bon ton* y el *savoir-vivre*.

No es extraño que hacia el fin de siglo aparezcan las memorias de políticos e intelectuales de antaño, testigos que en la añoranza del Buenos Aires de ayer, se preguntaban sobre el destino de esos cambios. Esto es particularmente claro en Santiago Calzadilla y su descripción en 1891, del Buenos Aires de las décadas de 1830 y 1840. Un Buenos Aires modesto; austero; animado por la tertulia familiar en la que se bailaba, se jugaba a la lotería de cartones; "se hacía sociedad", animado por el paseo a caballo por el campo, y por la exageradísima moda del *peinetón* femenino.

Un Buenos Aires en donde no era necesario ofertar espectáculos líricos variados, pues en cada representación de la misma obra "descubría el auditorio bellezas nuevas".²⁸ Un Buenos Aires donde todavía se podía rastrear en la

²⁶ Olivera, "Carnaval americano", *op. cit.*, pp. 401 y ss.

²⁷ Olivera, "Comer de hotel", *op. cit.*, pp. 9-101.

²⁸ Santiago Calzadilla, *Las beldades de mi tiempo* (1891), Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1919, pp. 170 y ss.

abundante cabellera de las criollas, el influjo de la raza española de los tiempos de la colonia. Pero también, y sobre todo, un Buenos Aires preburgués, en el sentido que adquiere la sociedad porteña hacia 1900:

“¿Hemos ganado o perdido? ¿Qué es mejor, las patriarcales costumbres de aquella época, o la civilización de la actual? [...] La vida de aquella época se deslizaba tranquila, sin estas exigencias ineludibles en que ninguno quiere ser menos que su vecino; las casas han de ser palacios; los trenes para ir a mostrarse en Palermo, lujosísimos; ostentado riquezas que no se poseen y haciendo cátedra de mentiras, para tapar realidades, cátedra que tampoco existía entonces [...] Hoy todo es a la francesa.”²⁹

En *La Babel Argentina* (1886), también Francisco Dávila describió el nuevo estado como un momento de descomposición de las certezas antiguas: el afán de lucro había creado un habitante individualista, sin mayores relaciones amistosas. “de hogar á hogar y de persona á persona”, sólo interesado en participar en clubes, casinos y teatros, una sociabilidad puertas afuera donde la tiranía de la nueva etiqueta se volvía el indicador más visible de la “heterogénea promiscuidad” de las costumbres porteñas.

“Quien haya conocido á Buenos Aires hace treinta años y aun menos, echará de ver la diferencia en cuanto al modo de ser de sus habitantes por lo que hace á las costumbres referidas, íntima y exteriormente. Aquellas reuniones familiares donde con toda expansión en los límites de la cultura se pasaba agradablemente el rato, ya en animada

²⁹ *Ibid.*, pp. 82 y ss.

*conversación salpicada de dichos confianceros, ya en divertimentos de agudeza y de ingenio, ora en juegos de prendas, ora en piezas de canto con alternado bailables; aquellas amenas tertulias, en fin, donde sin afectada ceremonia se gozaba de franca familiaridad y urbanísima confianza, se ven hoy sustituidas por otras más aparatosas, es verdad, pero no tan deleitables, á causa de la rigurosa etiqueta que en ellas preside. El estiramiento y la gravedad han usurpado el puesto á la espontaneidad y el esparcimiento, cortando las alas á la espiritual y pintoresca locuacidad, al goce íntimo, á la jovialidad y la inventiva.*³⁰

Así todo, desde José Antonio Wilde³¹ y Vicente Quesada³² hasta la percepción de los visitantes del Centenario, la pregunta de Calzadilla se resuelve mayoritariamente en favor del ideal civilizatorio. Claro que en Wilde la añoranza ante la sociabilidad de un Buenos Aires ya perdido, se articulaba en una operación incluso psicológica en donde el Buenos Aires de ayer era también el de la propia juventud. Pero no por ello, dejaba de admirar críticamente los nuevos tiempos, en parte porque Wilde había participado en el momento de su gestación.

Sin embargo, hacia el final del siglo algunas voces se alzaron duramente contra este modelo de vida burgués. Cuando dirigían el periódico socialista *La Montaña* (1897), José Ingenieros y Leopoldo Lugones criticaron con severidad la cultura de la burguesía, a la que asociaron con la usura, la explotación e incluso con la apropiación de las arcas del estado en propio provecho. Lugones llegó a proponer

³⁰ Francisco Dávila, *La Babel Argentina* (Pálido bosquejo de la ciudad de Buenos Aires en su triple aspecto material, moral y artístico), Buenos Aires, Felix Lajouane Editor, 1886, pp. 15-16.

³¹ José Antonio Wilde, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Buenos Aires, EUDEBA, 1960, passim.

³² Victor Galvez (Vicente Quesada), *Memorias de un viejo. Escenas de costumbres de la República Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Argentinas Solar, 1942.

el "degüello de los puercos que hay entre la clase rica", una clase que sólo le merecía "desprecio y asco".³³

Para el joven Ingenieros, la moral de una clase que definía como "reptiles burgueses" se traducía en la insinceridad, en la hipocresía que permitía tanto a los jueces "seducir y violar a las jóvenes proletarias para condenarlas más tarde por aborto o infanticidio", como a "los viejos de la gente distinguida, mecerse blandamente sobre los divanes de las coristas de la Opera".³⁴

Pero la crítica de *La Montaña* no era una impugación de los espacios sociales en sí mismos sino lo que estos espacios denotaban en tanto epifenómenos del pecado original de la explotación:

"las leyes han sido sabiamente redactadas con el propósito de encubrir el robo entronizado a método de vida en la sociedad burguesa, a condición de que los ladrones usen frac, corbata blanca y sombrero de copa, y concurren con asiduidad a la ópera (templo de la Mufle), al Círculo de Armas (templo del Parasitismo), o al Jockey Club (templo de la Estafa. [...])"

El ideal civilizatorio aquí se fundaba en una lectura *afectivamente* socialista que apelaba a una noción de la jerarquía social articulada no en las modalidades de la riqueza y su exhibición, sino en el criterio del talento. Este tópico, que luego de sus funciones como secretario de Roca será retomado por Ingenieros en *El hombre mediocre* (1916), hacia finales del siglo XIX no deja de tener una cercanía con aquellas reflexiones de los intelectuales de la élite, -desde José María Ramos

³³ Leopoldo Lugones, "Los políticos de este país", *La Montaña*, Año I, N° 4, 15 de mayo de 1897.

³⁴ José Ingenieros, "Los reptiles burgueses (2)", *La Montaña*, Año I, N° 5, 1° de junio de 1897.

Mejía y Ernesto Quesada hasta Juan Agustín García- tan preocupados por disciplinar el gusto estético de esa misma clase burguesa. " *Es la ley de la eterna maldición: Talento de rodillas ante el Oro*".³⁵ , escribirá Ingenieros, sintetizando así uno de los temas más interesantes del proceso de constitución de la Argentina moderna: el nacimiento de la figura del intelectual y la apelación a su figura como el más elevado modelo de vida civilizada.

En los capítulos que siguen, intentaré presentar de qué manera a partir de la propuesta cultural de la ópera y de su contramodelo el circo, se expresó una modalidad del ideal civilizatorio burgués y cómo éste fue recepcionado por el público de Buenos Aires fundamentalmente entre 1870 y 1910. Pero antes, será necesario avanzar sobre el modo en que la historiografía y la teoría cultural ha abordado el teatro como objeto de estudio.

b) El teatro como objeto de la historia social y cultural.

En efecto, el vínculo de la historiografía erudita con objetos de estudios tales como las manifestaciones teatrales parece *rara avis*. Más allá de este límite, considero que las perspectivas metodológicas globales que resultan más ricas en función de mi objeto están representadas por dos obras de historiadores decimonónicos europeos. Ellas son: *I teatri di Napoli* de Benedetto Croce, y *La cultura del Renacimiento en Italia* de Jacob Burckhardt.³⁶ En ambos casos, el objeto "teatro" o "representación", según cada autor, se vuelve un indicador del estado ideológico de una sociedad en un momento específico, pero en el libro de Burckhardt está característica está omnipresente. Aquí el actor es el *Renacimiento*, concebido como *clima cultural* que genera la noción de la particularidad del individuo. La búsqueda de esa noción en cada manifestación social le permite construir un

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Benedetto Croce, *I Teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1992. (Reproduce la edición de 1916), y Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, 2 vol., Barcelona, Ed. Iberia, 1985. (Primera ed. en alemán 1860).

relato a modo de fresco pictórico, en donde cada escena reproducida conduce en igualdad de *status* al descubrimiento —que en Burckhardt es exaltación— del sentido del individuo perfectamente desarrollado.³⁷ En este marco, las fiestas y las representaciones teatrales se vuelven los indicadores públicos de un estado en algún sentido psicológico, de un clima de época que atraviesa las cortes, el mundo burgués y las clases populares urbanas, a partir de una matriz cultural que envuelve a los individuos más allá de las categorías sociales en las que son inscriptos por el autor.

El resultado es más la meticolosa vivisección de un momento plurisocial de homogeneidad cultural, el *Renacimiento*, que el reconocimiento de un proceso diverso, con temporalidades y ritmos diferenciados, y oposiciones sociales manifiestas.

En Croce, en cambio, la preocupación es muy otra. No sólo porque la experiencia teatral es objeto y problema a la vez, sino porque intentando escapar a una idea del teatro concebida como texto literario, Croce introduce la noción de *vida teatral* para dar cuenta de las condiciones del mundo social "*in cui la produzione dei testi aveva luogo e in cui la loro vita teatrale si svolgeva*".³⁸

De este modo, el libro abarca una temporalidad que va desde el siglo XV hasta los efectos de la Revolución Francesa en Nápoles, e integra diversos aspectos: es una historia de los géneros teatrales, de los libretos y de sus representaciones, de los actores en la escena y del lugar social de los actores, de los teatros de la nobleza y de los más populares. Pero, sobre todo, es la historia de la relación de la política con el arte, más bien, de los "*uomini politici*" con el arte y de cómo estos influyen sobre el último. No parece extraño, que finalmente Croce estableciera una construcción global del relato en la cual la evolución de los géneros y de los teatros se inscribiera en un trasfondo donde el devenir de las cortes se convierte en el eje organizador.

³⁷ Burckhardt, *op. cit.*, t. II, *op. cit.*, pp. 300 y ss.

³⁸ Cfr. Nota del Curatore Giuseppe Galasso, Croce, *op. cit.*, p. 360.

Entre las representaciones como microcosmos estático que reproduce un clima cultural global (Burckhardt) y el teatro como experiencia social que incluye actores diversos y en tensión (Croce), he intentado concebir fundamentalmente el fenómeno de la ópera y del circo más en función de las incitaciones croceanas aunque no reproduzca su modelo.

¿Qué sucede con la bibliografía específica referida a la ópera? Una serie de trabajos ya publicados así como tesis doctorales inéditas y relativamente recientes, pueden ser tomados como un indicador de las nuevas preguntas que los investigadores han establecido respecto de la diversidad de este objeto.

En *The sociology of opera*, Rosanne Martorella ha estudiado el fenómeno de la ópera como empresa, teniendo en cuenta la dimensión material de la puesta en obra del género. Más allá de un capítulo inicial donde resume la historia de la ópera europea, la evolución del género es estudiada a partir de su impacto en Estados Unidos desde 1950 en adelante. Aquí, el tratamiento concéptual de las audiencias es tradicional, en el sentido de que sólo se menciona la existencia de una audiencia de élite y una popular y no se problematiza sobre ello.³⁹

En una tesis doctoral inédita sobre el Théâtre-Italien de Paris entre 1838 y 1876, Cecile Sajaloli Teissonnierre ha estudiado la relación entre los sucesivos directores de la institución y la administración gubernamental, con el propósito de ver en ella la evidencia de las tendencias políticas del momento. Si bien la investigación se completa con un análisis de los repertorios con el propósito de arribar al gusto estético de una fracción de la sociedad parisina, el problema principal se resume en el estudio del conflicto entre creadores artísticos y empresarios, en un contexto en donde los primeros pujan por sus derechos en tanto artistas.⁴⁰ En esta línea de investigación puede citarse también el libro de John Rosselli, sobre el surgimiento de la figura del empresario de ópera en Italia.⁴¹

³⁹ Rosanne Martorella, *The sociology of opera*, New York, J.F. Bergin Publishers, 1982, passim.

⁴⁰ Cecile Sajaloli Teissonnierre, *Le Théâtre-Italien et la société parisienne, 1838-1879*, Université Paris I, Doctorat de 3e. Cycle, N° Ident.: 88PA010524, 1988. (Microfichas)

Más cercano a mi objeto de estudio se encuentra el trabajo de Patrick Barbier *La vie quotidienne à l' Opéra au temps de Rossini et de Balzac : Paris, 1800-1850*, en el que analiza la significación social que revestía la participación en las manifestaciones teatrales. Lo interesante del trabajo de Barbier es que se pregunta por la composición del público a partir de una distinción establecida según los comportamientos desarrollados de acuerdo al teatro al que asistía ese público. Así, el autor distingue que "*Le public de l' Opéra de Paris se situe à mi-chemin entre celui des théâtres italiens, qui ne reste en place et ne fait silence que pour les grands airs, et celui du Théâtre-Italien de Paris, qui veut tout écouter et considère que le silence est de rigueur [...] En bref, le public écoute mal et n' est vraiment captivé que pendant les grands airs de ses chanteurs préférés*".⁴²

Jean-Philippe Saint-Geours ha intentado responder la pregunta relativa al público de ópera, a partir de la composición social de ese público estableciendo una diferenciación entre Francia e Italia: « *Historiquement, le public de l' opéra a toujours été très différent en France de celui d' autres pays ; En Italie, par exemple, l' art lyrique est depuis toujours ou presque un spectacle ' populaire' en ce sens que toutes les catégories sociales, y compris ce qu'il est convenu d'appeler le ' peuple' assistaient aux représentations, l' échell sociale étant certes respectée dans le partage des places et les différents 'mondes' ne se mélangeant guère. A l' inverse, en France, l' opéra a toujours été un spectacle pour les élites, aristocratie sous l'ancien régime, bourgeoisie à partir du XIXe siècle* ». ⁴³

⁴¹ John Rosselli, *L' impresario d' opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell' Ottocento*, primera edición en italiano, Torino, EDT/Musica, 1985, passim. (Primera edición en inglés: *The Opera industry in Italy from Cimarossa to Verdi*, Cambridge University Press, 1984.)

⁴² Patrick Barbier, *La vie quotidienne à l' Opéra au temps de Rossini et de Balzac : Paris, 1800-1850*, Paris, Hachette, 1987, p.149.

⁴³ Jean-Philippe Saint-Geours, *Le Théâtre National de l' Opéra de Paris*, Collection Encyclopédique « Que sais-je. ? », ...V... 2651, Paris, Press Universitaires de France, 1992, p. 76.

Si en estos trabajos es posible identificar una perspectiva interesante sobre el modo de concebir los géneros, la introducción no convencional de la dimensión social de la experiencia teatral está casi ausente en los estudios provenientes de la teoría teatral, al menos en aquellos referidos al circo y al teatro popular argentino. En este último caso, una mezcla de legitimidad de los objetos según los actores asociados a esas experiencias se articula con los conceptos antropológicos de "fiesta" y el más bakhtiniano de "carnavalización", para dar como resultado una combinatoria de hipótesis sugerentes, metodologías tautológicas y fuentes limitadas.⁴⁴ Ello es evidente en el estudio colectivo sobre la obra *Juan Moreira* de los Podestá, publicado por la *Revista de Estudios de Teatro*, en 1986, pero puede encontrarse también en trabajos recientes.⁴⁵

La idea de que en el teatro popular se constituye un fenómeno equivalente al carnaval, en donde no se reconoce ninguna distinción entre los actores y los espectadores, es sumamente atractiva, pero conlleva el límite metodológico de considerar que en ese juego de espejos, tanto la obra como la realidad del público adquieran un *status* de significación equivalente, de modo tal que una exprese al otro en un modo esencialista. Así, no es extraño encontrar en las interpretaciones referidas al circo criollo y el *Juan Moreira* de los Podestá, una hipótesis populista que a través de la recolocación identitaria de una cultura gaucha, visualiza un proceso de resistencia cultural ante el proceso de modernización.⁴⁶

⁴⁴ AA.VV., *Revista de Estudios de Teatro*, t. V, N°13, Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Sec. de Cultura de La Nación, 1986.

⁴⁵ Cfr. Silvia Pellarolo, *Sainete criollo. Democracia-representación: el caso de Nemesio Trejo*, Buenos Aires, Corregidor, 1997, pp. 29 y ss.

⁴⁶ Abril Trigo, "El teatro gauchesco primitivo y los límites de la gauchesca", en *Latin American Theatre Review*, 26/1, Center of Latin American Studies, University of Kansas, 1992, p. 65.

Adolfo Prieto ha demostrado hasta que punto el fenómeno del criollismo – incluso en el teatro- actuó en direcciones ideológicas diversas, e involucró a actores sociales que construyeron un criollismo a su medida. La identidad surgida a través de éste, parece más el resultado de incitaciones plurales, que la expresión de una identidad subalterna preexistente.⁴⁷

Por el contrario, un trabajo muy rico en incitaciones metodológicas lo representa la tesis doctoral de Frederique Roche sobre la percepción del circo en la literatura y la pintura francesa durante la segunda mitad del siglo XIX.⁴⁸ El autor propone en principio un análisis de la evolución del circo como empresa cultural, para concluir que el período 1840-1880, se caracterizó por la predominancia francesa tanto en Europa como en América. Lo interesante es que Roche pasa del estudio de las reglas del género y su oferta a la identificación de las imágenes que sobre el circo construyeron los intelectuales del período, desde la literatura y la pintura, y a las percepciones de los propios actores del circo.

En este sentido, el mundo del circo es concebido desde la intelectualidad como un universo "*totalment marginal [...] un monde palpitant d'emotion et de joie*", que se contrapone positivamente como "*monde de reve*" al ideal de vida burgués. Mientras que desde el interior, en cambio, el circo es percibido como un lugar de pruebas constantes, humillaciones y esclavitud.

En función de una estrategia similar de confrontación de percepciones he tratado de concebir y reconocer en mi objeto de estudio, lo que en él hay de específico. De allí, que en mi intento de construcción argumental, se aborde el teatro desde la doble perspectiva de microcosmos social y espacio generador de estereotipos musicales y reglas estéticas.

⁴⁷ Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988, *passim*.

⁴⁸ Frédéric Roche, *Le cirque dans la littérature et la peinture. Deuxième moitié du 19e. siècle*, Université de Lyon 2, Doctorat de 3e. Cycle, N° Ident.: 86LY020043, 1986. (Microfichas)

CAPITULO 1

La ópera o las reglas del género

Los intentos de construcción de un público erudito en materia teatral y musical datan al menos de los tiempos posteriores a la Revolución de Mayo. En 1817, algunos miembros de la elite letrada de Buenos Aires animados por el Director Juan Martín de Pueyrredón consideraron oportuno crear la denominada *Sociedad para el fomento del Buen Gusto en el teatro*. Mientras desde allí comenzaba una reflexión sobre las bondades del *buen teatro*¹ el público más vasto que excedía las fronteras de este grupo intelectualizado, seguía prefiriendo la asistencia a los toros, las riñas de gallo o los acróbatas ambulantes.²

Para el Buenos Aires postrevolucionario, atestado de conflictos y vaivenes políticos que conducían a un estado casi permanente de guerra, la experiencia teatral se presentaba ciertamente modesta. En este marco, la creación de la *Sociedad para el fomento del Buen Gusto en el teatro* aparecía más como un lugar desde donde encontrar un ámbito de encuentro socialmente autocelebratorio, que de disciplinamiento de un gusto popular que en materia de espectáculos teatrales se presentaba siempre esquivo a las imaginaciones de una elite también modesta,

¹ Mariano G. Bosch, *Teatro Antiguo de Buenos Aires (Su influencia en la educación popular)*, Buenos Aires, Imprenta del Comercio, 1904, pp. 203 y ss.; y Ernesto Morales, *Historia del teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Lautaro, 1944, p. 53.

² Raúl H. Castagnino, *Sociología del teatro argentino*, Buenos Aires, Nova, s.d., p. 20.

que unía sus intentos pedagógicos a un ideario de matriz iluminista donde el buen teatro sólo era aquel que podía “educar al pueblo”. Mariano G. Bosch ha señalado cómo la introducción de piezas extranjeras y dramas patrióticos e instructivos, desterraron de las tablas a “los mamarachos de magia, milagros i resucitados” que representaban las pocas salas teatrales, pero no pudieron, en cambio, con el sainete de origen español porque éste contaba con un público fervoroso —Bosch lo define como “los guarangos”³— que acompañaba las representaciones con comportamientos que provocaban el retiro de la sala del público selecto.

La conjunción entre la existencia de algunos textos a representar, unos pocos “actores” medianamente entrenados y una crítica incipiente, no alcanzaba para dar categoría teatral a unas representaciones dramáticas que poco requerían del público.

¿Qué sucedía con la ópera? Al menos desde los tiempos de Rivadavia, los porteños habían conocido algunas arias, dúos y tercetos de óperas famosas. Inclusive en 1825, la soprano ligera Angela Tanni había estrenado *Il Barbiere di Siviglia* de Gioachino Rossini, logrando de este modo, que se representara por primera vez en Buenos Aires una ópera completa.⁴ Así todo, ello se debió más al intento tenue de actualización de la elite porteña en lo que respecta a los consumos culturales dominantes en Europa, que a su iniciación en las reglas del género. Y no podía ser de otro modo: no sólo la oferta de obras a representar fue limitada entre esa fecha y 1832, sino que entre esta última y 1848, se abrió un compás de espera durante el cual los porteños dejaron de tener noticias de la ópera.

Los escritos musicales de *Figarillo* (Juan Bautista Alberdi) publicados en el periódico *La Moda* (1837—1838) pueden dar una idea indicativa de la escasa erudición del público porteño hacia finales de la década de 1830. En efecto, las notas de Alberdi comienzan por señalar las características que asumen las

³ Bosch, *op. cit.*, p. 207.

⁴ Norma Lucía Lisio, *Divina Tani y el inicio de la ópera en Buenos Aires, 1824—1830*, Buenos Aires, Ed. de autor, 1996, *Ibid.*

oberturas y el lugar que ocupan en el drama lírico. El músico de referencia es el autor del momento, Rossini, y al que Alberdi cree poder criticar sin el menor pudor. Los elementos por los que Alberdi deambula en sus artículos dan cuenta de un paseo conceptual ciertamente elemental. Se trata de colocar las características del género en su nivel informativo inicial. Más allá de que la prosa alcance algún grado de sutileza narrativa, Alberdi concluye diferenciando el *recitado* del *aria*, las instancias del *duetto*, y finalmente la relación entre canto, música y composición poética, con una serie de ejemplos en los que los fragmentos de arias en italiano aparecen con su correspondiente traducción española. Por último, una evaluación del lugar del género respecto de las otras opciones dramáticas, lo lleva a sostener una idea que más tarde pasará a formar parte de las convenciones dominantes del público *dilettante*:

*"el drama en música produce una impresión mucho más profunda que la tragedia y comedia representadas"*⁵.

Es evidente que el público al que se dirigía Alberdi carecía de la mínima información acerca de lo que en verdad se trataba el género "llamado vulgarmente ópera" y al que él prefiere denominar "drama lírico".

Hacia el final del período rosista, las representaciones de ópera alcanzaron algún desarrollo, en particular en el Teatro de la Victoria a partir de la instalación de la compañía de Antonio Pestalardo en 1848, y más tarde la compañía lírica francesa de Próspero Fleuriet.⁶ Así todo, las representaciones asumían un carácter en el que el género aparecía de algún modo devaluado. Por ejemplo, era costumbre de la época que los actos de las obras se redujeran a sus formas más

⁵ Juan Bautista Alberdi, *Obras completas*, Buenos Aires, Imprenta de "La Tribuna Nacional", t. I., 1887, pp. 6-12.

⁶ Vicente Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Beta, t.II, 1961, p. 9 y ss.

dinámicas, considerando solamente las arias, romanzas o sinfonías, mientras se dejaban de lado los recitativos u otros números considerados de poco brillo por la compañía. El público era informado acerca de estos cambios, pero al mismo tiempo cuando una ópera estaba por estrenarse se le recomendaba adquirir una copia de los libretos que se encontraban a la venta en la boletería del teatro, o en la librería del lugar.⁷ Así, el público podía acceder a una obra en su idioma original y a su traducción española, lo cual le permitía potencialmente estar al tanto de la dinámica dramática, pero sobre una ópera que se presentaba fragmentada.

Hacia finales de septiembre de 1850, un aviso del Teatro de la Victoria anunciaba que luego del segundo acto de la representación de *Los Puritanos* de Bellini, la empresa había contratado a dos bailarines para que tuvieran lugar *pasos de baile*. En todos los casos, la velada finalizaba con la representación de una *petit—pieza* o sainete en un acto. En el Buenos Aires de mediados del siglo XIX, los intentos de ilustración del público quedaban a merced de las necesidades cambiantes de las compañías, pues muchas veces carecían de las voces para representar obras completas. Por el contrario, la oferta teatral se presentaba bastante diversificada: arias y romanzas; bailes y sainetes, resumían una noche de espectáculos que comenzaba invariablemente a las ocho. En 1878, un teatro como el primer Colón, inaugurado el 25 de abril de 1857 con la representación de *La Traviata*, cantada por el tenor Tamberlick y la Lorini, anunciaba a precios de noche de ópera la presentación de una rara atracción más cercana al espectáculo circense: "*el hombre—pez*", quien junto a los integrantes de su *troupe*, comía, bebía y jugaba a los naipes "*en un estanque bajo el agua*".⁸

Hacia 1820, en los teatros líricos italianos donde se representaban las obras que las clases acomodadas consideraban serias, es decir, aquellas de argumento histórico o mitológico, también en los entreactos tenía lugar un gran baile, a menudo ambientado en marcos históricos y con una puesta en escena

⁷ Nora Malamud, "La música en la época de Rosas (II)", en *Todo es Historia*, N° 168, Buenos Aires, mayo 1981, p. 76.

⁸ *El Mosquito*, 31-3-1878.

verdaderamente importante. Pero luego de 1850, con la ampliación del público hacia otros grupos sociales, los nuevos teatros líricos italianos comenzaron a ofrecer desde óperas clásicas hasta espectáculos ecuestres y acrobáticos.⁹ Algo similar sucedía con la ópera de empresas italianas que consumía tanto la nueva élite californiana como la más tradicional neoyorquina hacia 1852. Durante ese año se representaron en San Francisco las óperas *La Sonnambula*; *Norma* y *Ernani*. En todos los casos, el programa fue iniciado con la actuación de juglares y acróbatas.¹⁰

En algún sentido, en términos de consumo y erudición, el público de Buenos Aires no se diferenciaba de otros públicos del mundo moderno, salvo del de las audiencias de la Ópera de Viena o Bayreuth, considerados por sus contemporáneos como los públicos de mayor erudición, como lo indica Cané hacia 1883.¹¹

Así todo, si a mediados del siglo XIX los porteños iban al teatro pero aún no a la ópera, hacia 1882 un cronista de Buenos Aires podía asombrarse de que el Teatro de Colón ("*nuestro hermoso Colón*") abriera las puertas a la *zarzuela*, un género considerado técnica y estéticamente menor respecto de la ópera, y socialmente plebeyo.¹²

Crítica musical y ópera

La aparición en 1875 del semanario de crítica *La Gaceta Musical*, representará un paso muy importante en el proceso de construcción de un público erudito en materia de música lírica. Por un lado, indicará el surgimiento de un tipo de prensa

⁹ John Rosselli, *op. cit.*, p. 2-5 y 170.

¹⁰ John Dizikes, *Opera in America. A Cultural History*, New York, Yale University Press, 1993, p. 109 y ss.

¹¹ Cfr. Miguel Cané, "Wagneriana" (1883), en *Charlas literarias*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917, p. 110.

¹² *La Gaceta Musical*, 20-8-1882.

orientada exclusivamente hacia las temáticas musicales que recurrirá a la figura factual del *crítico*. Por otra parte, esa crítica será monopolizada por el análisis de las diversas facetas de la ópera como género. Es decir, los conciertos, las veladas musicales en salones de prestigio o en casas de renombradas familias, no hallarán tratamiento en el semanario más allá de que los lectores pudieran encontrar en sus páginas diversos avisos donde los maestros de música ofrecían sus servicios a las niñas de la sociedad.

La Gaceta Musical salía todos los domingos de mayo a octubre, es decir, durante los seis meses que duraba la temporada lírica. En sus páginas se informaba sobre las representaciones líricas que, en general, se desarrollaban los días lunes, martes, jueves, sábados y domingos en los dos teatros más prestigiosos del Buenos Aires de la época: Teatro de Colón (1857) y Teatro de la Opera (1872). Así todo, y más allá de la importancia de la oferta lírica se trata de una crítica incipiente, una crítica que por momentos apela a la prensa especializada europea —sobre todo cuando el propósito es describir las características artísticas de las voces que arriban al Plata—, y otras veces recurre al veredicto del público para colocar sus indicaciones no exentas de tecnicismos.

Por ejemplo, el debut de *La forza del destino* de Verdi en mayo de 1875, a cargo de la Compañía lírica que actuó en el Teatro de Colón, estuvo precedido de la reproducción de una serie de crónicas de la prensa milanesa en la que se elogiaba las cualidades vocales del tenor Ferrari y de su acompañante de escena Magdalena Mariani. La crítica local de la obra se resumió en el elogio del tenor y también en una suerte de exaltación de Magdalena Mariani, quien a juzgar por el crítico había presentado : "*una Leonor que no ha tenido rivales en Buenos Aires*".¹³ Las segundas y terceras figuras, en cambio, fueron decididamente impugnadas.

Para *La Gaceta Musical*, la puesta en escena y el vestuario no habían alcanzado el nivel que la obra de Verdi hubiera requerido, pero sólo hasta esta breve indicación llegaba una crítica que si bien intentaba avanzar sobre las diversas facetas de un género complejo, prefería subordinarse a la dimensión casi

¹³ *Ibid.*, 15-5-1875.

heroica que asumían los tenores y sopranos en la escena lírica y la representación social. En este sentido, el aplauso y la admiración hacia las *prima donnas* (sic) se presentaba como un veredicto público al que el crítico rara vez se oponía, como lo indica su juicio acerca de la actuación de la Mariani:

“y en apoyo a nuestro juicio, tenemos el numeroso auditorio que, arrebatado, seducido y dulcemente impresionado por aquella artista privilegiada, la aclamó, saludó y victoreó con entusiasmo, llamándola repetidas veces a la escena y cubriéndola de justos y merecidos aplausos”.¹⁴

Sólo cuando la representación era considerada de una excelencia inocultable, el crítico se atrevía a censurar al público porque había estado *“poco cortés con alguno de los artistas”* o porque se había mostrado *“indiferente en ciertas escenas”*.¹⁵

Sin embargo, será un periódico de perfil político y cultural no especializado en ópera, como es el caso de *El Mosquito*, el que intente polemizar sobre el destino del arte lírico en Buenos Aires a través de una crítica de la ópera italiana de entonces, a la que se le reconocían buenas voces pero deficiencias en actuación y puesta en escena.¹⁶ También aquí, los argumentos del cronista son presentados como inquietudes de un público que pareciera más afín a la ópera francesa que a la italiana, pero no dejan de ocultar las preferencias de un cronista *dilettante* que remite su crítica teatral sólo a la comparación del argumento del guión lírico con la obra literaria en la que en tal caso se apoya. Así todo, no se advierte una discusión sobre lo que implica las nociones de ópera francesa o italiana, y en

¹⁴ *Ibid.*, 25-5-1875.

¹⁵ *Ibid.*, 13-6-1875.

¹⁶ *El Mosquito*, 27-6-1875.

general, lo que hay aquí es una identificación entre la nacionalidad del creador y los modos del género operístico. Como intento demostrar en el apartado siguiente, en los primeros años de la década de 1880 la ópera italiana comenzará a ser puesta en discusión a partir de su oposición respecto de la estética wagneriana.

En algún sentido, la crítica de *El Mosquito* antecede en un modo preliminar las polémicas que se desarrollarán desde mediados de la década de 1880 y hasta bien entrado el nuevo siglo, acerca del rol hegemónico que la ópera italiana había alcanzado en este lugar del Plata. No sólo se trataba de una cuestión referida al gusto del público porteño, sino que esta crítica también avanzaba sobre las diferentes instancias de la producción misma del género, desde las cualidades de la empresa hasta la arquitectura teatral. Como ha indicado Rosselli, sólo a partir de 1908 se estabilizó un tipo de compañía lírica que presentaba óperas completas, en el sentido de que a partir de esa fecha las obras contaron inexorablemente con coros, orquesta, cuerpo de ballet, escenografía y vestuario.¹⁷ En 1916, *La Nación* recordaba que las representaciones teatrales, aun las realizadas sobre la base de abonos en el antiguo Colón; el Politeama; la Opera o el Nacional, "no brillaron por su hermosa escenografía". Esta modalidad se había proporcionado algunas veces desde 1882 a partir de las ofertas líricas que los empresarios Angel Ferrari y César Ciacchi, presentaban desde teatros competitivos como el antiguo Colón y el Politeama Argentino. Recién hacia 1890, Buenos Aires contó con escenógrafos profesionales, "y las poquísimas decoraciones que llegaban de Italia o España, volvían a sus respectivos coliseos, de donde salían en concepto de préstamo o alquileres".¹⁸

Cierto es que el público porteño no tenía otra posibilidad que la de asistir al teatro donde en la mayoría de las veces las compañías eran italianas; o hacían

¹⁷ John Rosselli, "The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin American, 1820-1930: The example of Buenos Aires", en *Past and Present*, Oxford, n° 127, 1990, p. 173.

¹⁸ *La Nación*, (Número especial en el Centenario de la Proclamación de la Independencia), 9 de Julio de 1916, p. 350.

repertorios de óperas italianas o representaban en italiano las obras que originalmente habían sido creadas en alemán o francés. Sólo en 1854, cuando se estrenaron en Buenos Aires cerca de 30 óperas, 15 de ellas de autores italianos (Donizetti, Rossini, Mercadante y Verdi) y el resto de autores franceses (Auber, Halevy, Herold, etc.), la lírica de tradición italiana tuvo que compartir su sitial preferencial en el gusto del público porteño. Por el contrario, la ópera alemana había hecho su presentación en 1864 cuando el Teatro de Colón presentó *Der Freischütz* de Weber, y recién en 1883 se estrenó una obra de Wagner en Buenos Aires (*Lohengrin*). Así todo, se cantó en versión italiana.¹⁹

La difusión de la ópera italiana en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX, formó parte de una estrategia económica de los empresarios de esa nacionalidad (y hacia finales del siglo también de los editores de ópera) que al menos desde inicios de la década de 1820 habían comenzado a ver con buenos ojos la ampliación del mercado de la lírica hacia la periferia atlántica.²⁰ Las revoluciones de 1848 habían impactado grandemente en el género lírico en parte por los efectos propios de la inestabilidad política europea sobre el consumo cultural, y también por la sospecha que causaba en los movimientos insurgentes, una actividad artística inevitablemente asociada a los grupos dominantes de la sociedad europea del momento. De allí, que muchas voces reconocidas o en tránsito a serlo, emigraran con destino a regiones evaluadas como políticamente más estables — entre ellas, el Río de la Plata —, donde más tarde serán cantantes, maestros de música o bien empresarios teatrales, incluso volverán a sus países de origen con un prestigio a veces ganado en estas tierras.

¹⁹ Fragmentos de obras de músicos alemanes se conocían en Buenos Aires al menos desde mediados de la década de 1850, a través de los conciertos organizados por las sociedades musicales de la colectividad alemana. El coro de *Tannhäuser* fue dado a conocer en la Sociedad Filarmónica de Buenos Aires en 1858, pero la representación completa de la ópera data de 1894. Hacia el fin del siglo el público porteño conoció *Los maestros cantores* (1898) y *La Walkiria* (1899). Gesualdo, *op. cit.*, pp. 73, 78, 162 y ss.

²⁰ Rosselli, "The Opera...", *op. cit.*, p. 164 y ss.

La presencia de un circuito para el comercio teatral que se iniciaba en Italia, seguía por el interior de Brasil y culminaba en Buenos Aires, La Plata y Rosario, previa visita a Montevideo, aseguraba los dividendos de las compañías líricas y sus voces sobresalientes, merced también a un público que había desarrollado una fidelidad incuestionable. Por ejemplo, el 19 de noviembre de 1890, el Teatro Argentino de La Plata se inauguró con *Otello* cantada por el tenor uruguayo José Oxila. El 25 de mayo de 1892 el Teatro de la Zarzuela de Buenos Aires hizo su apertura con *Favorita*²¹, y el 3 de junio de 1911, Pietro Mascagni estrenó su *Isabeau*, en el porteño Teatro Coliseo.²²

De este modo, en el control de cada una de las instancias mercantiles del género lírico (es decir, la oferta de las compañías y el origen italiano de los empresarios que explotaban los teatros, en algunos casos artistas venidos a menos que decidieron adoptar un oficio cercano a su saber original), y en la presencia de un público diletante compuesto también por una importante audiencia nacional y culturalmente italiana —y en este sentido no hay que olvidar el papel de la ópera en la cultura del Risorgimento italiano como animadora de pasiones republicanas—, que en sus sectores más acomodados buscaba un lugar en la elite argentina a partir del consumo de un género que se presentaba social y étnicamente identitario (más adelante volveré sobre este punto), se fundaban las causas locales de la hegemonía de la ópera italiana en Buenos Aires. Y digo locales porque desde mediados y hasta el fin de siglo pasado, aun en teatros líricos del mundo moderno articulados inicialmente a partir de la ópera inglesa²³ o francesa, como los de California, Nueva Orleans²⁴ o Nueva York, la ópera italiana cantada en italiano dominaba en el gusto del público diletante.

²¹ Al respecto, cfr. Horacio Sanguinetti, "Los tenores que aclamó Buenos Aires", *Todo es Historia*, N° 94, marzo de 1975, p. 47 y del mismo autor, "Cantantes españoles en Buenos Aires", *Todo es Historia*, N° 64, agosto de 1972, p. 85.

²² *Caras y Caretas*, Año XIV, N° 661, Buenos Aires, 3-7-1911.

²³ Cfr. Dizikes, *op. cit.*, pp. 13 y 17.

²⁴ *Ibid.*, pp. 32 y 91.

Para el caso del desarrollo de la ópera en Estados Unidos, los autores coinciden en señalar que el proceso que va desde una inicial adhesión a la ópera inglesa hasta el dominio de la ópera italiana, indica la transición de formas democráticas a expresiones aristocráticas de consumo teatral.²⁵ De este modo, el gusto por la ópera italiana se vuelve el criterio diferenciador en el interior de la audiencia.

Lo que los autores establecen como la influencia de la "ópera inglesa", se refiere al hecho de que durante el siglo XVIII e inicios del XIX, la ópera que se representaba en Norteamérica, estaba compuesta en inglés y por ingleses, y era cantada por actores ingleses. Se trataba de un tipo de ópera popular que se había desarrollado en Inglaterra entre 1718 y 1726. El género fue bautizado como *ballad-opera*, y estaba construido en base a danzas tradicionales, baladas populares y aires folklóricos irlandeses y escoceses, entre otros.

La diferenciación fundamental de la *ballad-opera* respecto de la ópera italiana del momento, era el recurso narrativo de la problemática social a partir de la introducción de personajes tomados del mundo marginal de la sociedad londinense, quienes hablaban su propio lenguaje. (Sin pretensión de filiación, ¿un moreirismo *avant la lettre*?) La obra paradigmática de este género lo representa *The Beggar's Opera*, 1728 (La ópera de los mendigos).²⁶

Intelectuales y público: las categorías de la distinción

En este contexto de dominio italiano, donde el público tiene poco espacio para una elección alternativa dentro del género lírico, unos pocos intelectuales deciden

²⁵ Cfr. Karen E. Ahlquist, *Democracy at the Opera: Music, Theater, and Culture in New York City, 1815-1860*, Illinois, University of Illinois, 1997, *passim*.

²⁶ Thomas Bauman, "El siglo XVIII: la ópera cómica", en Roger Parker (comp.), *Historia ilustrada de la Ópera*, 1º ed. en español, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 96-97 (Tr. de Joan Carles Guix. (Título original: *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford University Press, 1994) y Enzo Valenti Ferro, *La ópera. Pasión y encuentros*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1994, pp. 60 y ss.

tomar la palabra y establecer casi en un modo beligerante, una línea de demarcación en la que se definen desde los alcances de la buena ópera y los usos sociales de los ámbitos teatrales, hasta el papel de los *críticos*. Aunque no los únicos, durante la década de 1880 los mentores de esta operación son dos publicistas de renombre en el mundo cultural argentino del momento: Ernesto Quesada y Carlos Olivera. A partir de sus escritos, es posible reconocer un proceso de diferenciación interna de ese público donde al menos tres categorías históricas aparecen claramente visibles de acuerdo a un grado de *erudición lírica* siempre construido por los iniciados: los "diletantes distinguidos", los "verdaderos aficionados" y los "críticos". Claro está que se trata de los asistentes al Teatro de Colón, y en este sentido, las fuentes parecieran hablar de un público en general socialmente homogéneo. Sin embargo, aún el Colón — visualizado por los contemporáneos como el teatro exclusivo de la elite, dada la identificación de su audiencia con el *status* más elevado del prestigio social —, presentaba un mundo social con alguna diversificación en su interior.

Desde la ficción literaria, Cambaceres ha sido muy claro al presentar en su novela *En la sangre* a un italiano de modesto origen social, Genaro, quien pretende desde la simulación de *status* conquistar a una *niña* de la buena sociedad y encuentra en la tertulia del antiguo Colón el lugar de su iniciación social.²⁷

Es evidente que Genaro es presentado como una metáfora de los efectos no deseados de la inmigración masiva: la ocupación de un lugar social identificado hasta el momento con la *gente decente* de Buenos Aires. Así todo, el mismo Cambaceres alcanza a diferenciar entre su admiración por la ópera italiana y la nueva geografía urbana percibida como una amenaza social que invade los espacios de sociabilidad que la elite local ha creado en su juego de autoidentificación.

²⁷ Eugenio Cambaceres, "En la sangre" (1887), en *Obras Completas*, Santa Fe, Editorial Castellví, 1956, pp. 231 y ss.

Según las categorías con que Quesada dividía al público de Colón, los "diletantes distinguidos" (tal vez Cambaceres entre ellos) incluían a aquellas personas sensibles al arte musical pero ignorantes de los secretos específicos de la "música que es arte y ciencia a la vez".²⁸ En la conjunción de sensibilidad e ignorancia musical, y en la ausencia de lo que él denominaba *críticos verdaderos* que pudieran encaminar la opinión musical y refinarla, se fundaba la *pasión* que la sociedad porteña demostraba hacia la ópera italiana. Así todo, si la apelación es a los *intelectuales* para que asuman definitivamente el papel de pedagogos líricos frente a los empresarios inescrupulosos y a un público que "ve lo que le traen"²⁹, Quesada es lo suficientemente atento para percibir que en el gusto del público local actuaban unas causas profundas que conducían a lo que él consideraba su perversión musical. La primera de ellas era las debilidades arquitectónicas que presentaba el Teatro de Colón. Su tamaño excesivo para el ideal de una sala teatral lo convertía en poco acústico, la ausencia de antepalcos y la estrechez de la platea creaba además una diferencia notable en la percepción de los sonidos según el lugar donde se ubicaran los concurrentes. Así, los cantores se veían obligados a forzar la voz hasta llegar al grito para que la mayoría de la concurrencia pudiera apreciar su pericia vocal. Debido a este límite estructural de la sala, prosigue Quesada, el público no aplaudió suficientemente a un tenor como Julián Gayarre que cantaba pero no gritaba, en cambio no pudo dejar de sucumbir ante la potencia del *do de pecho* de Tamagno, quien hacia mediados de la década de 1880 era el ídolo indiscutido.³⁰

Para Quesada, la segunda causa incluía algunos elementos que ilustraban el carácter de la erudición del público porteño en materia musical. Por un lado, desde hacía muy poco tiempo los asistentes comenzaban a conocer con algún grado de

²⁸ Ernesto Quesada, "La ópera italiana en Buenos Aires" (1882), en *Reseñas y críticas*, Buenos Aires, Lajouane Editor, 1893, p. 352.

²⁹ Quesada, *op. cit.*, pp. 372.

³⁰ *Ibid.*, pp. 357-358.

sutileza los diferentes argumentos de las óperas que se representaban. Por otra parte, los diletantes porteños se habían acostumbrado a provocar dos defectos en sus artistas favoritos al aplaudir los gestos extremados y las notas exageradas. Por ejemplo, el público se entusiasmaba

*“cuando la Borghi—Mamò exagera tan extrañamente la Valentina del 4º acto de Hugonotes, o la Margarita del 2º acto de Mefistófeles. No siéndoles posible oír con exactitud las notas rápidas y dulces, obligan a Tamagno á sostener extraordinariamente las notas sonoras de pecho; convirtiendo, por ejemplo, la famosa súplica de Raúl en un ejercicio de canto, lo que falsea de una manera desastrosa el pensamiento de Meyerbeer.”*³¹

La contraparte de esta actitud que según Quesada alejaba la posibilidad de la buena ópera, se traducía en una verdadera mistificación de los tenores y las sopranos. Ante la debilidad de la crítica, finalmente el público creaba la ópera generando en sus artistas las condiciones necesarias para la perversión del género. Para Quesada, la ópera italiana de Rossini, Bellini y Donizetti, y las obras que se inscribían en su tradición — como *Robert le Diable* de Meyerbeer — resumían esa perversión. La profusión de arias y cavatinas; la predominancia del canto; el papel secundario de la orquesta; los “disparatados argumentos” invariablemente ligados al eterno tema del amor, se presentaban como un compuesto lírico de melodías superficiales muy eficaces para la exaltación vocal — aunque no actoral — de los virtuosos; pero elementales de acuerdo a la “multitud de detalles y circunstancias que necesariamente exigen la índole y la naturaleza del drama lírico”.³²

³¹ *Ibid.*, p. 359.

³² *Ibid.*, p. 370.

La actitud del público llevaba al extremo la debilidad original de la ópera italiana. Es fácil identificar una matriz estética wagneriana en estas argumentaciones, y más allá de que los conceptos que utiliza puedan remitir a la obra teórica de Wagner, Quesada podía acreditar la experiencia de un cierto conocimiento de la obra wagneriana, pues sus largas estadías en Alemania hacia fines de la década de 1870 y principios de los años 80, lo habían familiarizado con la obra de Wagner y con la cultura alemana hasta el extremo de la admiración.

Según Quesada, los "verdaderos aficionados" se diferenciaban de los "diletantes distinguidos" más por la dimensión de su interés que por el gusto lírico. Era un público que trataba de apreciar debidamente la partitura, de profundizar en el pensamiento del compositor, de estudiar los argumentos y juzgar el drama a la vez que la música, porque entendía que en el género se vehiculizaba esa complejidad estética que Alberdi ya había señalado en *La Moda*, pero que hacia 1880 pretendía ser un tópico dominante.

Identificadas con un pequeño número, estas personas iban al teatro *"real y efectivamente por escuchar, por admirar, por gozar, por palpar con la emociones que les despierta el lenguaje alado de la orquesta y de los cantores"*.³³

Según el periodista Carlos Olivera una vez comenzado el drama estos espíritus sensibles lograban un estado tal de abstracción que pronto caían en la ilusión de que

"todo lo que ven y oyen allí es real, con lo cual vienen á experimentar sacudimientos supremos que les ponen el alma vibrante y sonora á la mínima impresión".³⁴

³³ Carlos Olivera, "En el teatro" (1884), en *En la brecha, 1880-1886*, Buenos Aires, Lajouane editor, 1887, pp. 275-276.

³⁴ *Ibid.*

Este segmento del público cumplía con una ritualidad diversa a la que dominaba en el ingreso al teatro: llegaba puntualmente — incluso anticipadamente —, y se retiraba con retardo, mientras el resto de los asistentes hacía su entrada al promediar el segundo acto y se retiraba en el último intermedio³⁵, una modalidad también muy común en el Théâtre de l'Opéra de Paris durante la Monarquía de Julio³⁶, e incluso también verificable en el Buenos Aires de principios de siglo.³⁷

Los escritos de crítica musical de Miguel Cané dan una medida de esta categoría. La vida diplomática de Cané en Alemania y en Austria-Hungría, entre 1883 y 1884, le había posibilitado asistir a las representaciones de las óperas de Wagner en la Opera Imperial de Viena. Así todo, la biografía musical de Cané puede ser tomada como un "tipo" del "verdadero diletante". Escribe Cané:

«Una confesión previa: no conozco una nota de música, aunque, cuando la fantasía me viene, hago difícil ese descubrimiento por el gran número de locuciones técnicas y apropiadas que empleo. Además, como he oído una cantidad de música imponderable y he vivido siempre al lado de gentes del oficio, sé denominar científicamente los fenómenos musicales que observo, lo que me sirve para sentar plaza

³⁵ Quesada, *op. cit.*, p. 355.

³⁶ Anne-Marie Fugier, *La vie élégante...*, *op. cit.*, pp. 312-313.

³⁷ — "...¿Sabés que este año va a seguir la moda del año pasado tan cómoda y tan chic?... No será elegante entrar al teatro (*sic.*) sino en los entreactos...

— ¡Es natural; La sala es para los músicos y la gente para la cual el espectáculo es una novedad...". Cfr. José S. Alvarez (Fray Mocho), "Del mismo pelo", en del mismo autor **Después del recibo**, Buenos Aires, Publicación de la Biblioteca Popular 'José María Ramos Mejía', circa 1924, p. 29.

*de verdadero diletante, gracias a mi oído, que lo tengo fino, nervioso, educado por la audición constante».*³⁸

Hacia 1904, los denominados "virtuosos" expresaban una categoría intermedia entre el "crítico erudito" y los "verdaderos aficionados". En la mayoría de los casos, el *virtuoso* era de origen italiano. A veces ocupaba la *tertulia de paraíso*, otras se lo veía en *palco*, y siempre podía encontrarse en las tertulias de balcón. El *virtuoso*, escribió Carlos Correa Luna,

*"no permite que nadie estornude, tosa o converse, así sea por monosílabos; y si algún desgraciado deja caer el antejo ó mueve la silla, hará bien en no mirar la fisonomía airada del hombre ó no escuchar los juramentos que en voz de bajo comunica á su vecino, otro nervioso de ojos fulgurantes".*³⁹

De este modo, los "virtuosos" intentaban disputar un lugar en la geografía social del teatro a partir del desarrollo de una "*rutina*" dramática⁴⁰, es decir, de la exteriorización de indicadores de una sensibilidad lírica, con la pretensión de influir sobre el resto de los participantes del mundo social teatral, a partir de la imagen del saber musical legítimo. Esta actuación, si bien impugnaba el carácter de *causerie* de autocontemplación social que asumía la asistencia al teatro de Colón o de la Opera, no podía tampoco escapar a ella, pues se definía en su oposición a partir de la demostración de una conducta demarcatoria.

³⁸ Cfr. Miguel Cané, "Wagneriana", *op. cit.*, p. 107.

³⁹ Carlos Correa Luna, "Chismografía lírica", en *Caras y Caretas*, Año VII, N° 297, 11-6-1904.

⁴⁰ Goffman, *op. cit.*, p. 27.

Es evidente que en los hechos, las categorías tenían más de un punto de contacto, y que las diferencias entre los "críticos", "verdaderos aficionados" y luego los "virtuosos", se establecían más desde el lugar de enunciación que del capital propio en términos de erudición musical. De allí que Quesada pudiera autoidentificarse con la figura del "crítico". Sin embargo, su lugar no distaba del de un Cané también seducido por la crítica musical, pero que reconocía sus debilidades en la formación. En este sentido, las categorías expresan una distancia más ficticia que real. Sin embargo, ellas evidencian también las tensiones que en términos de erudición se desarrollaban en el seno del grupo iniciado.

CAPITULO 2

La erudición lírica

Los usos de Wagner

Desde Quesada y Cané¹ hasta Lugones² e Ingenieros, salvo algunas excepciones notables, entre ellas la de Paul Groussac³, la mayor parte de los intelectuales argentinos desde mediados de 1880 hasta aproximadamente 1920, fueron apasionadamente wagnerianos. En algún sentido, la apelación a la estética

¹ Hacia 1897, Cané presentaba una línea de la creación musical que conducía de Mozart y Beethoven a Wagner. El resto de los compositores eran "poetae minores", muy apreciables, "pero que al lado del trío majestuoso, gravitan como partículas siderales innominadas". Cfr. Miguel Cané, "La primera de 'Don Juan' en Buenos Aires", en *Prosa Ligera*, Buenos Aires, A. Moen Editor, 1903, pp. 78 y ss.

² Si bien prefería el concierto o la música sinfónica, Lugones no dejaba de pensar que Wagner era un genio musical. Sobre todo, admiraba "Los maestros cantores" y consideraba que la obra del compositor alemán perdía parte de su grandeza fuera de la escena. Cfr. Leopoldo Lugones (h), *Mi padre*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1949, pp. 238-240.

³ Groussac no desconocía la novedad estética de Wagner, pero consideraba que había creado un modelo de ópera al que el propio Wagner no siempre le había sido fiel, —*Lohengrin* era un ejemplo de autotraición—, y que imposibilitaba su reproducción. Es decir, el carácter de espíritu excepcional de Wagner, volvía su propuesta infecunda. Paul Groussac, "Lohengrin. Primer artículo", en *La Nación*, 29-9-1886.

wagneriana resultaba un potente tópico muy funcional para establecer jerarquías de prestigio diferenciales en la composición de la audiencia, y al mismo tiempo, ilustraba una serie de afectividades ideológicas donde los intelectuales intentaban dirimir su lugar en la sociedad, como detentores de los misterios del arte. Es fácil identificar en los escritos de crítica lírica que van de Ernesto Quesada a los *Cuadros y caracteres snobs* (1923) de Juan Agustín García, una línea de continuidad respecto de la idea de la ópera donde la impugnación de la lírica italiana se articulaba desde la estética wagneriana, pues era Wagner — afirmaban — quien había trazado un cuadro de la “*ópera del porvenir*”.

Este cuadro, que incluía el reconocimiento del diálogo compositivo que debía existir entre el poema dramático y la música, que aspiraba a la emancipación de la orquesta “*dotándola de vida y arte propios*”, que elevaba al coro a la categoría de elemento representante de las multitudes más o menos tumultuosas, y que consideraba a la arquitectura teatral, a la pintura, la escultura y la mecánica, como componentes artísticos sustanciales de la ópera⁴, no podía estar al alcance sensible de quienes no integraban el pequeño grupo de los *iniciados*.

En efecto, hacia 1895 el crítico musical de la revista *La Quincena* sostuvo que en la representación de “*Lohengrin*” había alcanzado un estado de experiencia mística: “*sentí que estaba dentro de una catedral [...] No sé á que Dios se venera en esta catedral, pero, evidentemente, aquí hay un Dios. Esa música es como una mujer que procede acaso de un adulterio divino*”.⁵

Para Juan Agustín García, “*el arte inteligente*” se presentaba como una prerrogativa de “*las personas bien*”, pues se trataba de un capítulo de la cultura universal lleno de misterios que sólo podían ser develados “*por unos pocos espíritus privilegiados*”. De este modo, la ópera de Wagner se devaluaba si la aplaudía “*el paraíso, y sobre todo, la cazuela*”⁶ — este último, ámbito

⁴ *Ibid.*, p. 362.

⁵ M. Gutiérrez Nájera, “Oyendo a Wagner”, *La Quincena*, t. I, abril 1895, p. 313.

⁶ Juan Agustín García, “Cuadros y caracteres snobs. Escenas contemporáneas de la vida argentina”, (1923), en *Obras*

exclusivamente femenino. García concluía sus digresiones líricas con la exaltación del "*privilegio y el asiento reservado*", como el ideal supremo de la vida artística y de la vida social, y de este modo colocaba una línea demarcatoria en la apropiación de un género que desde 1880 en adelante contaba con un numeroso público de origen inmigratorio.

La idea de que en la obra de Wagner se juega un rito iniciático sin duda no es una novedad rioplatense. Al principio del nuevo siglo, Georges Bernard Shaw admitía que él pertenecía a ese "*escogido círculo de personas superiores*" para quienes la obra de Wagner y en especial su tetralogía *El Anillo de los Nibelungos*⁷, tenía "*una indeclinable y alta significación filosófica y social*". No obstante ello, para Shaw se trataba de la necesidad de ilustrar al gran público sobre la riqueza de una obra de estética e ideología revolucionarias, una visión poética y crítica del mundo *capitalista* europeo del siglo XIX, que podía ser leída como un ensayo de filosofía política.⁸

Por el contrario, el Wagner de García no sólo no se filia en alguna ilusión de pedagogía política, sino que sirve para indicar su lugar en la jerarquía social, pues en su operación ideológica se igualan los *status* social e intelectual. En este sentido, la verdadera significación de la ópera italiana en el mundo cultural porteño era la de ilustrar las alternativas que asumía la sensibilidad *vulgar*, y en este punto, tal vez García se acerque bastante aunque con sutil resignación, a la opinión más beligerante que sostenía José María Ramos Mejía hacia finales del siglo XIX, tanto sobre los inmigrantes particularmente italianos, como de la vieja

Completas, t. II, Buenos Aires, Editorial Antonio Zamora, 1ª ed., 1955, pp. 1074-1075.

⁷ La tetralogía *El Anillo de los Nibelungos* integra la siguientes obras: *El Oro del Rhin*, *La Walkiria*; *Sigfrido* y *El Crepúsculo de los Dioses*.

⁸ Georges Bernard Shaw, *El perfecto wagneriano*, Buenos Aires, Editorial Americana, 1947, pp. 151-152 y 160.

elite provinciana y caudillesca.⁹ En *Las multitudes argentinas*, Ramos Mejía proponía una serie de categorías sociales, de nuevos tipos producto de la inmigración masiva, ilustrados a partir de los criterios del gusto. Entre ellos, el *guarango* sintetizaba una figura que en materia de gusto y de arte, igualaba en *status* a "los invertidos del instinto sexual". El *guarango*, se caracterizaba por una estética del exceso, y ésta se manifestaba tanto en la indumentaria del hogar como en los gustos literarios y artísticos.¹⁰ Ejemplo paradigmático del mal gusto, el *guarango* compartía con otras categorías (el *huaso*, el *patan*, el *canalla*), el estigma de los advenidizos sociales, en un contexto de movilidad ascendente promovido por la elite misma, pero en el que encuentra indicadores de una amenaza.

Así todo, más allá de la distancia aristocrática con que Ramos Mejía observa a estos nuevos actores como efectos no deseados de la inmigración, García parece advertir que el problema argentino no reside en ellos sino en una tendencia del "espíritu argentino" que conlleva un mal determinista que imposibilita el éxito de la organización nacional. La idea de la futura grandeza del país, el culto nacional del coraje, el desprecio de la ley y el pundonor criollo, componen una imagen del "carácter nacional" que atraviesa la ideología de todos los actores sociales. De allí que en García, la idea de civilizar sea equivalente a la de disciplinar.¹¹ Es difícil establecer, entonces, hasta qué punto la crítica a la ópera italiana no es sino una traslación hacia el arte de las percepciones que García tiene de los inmigrantes, o bien, la crítica responde a una demarcación estética que encuentra en los motivos

⁹ Fernando Devoto y Marta Madero, "Introducción", en *Historia de la vida privada en la Argentina*, t.II, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 10 y ss.

¹⁰ José María Ramos Mejía, *Las multitudes argentinas*, Buenos Aires, La Cultura Popular, 1934, pp. 257 y ss.

¹¹ Fernando J. Devoto, "Taine y *Les origines de la France Contemporaine* en dos historiografías finiseculares", en del mismo autor, *Entre Taine y Braudel. Itinerarios de la historiografía contemporánea*, Buenos Aires, Biblos, 1992, pp. 41 y ss.

y la resolución artística de las obras, la sensibilidad de los públicos imaginarios que ellas contienen concebidos como subalternidad social y no como "extranjeros", más allá de que las categorías tienen puntos de contacto muy potentes.

Para García, la música de Verdi o Puccini expresaban las pasiones gruesas y molestas, vulgares, ordinarias y comunes; y el *verismo* de Leoncavallo, los prejuicios y convenciones de la moral mediocre de los "*espíritus subalternos*".¹² Sólo por momentos, Puccini es rescatado para ligar su música a sensaciones de vigor físico y excitación sexual — como las que García coloca en su personaje *Chiche*, una dama de alta sociedad que decide experimentar un amor clandestino —, pero se trata nada más que de la esfera de las experiencias del cuerpo, pues las del espíritu incluían un aprendizaje en que la dama (*alter ego* femenino del propio autor) alternaba entre dos temas muy caros a la identidad de la elite intelectual local: "*la estética de Wagner y el anarquismo sensual de Nietzsche*".¹³

La operación de García es la de conformar un panteón de figuras célebres indicativas de la excelencia cultural, el máximo posible de sensibilidad intelectual. En este sentido Nietzsche aparece como el equivalente filosófico de Wagner, y quizás sea por ello que García soslaye el hecho de que el último Nietzsche había transitado desde la admiración de la ópera wagneriana hasta la impugnación de la

¹² De algún modo, la crítica de García a la corriente *verista* preludea en sus argumentos a la que en la década de 1930 y también desde una matriz wagneriana se articulará desde la revista católica *Criterio*. Allí, las obras de Puccini, Leoncavallo y Mascagni son impugnadas en términos morales, en la medida en que las historias repiten un programa "*en el que sólo hay prostitución, crímenes vividos en melódicos espasmos, en música cuyo sentimiento se arrastra, pegajoso, meloso, sin poder lograr la altura ni el despegue carnal que dignifica, ennoblece*". Andrés L. Caro, "La próxima temporada del Colón", *Criterio*, N° 99, 23-1-1930, p. 126.

¹³ García, "Chiche y su tiempo", (1922), *op. cit.*, pp. 911, 921, 929 y 934.

matriz filosófica de una obra global que él consideraba muy cercana al cristianismo.¹⁴

Así todo, ya hacia 1897, gran parte de la crítica musical porteña había decretado la muerte de la ópera italiana.¹⁵ Se reconocía en Puccini a un creador "copioso" en recursos armónicos y orquestales, y se admiraba la genialidad de *Falstaff* de Verdi, más por la creatividad que el octogenario todavía evidenciaba, que por las cualidades de una obra que apenas se conocía.

Tradición italiana y reacción antiwagneriana

Sin embargo, el estreno de *La Walkiria* en el Teatro de la Opera en mayo de 1899, alcanzará una significación muy especial, pues se articularán una serie de nociones antiwagnerianas a partir de las cuales se intentará impugnar al selecto público wagneriano y al mismo tiempo, discutir el carácter de la matriz cultural de la identidad nacional. Se trata de una reacción ante lo que Groussac llamaba, "el celo ardiente del grupo iniciado"¹⁶, y en algún sentido, poco tiene que ver con el género en sí. Sin embargo, da cuenta de la debilidad crítica en la que se encontraba el público identificado con el *bel canto*, ante un clima de opinión que anunciaba el triunfo final de la música de Wagner.

También en los Estados Unidos hacia fines de siglo, la ópera de Wagner se convierte en la música de culto. Esta admiración formaba parte de cierta tendencia no sólo americana a la exaltación de otros aspectos de la cultura alemana, como

¹⁴ Cfr. Federico Nietzsche, *Humano, demasiado humano* (1874-78), v. II, Buenos Aires, Aguilar, 1948, *passim*.

¹⁵ "El italiano no es profundo: canta como las aves, volando por el aire, de rama en rama, el francés canta pensando; sin la despreocupación de aquel, sus ritmos son más elegantes. El alemán filosofa". Cfr. *La Quincena*, t. I, julio 1897, pp. 317-318.

¹⁶ Groussac, *Ibid.*

la ciencia, la filosofía, y el poder económico y militar de esa nación que se presentaba como una potencia europea.¹⁷

La recepción de la música de Wagner en Estados Unidos, se articuló a partir de una admiración plena respecto de sus nociones sobre orquestación, y menos de la concepción de la ópera en tanto drama musical, más allá de las exitosas temporadas wagnerianas de 1884-85 y 1890-91 en el Metropolitan Opera House. Así todo, los wagnerianos americanos no dejaban de admirar la cultura alemana, y los escritos antisemitas de Wagner operaban —según los estudiosos— en un debate más amplio en el que la inmigración de italianos y judíos era percibida como un peligro de barbarización de la herencia anglosajona.¹⁸

Hacia 1894, el veredicto del público porteño, en cambio, colocaba a Wagner en el séptimo lugar en el gusto musical, después de una serie de autores italianos encabezados por Verdi, Donizetti y Rossini. En efecto, cerca de 41.000 asistencias habían alcanzado las representaciones de *Aída*, *Rigoletto* y *Falstaff*, y *Lucía de Lammermoor* y *La Linda de Chamounix*, ambas de Donizetti, habían logrado más de 28.000 concurrencias. Finalmente, sólo con *Il Barbiere...*, Rossini había obtenido 14.527 asistencias en el año. En general, el 69 % de las asistencias del público se habían dirigido hacia obras de autores italianos, los autores franceses habían alcanzado el 25 %, y los alemanes — como Wagner y Mozart — el 6 %.¹⁹

En mayor o menor medida, la situación de hegemonía lírica italiana que describen estas cifras indicativas del gusto masivo del público de ópera, se

¹⁷ John Dizikes, *op. cit.*, pp. 243–246.

¹⁸ Joseph Horowitz, *Wagner nights: an American History*, (California studies in 19th-Century Music; 9), University of California Press, 1994, pp. 89, 125 y 329–330. Una interpretación similar puede verse en Haim Gordon, "Wagner: Race and Revolution", *Journal of Ecumenical Studies*, v. 35, 1998.

¹⁹ Estas cifras han sido elaboradas a partir del *Anuario Estadístico de la ciudad de Buenos Aires*, Año IV, 1894, Dirección General de Estadística Municipal, Buenos Aires, Ed.

mantuvo hasta bien entrado el siglo. Pero si esta obviedad estadística no fue lo suficientemente considerada en la polémica, pues se trataba de una puja en el interior del público iniciado, la misma no dejaba de ser evidente para ambos bandos de la contienda. Hacia 1899, la audiencia ya no podía pensarse en función de la categorización que en 1882 había presentado Quesada. Ahora, no sólo varios teatros de nivel se disputaban lo más selecto de la oferta de las compañías líricas, sino que la ópera se había extendido hacia teatros de concurrencia popular. Asimismo, el público se había acrecentado en número y dividido en dos polos bien diferenciados: los críticos en tensión y una "gran masa" de diletantes.²⁰

Ante el estreno de *La Walkiria*, el sector antiwagneriano decidió protestar por lo que consideraba un exotismo artístico de la inteligencia sajona, que intentaba mostrar cuan incultos y primitivos eran los pueblos de las tierras nuevas. Argumentaban que no se trataba, como lo pretendían los partidarios concientes de Wagner, de un problema de educación del público local, que le impedía percibir las bellezas de esta clase de música, sino de la gradación con que el componente humano se presentaba en las óperas de Wagner.

Es decir — y en este punto los antiwagnerianos coinciden con Groussac — con *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Los maestros cantores*, Wagner descendió de las

*"altas cumbres nebulosas en que pasa el misterioso drama de los dioses [...], para caer en fin en el drama de nuestras pasiones tal como nosotros, con nuestra tradición, con nuestra sangre, con nuestro temperamento las entendemos, las amamos y nos fundimos en ellas en cuerpo y alma".*²¹

Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1895, pp. 380 y ss.

²⁰ *La Nación*, 15-5-1899.

²¹ *Ibid.*

La posición antiwagneriana se vuelve una oportunidad para definir una idea de la *nación* que se filia en la herencia latina. El argumento central se concreta en esa filiación: en tanto herederos de la cultura latina, los argentinos no pueden de ningún modo comprender como estética las vicisitudes de los dioses normandos. Un sustrato cultural ancestral, de *larga duración*, impone límites a la variabilidad de los gustos.²²

Finalmente, en la ausencia de un drama humano se entendía la "*glacial indiferencia*" con que el público de Buenos Aires había recibido las representaciones de *La Walkiria*.²³ Bernard Shaw hubiera impugnado esta explicación, pues en *El Anillo de los Nibelungos* advertía un profundo humanismo detrás de esos personajes sobrenaturales:

"el mundo espera al hombre para que lo redima del dominio torpe y brutal de los dioses".²⁴

Pero sólo hacia los años '30, la interpretación de Shaw pudo estar al alcance de los intelectuales argentinos; y su recepción alcanzaba una legitimidad fundada sobre todo en la matriz más o menos socialista de su pensamiento.

Un elemento del todo evidente es que si bien el público consumía el arte lírico en un modo extensivo, es decir, varios autores y varios títulos diversos, el criterio de consagración y la *ópera de repertorio*²⁵ se habían transformado en la regla.

²² Es interesante observar que la crítica lírica haya recepcionado y se convierta en un indicador más de un debate ideológico muy propio de la época que tenía su objeto central en el problema de la identidad nacional.

²³ *La Nación*, 24-5-1899.

²⁴ Shaw, *op. cit.*, p. 192.

²⁵ La *ópera de repertorio* se había afirmado rápidamente en Italia desde 1870. Este proceso ilustraba el papel secundario

dominante de la oferta de las compañías líricas que llegaban al Plata. De este modo, no parece extraño que tanto la temporada del Teatro de la Ópera del año 1905, como la inauguración del Teatro Colón (1908), se iniciaran con *Aída*, "el tipo de gran ópera italiana, espléndida, pomposa y opulenta",²⁶ más allá de que el público la conociera ya en demasía.

La hegemonía italiana era tal, que hacia 1914 la *Revista de la Asociación Wagneriana* llegó decididamente a presentar a la ópera que se daba en Buenos Aires, como una "falsificación del arte"; "un género híbrido, frívolo y antiartístico", que nada podía hacer frente al "más puro y exquisito género musical, el espectáculo lírico por excelencia", enteramente consagrado a la música: el concierto.²⁷ Estos argumentos no eran nuevos en el sector wagneriano. Desde finales de siglo habían sido expuestos con beligerancia con el propósito de provocar una distinción entre el público musical de acuerdo al contenido de las propuestas. Así, el concierto se identificaba con el público culto que gustaba de la "música puramente sinfónica", mientras la ópera creaba la sospecha de que el deleite musical se esfumaba ante "caras bonitas, trajes vistosos, y muchas piernas o mucho ballet".²⁸

Durante la década de 1900, una serie de revistas sobre temas musicales como *Bibelot* (1902); *El Correo Musical* (1905) y *Música* (1906), dirigidas y animadas por quienes más tarde serán reconocidos miembros de la Asociación Wagneriana (p.e. Mariano Barrenechea, Joaquín de Vedia y Julián Aguirre), intentaron desde una perspectiva más técnica discutir el gusto musical dominante de los porteños. Se trataba de educar a los lectores en los secretos del arte, y de proponer una

que los empresarios comenzaban a jugar en la industria de la ópera, superados ahora por los editores de Torino y sobre todo, de Milán. Cfr. Rosselli, *L'impresario...*, op. cit., p. 168.

²⁶ *Caras y Caretas*, Año VIII, N° 348, Buenos Aires, 3-6-1905.

²⁷ Ernesto de la Guardia, "Juicios críticos. La ópera y el concierto", en *Revista de la Asociación Wagneriana*, N° 2, Buenos Aires, febrero de 1914, pp. 21-23.

²⁸ *La Nación*, 22-11-1894.

nueva iconografía de *"intelectuales de la música que marchan hacia la hegemonía definitiva del espíritu sobre la materia"*, entre ellos, Wagner, Berlioz, Franck y Brahms.²⁹ Así todo, y más allá de que la empresa no se abandona, la percepción del grupo wagneriano no es favorable.

"Así en música como en política, los nativos somos hijos de nuestros padres [...] Quiero decir que hemos aceptado, sin discusión ni examen, fórmulas acorazadas, y continuamos usándolas y sometiéndonos a ellas. La idea del teatro es anterior en esta sociedad á la idea del arte. Lo que interesó a nuestros abuelos fue la forma visible y tangible del teatro, el edificio y la sala de espectáculos, y luego las figuras que debían animar el escenario [...]"

Las ideas más o menos abstractas que allí mismo debían desenvolverse, no preocupaban a nadie. 'Tenemos teatro', y el ideal estaba realizado; 'cantará Tamberlick', y era el ensueño de gloria que se transformaba en hecho glorioso.

Lo mismo seguimos pensando y sintiendo nosotros [...] es el colmo de la satisfacción y el orgullo locales [...] sólo por accidente encontramos a un personaje que mitad snob, mitad sincero, quiere averiguar si este año ó el otro, 'nos darán algo de Wagner, de Franchetti, de Saint-Saëns [...]. No es extraño que pasado el período de curiosidad, en plena temporada, el sujeto procure cambiar los rumbos del repertorio, y proteste porque le hartan precisamente los autores que solicitara antes [...]"

No cambia el gusto público en Buenos Aires. En vano se educa en los conservatorios una numerosísima generación [...] Y no se diga que éste es el vulgo porque podríamos preguntar entonces dónde están y cómo

²⁹ *Música*, Año I, N.º 3, 1 de febrero de 1906, p. 19.

piensan los aristocráticos, si están en alguna parte. Nuestro público, por el final del segundo acto, daría todo el tercero y todo el cuarto de Aída.³⁰

Los argumentos de Joaquín de Vedia parecen reeditar en esencia los expresados por Ernesto Quesada en 1882, pero si en éste la crítica a la ópera italiana se apoyaba en el esperanzado triunfo de la estética wagneriana, en de Vedia, los argumentos se presentan como la prueba de una derrota en la disputa cultural: la derrota de los intelectuales frente al disciplinamiento cultural de la elite social, pues es evidente que los "aristocráticos" son los interlocutores ideales de sus argumentos. En algún sentido, se trata del conflicto entre lo que Bourdieu llama *la "disposición estética"*, es decir, aquella relación con el arte desarrollada por el grupo de iniciados, el *"consumo ostentativo"*.³¹

Pero hacia 1914, las polémicas se enmarcan en el clima ideológico de la Gran Guerra. En 1918, Gastón Talamón — crítico musical de la revista *Nosotros* y miembro de la *Asociación Wagneriana* —, impugnó la tendencia italiana que se advertía en el repertorio del Colón, pues consideraba que anulaba las obras de Wagner *"porque es alemán"*. Para Talamón, la causa se encontraba en la tiranía de los editores milaneses pro aliados.³² Al año siguiente, polemizó en igual tono con el director de *L'Italia del popolo* sobre la obra de Puccini:

"Desde que hago crónicas musicales he juzgado desfavorablemente compositores o artistas franceses, alemanes, españoles, etc. Ello no me

³⁰ Joaquín de Vedia, "Much about nothing ó dejémonos de historias", en *Música*, Año I, N° 2, 15 de enero de 1906, p. 4-5.

³¹ Bourdieu, *op. cit.*, p. 28.

³² Gastón Talamón, "El bochornoso asunto del Colón", en *Nosotros*, año XII, t. XXVIII, Buenos Aires, 1918, pp 416-417.

ha valido nunca ataques por parte de los intelectuales pertenecientes a esas colectividades. Casi cada vez que no he elogiado algo de Italia, he tenido que soportar ataques más o menos violentos. El hecho merece señalarse".³³

Talamón argumentó que debía diferenciarse entre crítica y patriotismo, pero no podía dejar de ocultar sus preferencias germanistas, y una idea de la ópera que reclamaba provocativamente la necesidad de ser cantada en español.

El crítico teatral Mariano G. Bosch, en cambio, estableció su filiación antiwagneriana a partir de su adhesión pro aliada. Para Bosch, Wagner había destruido la ópera y el lugar de privilegio que el cantante ocupaba en el drama lírico. Sus enemigos eran tanto las buenas voces, "como *Paris o lo italiano*". Así todo, esta supuesta maldad original atribuida por el crítico no resultaba sólo un efecto de su genio pervertido, sino que ilustraba el carácter esencialmente destructor de la cultura alemana, demonizada como "productora de desorden y monstruosidades".³⁴ En un tono de desencanto beligerante — pues Bosch reconocía un pasado wagneriano —, Wagner era nada más que un *medium*.

Al inicio de la década de 1930, Alfredo A. Bianchi, director de *Nosotros* junto a Roberto F. Giusti, terció en una polémica encubierta en el interior de la revista, acerca del destino del melodrama lírico italiano y la ópera del revolucionario alemán. Bianchi decretó la muerte del wagnerismo apoderándose de las provocativas declaraciones de Igor Stravinsky, quien había sostenido preferir *Rigoletto* de Verdi a la ópera de Wagner, reivindicando así "la superioridad

³³ Gastón Talamón, "Crónica musical", en *Nosotros*, Año XIII, t. XXXIII, Buenos Aires, 1919, pp. 138 y ss.

³⁴ Mariano G. Bosch, *Libro contra Wagner escrito por un wagneriano. Los errores de Wagner*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos de L.J. Rosso y Cía., 1919, pp. 15, 16 y 320.

*específica en el sentido musical*³⁵ de las formas melodramáticas. En verdad, el argumento de Bianchi se apoyaba en las opiniones que el compositor italiano Alfredo Casella (1883—1947), había expresado en *L' Italia Letteraria*, y evidenciaba de qué manera Buenos Aires recepcionaba un debate en donde las vanguardias estéticas italianas discutían su tradición musical al menos desde la primera década del siglo. En el eje de las polémicas, el carácter degradado o no del melodrama como forma musical, y con él, una disputa técnica e ideológica respecto de la obra de una figura musical cuyo peso simbólico excedía el campo artístico: Giuseppe Verdi.

De este modo, desde el punto de vista del sinfonismo italiano de los primeros decenios del siglo, el Verdi de los melodramas clásicos *Rigoletto*, *Trovatore* y *Traviata* aparecía confrontado con el Verdi más refinado de *Otello*, *Falstaff* y el *Requiem*, en una disputa donde se delimitaba una clara frontera entre un arte musical popular y uno superior y exquisito, que evadía los esquemas melodramáticos. En el otro polo de la polémica, una posición tan beligerante como la anterior consideraba las últimas obras como una traición a la autenticidad musical del Verdi "*piú selvaggio, piú fiammeggiante*" de la juventud, un Verdi menos sensible a las incitaciones del paraíso de la cultura.

En este contexto, algunos sectores de la vanguardia italiana recepcionaron la ocurrencia de Stravinsky, según la cual había más sustancia e invención en el aria "La donna é mobile" que en la famosa tetralogía wagneriana.³⁶ Pero en el caso de Bianchi, la recurrencia a un autor considerado en el momento como un vanguardista, no indicaba una filiación estética sino la búsqueda de una autoridad

³⁵ Alfredo A. Bianchi, "El melodrama lírico italiano", en *Nosotros*, (segunda época) año XXIV, N° 257, Buenos Aires, oct. 1930, pp. 289—292.

³⁶ Massimo Mila, *L'arte di Verdi*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1980, pp. 338 y ss., y Gianfranco Vinay, "L'esperienza musicale del *Compagno Stravinsky*", en PECKER BERIO, Talia (a cura di), *Intorno a Massimo Mila. Studi sul teatro e il novecento musicale*. (Atti del Convegno di studi. Empoli 17—19 febbraio 1992), Firenze, Leo S. Olschki editore, 1994, pp. 165—177.

musical que legitimara lo que consideraba la defunción de la música de Wagner, en una puja generacional en la que el fundador de *Nosotros* recurría a figuras nuevas para sostener conceptos que la propia vanguardia local criticaba. En efecto, hacia 1931 y en un sentido absolutamente opuesto, también la revista *Criterio* utilizó la figura de Stravinsky. Si bien fue igualado a Wagner en su genialidad creativa, la revista consideró que Stravinsky expresaba mejor que nadie el "alma moderna", pero que el público argentino no podía comprender su arte, pues se encontraba en una etapa prewagneriana. Era necesario pues, llegar a Wagner y colocarlo luego en el lugar de los clásicos.³⁷

Pero para Bianchi ir a la ópera significaba una experiencia muy diferente:

*"Cuando yo oía a Caruso en 1901, desde el paraíso del Teatro de la Opera cantar una, dos y hasta tres veces 'Una furtiva lacrima', 'Lucevan le stelle' o 'Apri la tua finestra', sintiéndome en el paraíso ¿qué me importaba que no supiera moverse? Pues yo voy al teatro lírico a gozar con el oído [...]".*³⁸

Esta posición de Bianchi parece estar lejos de las reflexiones de una vanguardia que pretendía impugnar la dimensión institucional de la cultura, y hacer cada vez más difusa la frontera entre la vida y la experiencia del arte, y de una vanguardia local que ahora utilizaba a Stravinsky en su rito de diferenciación. En rigor, el ideal lírico de Bianchi se inscribía en la crítica global que un wagneriano como Carlos Octavio Bunge hacía del público porteño en 1914, pero que no era nueva: "*hombres y mujeres seducidos por las buenas voces*".³⁹

³⁷ Cfr. Carlos de la Roca, "Crítica musical", *Criterio*, N° 170, 4-6-1931, pp. 337-338.

³⁸ Bianchi, *op. cit.*

³⁹ Carlos Octavio Bunge, "La aficción a la música en Buenos Aires", en *Revista de la Asociación Wagneriana*, *op. cit.*, pp. 17-19.

CAPITULO 3

La ópera o la sociabilidad teatral

Las variantes de erudición lírica no resumían la diversidad de criterios con que se dirimían las jerarquías de prestigio de las audiencias del teatro lírico porteño. Formar parte del público del antiguo Colón tenía una significación social mucho más elevada que ocupar las tertulias del Teatro Nacional, del Teatro de la Opera o del Politeama Argentino, más allá de que estos últimos superaran al primero en comodidad y en acústica. Con el cierre del antiguo Colón en 1887, el Teatro de la Opera capitalizó para sí al público diletante, y con él, su prestigio asociado, hasta que la inauguración del nuevo Teatro Colón en 1908, estableció una nueva diferenciación sobre un género que en 1905 había superado inusualmente a la zarzuela en número de asistentes. En efecto, de los 2.638.334 asistencias registradas ese año, la ópera y la opereta alcanzaban el 17 % del consumo teatral global, y con 459.288 asistencias (29 %), se ubicaba en el primer lugar entre los cuatro géneros teatrales de mayor consumo: ópera y opereta, zarzuela, comedias y dramas en español, y comedias y dramas de origen nacional.¹

Es posible pensar que ante la ampliación del consumo del género, los diferentes públicos encontrarán en la asistencia a tal o cual teatro, la línea demarcatoria de las jerarquías sociales, en un contexto en que la marea

¹ *Anuario Estadístico de la ciudad de Buenos Aires*, Año XVI, 1905, Dirección General de Estadística Municipal, Buenos Aires, 1906, p. 266.

inmigratoria amenazaba, al menos en las imaginaciones de la elite, con socavarla. Según Rosselli, aun desde el inicio de la ópera moderna en Buenos Aires — aproximadamente desde 1880 en adelante—, se definieron dos audiencias claramente diferenciadas: un público a la moda (*fashionable*) y en su parte más influyente no italiano, y otro popular y casi totalmente italiano.

El primero estaba compuesto por los miembros de la elite local, y reflejó lo que el autor denomina "*la continua dominación de la vieja oligarquía propietaria de la tierra*".² Una variante de esta tesis ya había sido expresada en 1905 por Mariano Bosch, al considerar que en el antiguo Teatro Colón, "*empezó su vida de ostentación la burguesía porteña*".³ Más tarde, obras importantes de la historiografía argentina convirtieron esta noción en una convención ampliamente difundida, que identificaba el género lírico con los teatros más importantes y con el público respetable, en el contexto de la modernización de las ciudades latinoamericanas.⁴

Si el público de moda, se caracterizaba por su carácter oligárquico, sigue Rosselli, el público popular en cambio, no sólo se diferenciaba de aquel por su origen social, sino que también presentaba diversidades en su interior, que podían identificarse en la elección de los teatros a los que asistía. En efecto, según Rosselli, en el Politeama Argentino y en el Teatro Coliseo, la audiencia se componía en su mayoría de un público de clases medias con pretensiones artísticas mayores. Por el contrario, en el Teatro Andrea Doria (más tarde rebautizado Marconi), ubicado en el barrio obrero de Balvanera, un público "*plebeyo*"⁵ de origen italiano alternaba entre "*las óperas que ya no se cantaban en*

² Rosselli, "The Opera ...", *op. cit.*, p.168-175.

³ Mariano G. Bosch, *Historia de la ópera en Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta El Comercio, 1905, pp. 245-246.

⁴ Cfr. José Luis Romero, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Ed. Solar, 1983, p. 19.

⁵ Roselli, *op. cit.*

*el centro*⁶ y las obras del teatro criollo.⁷ La identificación entre consumo lírico e identidad étnica italiana es tal en estos teatros, que la zarzuela está casi ausente en la oferta musical.⁸ La tesis que subyace en el artículo de Rosselli plantea que el verdadero público de ópera del período es el italiano, y no sólo porque la oferta de ópera en Buenos Aires se desarrolló a partir del crecimiento de la comunidad italiana local, sino porque la identidad étnica se dirimió a partir del consumo lírico. En un libro posterior, Rosselli postuló en forma explícita la tesis de los italianos como "nación musical" y de la ópera como cultura nacional-popular, producto del disciplinamiento de las elites ilustradas *risorgimentales*.⁹

Así todo, los teatros eran mundos sociales diversos en sí mismos. En sus salas se jugaba una representación donde a la puja por el ideal estético legítimo, se le sumaban una serie de comportamientos indicativos, por un lado, del verdadero lugar de la ópera en la sensibilidad del público, y por otra parte, del grado de aprendizaje civilizatorio requerido para integrar la categoría social más elevada de la audiencia. Una crónica de 1892, resulta sumamente ilustrativa del carácter de acontecimiento social y de la ritualidad específica que se expresaba en el teatro lírico:

"El hecho de tener ópera es ya extraordinario [...]. El mundo elegante se prepara decididamente á asistir al teatro favorito. Muchos son los

⁶ "La demolición del Teatro Doria", *Caras y Caretas*, Año VI, N° 224, 17-1-1903.

⁷ Tito Livio Foppa, *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Bs.As., Argentores—Ed. del Carro de Tespis, 1961, pp. 843—844.

⁸ César A. Dillon y Juan A. Sala, *El teatro musical en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1997, p. IX.

⁹ Cfr. John Rosselli, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, Oregon, primera edición, Amadeus Press, 1991, p. 106 y ss.

abonos, muchos los pedidos de localidades. Es de hecho el teatro de la etiqueta y de buen tono, de la corrección llevada hasta su expresión más acabada [...] Puede el público fastidiarse con un elenco, pero... ¿dejar de ir? ¡Nunca! La persona que no fuera á la Opera durante el invierno no sería elegante, luego no estaría á la moda y... ¡primero morir! que faltar a los preceptos del buen gusto y á las exigencias del mundo social. No Señor ¡hay que ir á la Opera; hay que sentarse en primera fila en palco ó entrar a la platea después que el acto se haya empezado; así, que todos miren y vean que es fulano el que entra. Y es necesario antes de ir haber visitado al sastre, al peluquero, al sombrerero, ir de punta en blanco [...]

Es necesario colocarse en el palco en una actitud deliciosa, el clac ligeramente apoyado en la pierna, el monóculo levantado a la altura del ojo, en forma de observar, aunque no se observe nada. No hacer una cosa así implica no tener soltura, no conocer las reglas de la pose, tan necesarias, tan indispensables en la vida mundana. Y luego, ¡cómo no situarse en el vestíbulo, cómo no asistir al desfile de toda la concurrencia, y cómo no estudiar una por una á cada una de las que salen! ¡Y con qué gravedad se hace! Como que se piensa que tal vez por allí pasa la que ha de ser la esposa futura".¹⁰

Palcos y plateas, tertulias y cazuela

También el precio de la entrada podía ser un indicador de la geografía social del teatro y de las posibilidades de acceso a una oferta muy variada de espectáculos teatrales. En 1875, un lugar en el *palco* del Teatro de la Opera costaba 17 veces más que la entrada al *paraíso*, y 6 veces más que la tertulia de balcón y orquesta.

¹⁰ "La ópera", *Buenos Aires Ilustrado. Revista mensual literaria*, Año I, N° 1, Mayo 1892.

En 1878, 13 veces más caro que el paraíso era un asiento en el palco del Teatro de Colón.¹¹

En el Politeama Argentino, un asiento de platea en 1888 alcanzaba la cifra promedio de 13 pesos moneda nacional, pero si la representación incluía a una artista reconocida, como la *prima donna* Adelina Patti, la cifra podía llegar a 20 pesos.¹² Para esa misma época, el salario promedio de un obrero no calificado llegaba a 30 pesos moneda nacional, mientras que el de los obreros calificados alcanzaba a 37 pesos.¹³ Para estos trabajadores, asistir una vez por mes a la platea del Politeama hubiera significado en el primer caso, disponer del 43,3 por ciento de su salario, y del 35,1 en el segundo. No hay datos para la misma fecha que permitan indicar qué parte del salario implicaría el costo de una entrada en el paraíso, y es muy probable que ese haya sido el lugar del teatro ocupado mayoritariamente por las clases menos favorecidas.

Según Quesada, *"El que frecuenta á Colón cree observar que la concurrencia es siempre la misma, sabiendo de antemano qué familias ocuparán los palcos, quiénes estarán en las tertulias, á quiénes se podrá mirar en la cazuela. Son las mismísimas gentes que se conocen personalmente ó de vista, que saben recíprocamente quiénes son, cuáles sus familias y sus medios; que van, con todo, a mirarse con el interés con que se contemplan por primera vez los desconocidos"*.¹⁴

La endogamia social que Quesada advertía en 1882 parecía resumirse en los lugares ocupados por los miembros de la elite local: palcos, tertulias y cazuela, y

¹¹ *El Mosquito*, 11-4-1875 y 31-3-1878.

¹² *Censo General de Población, edificación, comercio e industrias de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Cía. Sudamericana de Billetes de Banco, 1889, t.I, p. 210.

¹³ He tomado estos datos de Roberto Cortes Conde, *El Progreso Argentino*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979, pp. 226, 228 y 231.

¹⁴ Quesada, *op. cit.*, pp. 354-355.

también platea. Sólo hasta allí llegaba una mirada cuya matriz de crítica se fundaba básicamente en la erudición requerida al público diletante.

Mucho más atentas al paisaje social del teatro, en cambio, aparecían las percepciones de Carlos Olivera, pues en los primeros años de la década de 1880, la elite porteña apostó a una diferenciación extrema, donde el modelo a adoptar era el *bon ton* de las clases acomodadas europeas, como la estandarización de la etiqueta que se extrae de la crónica de *Buenos Aires Ilustrado*. No parece extraño, entonces, encontrar en las memorias y los escritos de Eugenio Cambaceres, Miguel Cané, o Lucio V. López, una suerte de literatura socialmente autobiográfica, que presentaba constantes referencias a la sociabilidad que acontecía en el Teatro de Colón.

Así, Olivera se alegraba de que poco a poco, las "*cultísimas maneras europeas*", una serie de refinamientos que constituían el verdadero privilegio del *high-life*, se instalaran en la buena gente que asistía a la ópera, pues "*al teatro lírico se va á tomar una especie de baño de ideal*".¹⁵

"Quien se ve amortajado entre un montón de harapos —escribe—, difícilmente se eleva hasta los grandes ideales; parece que su mismo pensamiento se matiza con la podredumbre que lo rodea. En cambio, quien viste de fiesta y mueve orgulloso y alegre sus miembros, parece como que se siente hermoseedo y trata de poner armonía entre su cuerpo así embellecido, y las manifestaciones de su espíritu".¹⁶

Se trata, ante todo, de la belleza como ideal civilizatorio, del buen gusto como mejoramiento humano, y de las *buenas maneras* como tópico identitario¹⁷ de la

¹⁵ Carlos Olivera, "En Colón. (Un bout de causerie)", 1884, en *En la brecha, op. cit.*, pp. 255 y 258.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Hacia 1899, *La Nación* se asombraba del comportamiento poco civilizado que el público del Metropolitan Opera House de New

elite. En una suerte de *Manual del perfecto dilettante*, Olivera destinaba sus intentos pedagógicos a sectores bien delimitados de la audiencia: las mujeres, los jóvenes y el *paraíso*, este último, en la mayoría de los ejemplos identificado con el *vulgo*.

En general, durante todo el período de estudio, esos sectores del mundo social del teatro centralizaron las discusiones y los intentos disciplinarios. Hacia finales de la década de 1870, cuando algunas de las mujeres comenzaron a descender desde los *palcos* familiares y la *cazuela* hacia la *platea*, se les impugnó el uso de grandes sombreros, por considerarlos "*una imprudencia y una falta de buen tono*". Sin embargo, que ocuparan un espacio que hasta el momento había sido monopolizado por los hombres, fue señalado como un indicador feliz de que la ola de educación europea había llegado a Buenos Aires: el Colón comenzaba a emular con éxito a los teatros "*elegantes*" del mundo.¹⁸

Si bien las mujeres estaban representadas en todos los espacios del teatro excepto en el *paraíso*, el ámbito exclusivo siguió siendo la *cazuela*. En algún sentido, la *cazuela* representaba un espacio altamente competitivo pero igualitario desde el cual las mujeres hacían su presentación en la buena sociedad y construían desde allí la respetabilidad de los otros. Las *cazueleras* se encontraban en la necesidad de valerse por sí mismas, para disputar un puesto, para conquistarlo y mantenerlo. Lo que debía ser ante los ojos masculinos un

York mantenía durante las representaciones wagnerianas, pues dada la duración poco habitual de las obras (más de 6 horas en escena), los admiradores y los snobs, habían tomado la costumbre "de hacerse servir en el teatro, té, café y sandwich, a falta de comidas completas". La crítica a tal manifestación se articulaba desde lo que el modelo del *savoir-faire* de la elite consideraba inoportuno (más allá de que comer en el teatro era una costumbre muy común en los teatros franceses e italianos hasta mediados del siglo XIX), hasta lo que el ideal estético de los wagnerianos imponía como legítimo. En este sentido, comer durante una representación wagneriana era equivalente a una profanación, que introducía lo material en una obra de arte que aspiraba a la espiritualidad suprema. Cfr. *La Nación*, 2-03-1899.

¹⁸ *Ibid.*, p. 255-256.

inadvertido uso de los codos, pellizcos y hasta un que otro alfiler en los casos de mucho ardimiento, eran elementos aplicados con el objetivo de mantener con relativa integridad, el derecho de ocupar un lugar en la cazuela, pues desde allí se construía y destruía el prestigio de las damas que aspiraban a encontrar un lugar en el mercado matrimonial.¹⁹

*"Fulanita lleva el mismo vestido del año pasado, al que no ha hecho más que cambiarle la delantera y mudar las bocamangas de terciopelo; feísimo el sombrero de aquella; ésta viene siempre con la misma pulsera de oro [...]; Zutanita está pintada hasta las orejas..."*²⁰

eran algunas de las *causeries* femeninas que Olivera consideraba improcedentes mientras los tenores y las sopranos se exaltaban en la escena. Mucho más crítico, Lucio V. López consideraba a la *cazuela* como una *"galera donde vuela el chisme, enreda la intriga, muerde la calumnia y se ensaña la envidia"*.²¹ A partir de esta noción de López, es posible pensar que la *cazuela* se convirtiera por su carácter de exclusividad femenina, en un ámbito público donde las mujeres constituyeran su existencia social no sólo fuera de la coerción masculina, sino con capacidad para neutralizarla.

No es extraño que la *Revista Moderna* de Buenos Aires publicara los siguientes conceptos de Hipólito Taine sobre la vida social en la Ópera de París, pues se presentaban muy familiares a las experiencias de los diletantes porteños. Para Taine, las mujeres iban a la ópera porque el teatro

¹⁹ "Las proscriptas de la cazuela", en *La Vida Moderna*, Año I, N° 1, Buenos Aires, 18-4-1907.

²⁰ Olivera, *op. cit.*, p. 256.

²¹ López, *La Gran Aldea, op. cit.*, pp. 208-209.

"es un paraje adonde la gente viene porque es ociosa, porque desde el palco se puede pasar revista al gran mundo [...] En cuanto a las grandezas de la música, á todo lo que sentimos en una ópera, [...] no sospecha nada, todo está fuera de su edad y de su experiencia [...] Pondría mi mano en el fuego á que para ella la música más agradable es la de los rendez—vouz bourgeois".²²

Cierto es que los hombres se mantenían muy atentos a este comportamiento: "rebozando de rostros hermosísimos, graciosos, llenos de categoría y atractivos — más de quinientos ojos por donde se desprendían mil rayos de amor, alumbraban más de doscientos corazones—, la cazuela era una hoguera donde no se podía mirar sin quedarse deslumbrado",²³ escribió Eduardo Wilde en 1864.

La iniciación de las damas en el teatro lírico comenzaba en el vestíbulo de entrada, cuando los hombres formaban una angosta calle que les permitía, poder disfrutar del desfile de las bellezas del día, mirándolas con un descaro, que según Quesada, era "*curiosamente original*". Más tarde, cuando ocupaban los palcos, plateas y cazuela, se convertían en el foco de los anteojos masculinos, pero esta vez la mirada se sutilizaba ya que a los hombres se les requería un comportamiento acorde con las reglas del género lírico, y también con los rituales del *bon-ton*.²⁴

²² Hipólito Taine, "En la Opera", en *Revista Moderna*, vol. 1, Buenos Aires, mayo-julio, 1897, pp. 212-214.

²³ *La Nación Argentina*, 7-5-1864.

²⁴ La idea de la asistencia al Teatro de Colón como ámbito de potencial encuentro con la mujer deseada, es descripta por Groussac cuando narra la historia de su amigo Abel Ouden (1870), quien utilizaba las noches de ópera como el espacio para constatar la imposibilidad de un amor no correspondido. Cfr. Paul Groussac, "José Manuel Estrada", en *Los que pasaban*, 2da. Ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1939, pp. 36 y ss.

Hacia 1864, la galería de Colón luego de finalizada la ópera podía ser “*un revolverse de viejas, mozas, muchachas, padres, abuelos, tíos, novios y pillos que estuve a punto de creer que estábamos en el infierno y en una sola caldera todos los pecadores*”,²⁵ escribió Wilde. Pero lo que para él es asombro de la mezcla social, una mezcla articulada según grupo de edad y parentesco, hacia mediados del 1880 en Cambaceres, se vuelve desprecio de clase y xenofobia ante las consecuencias indeseables del proceso inmigratorio. Si en 1864 la salida creaba la ilusión de una mezcla social, pues todos se encontraban por un momento en la galería del teatro, esa mezcla sólo llegaba a la democratización de las miradas, dado que el acceso matrimonial estaba en general acordado de antemano en el interior de la elite. La ilusión de mezcla social perduró hasta que los rituales de diferenciación introdujeron la necesidad de que se entrara y saliera del teatro por vías diferentes, según se asistiera a espacios distintos de la sala. Una experiencia similar ha indicado John Dizikes acerca del Metropolitan Opera de New York. Allí también, los hombres y las mujeres se buscaron para el matrimonio bajo los ojos de sus superiores.²⁶

Tanto a las mujeres como a los hombres que asistían a la ópera se les requería un comportamiento civilizado, y era el vestido el indicador más eficaz para establecer los grados de elegancia y lujo, y con ellos, los prestigios diferenciales. Los hombres de la buena sociedad —jóvenes y mayores—, durante los años ochenta introdujeron la moda europea de asistir al teatro de *frac*, una metáfora de solemnidad social que se ligaba al género lírico y que ya no pudo abandonar. De este modo, en 1913, una promoción del Teatro Colón rezaba lo siguiente:

"[...] consacré principalement à l'opéra lyrique italien; ouvert de mai à août; très belle et luxueuse salle; la première de l'Amérique du Sud; la

²⁵ *La Nación Argentina, op. cit.*

²⁶ Dizikes, *op. cit.*, p. 285–286.

*toilette de soirée est obligatoire pour les femmes et le habit ou le smoking pour les hommes.*²⁷

Sin embargo, sólo para los hombres parecía imprescindible una buena iniciación en los secretos del género. El lugar de prestigio imaginado para las mujeres, en cambio, se alcanzaba con sólo asistir bien vestida al teatro, porque con ello concretizaban la materialidad de *lo bello*. Del estreno de *Ernani* en el Teatro de la Opera en 1902, el crítico musical de *Caras y Caretas* rescató en igualdad de *status* lo irreprochable de la representación y el aspecto deslumbrante de los palcos y plateas, que ostentaban "*bellísimas y elegantes damas de soberbio efecto de conjunto*".²⁸

Más extremo en su percepción fue Gómez Carrillo quien alrededor de 1916, evaluó que lo más atractivo de la representación de "Parsifal" en el Teatro Colón, fue el espectáculo que se desarrolló durante el primer entreacto:

¡Qué luz...! ¡Qué esplendor!... ¡Qué lujo!... Todos los esmaltes y todos los oros de las decoraciones palidecían ante aquel derroche de matices vivos (...) Eran los esmaltes frescos de la mejillas, eran los alabastros de las manos, eran los zafiros y las turquesas de las pupilas, eran los mármoles de las gargantas, y eran, además, los áureos reflejos de las cabelleras rubias y las sombrías madejas de las cabelleras negras, y eran, en fin, las gasas, los tules, los encajes, lo que hacía el cuadro mil veces más grandioso, y más gracioso, y más rico también que todos los que hasta entonces había visto [...] Como en el jardín de otro ensueño wagneriano, las flores se animaban, las flores

²⁷ Albert B. Martínez, *Baedeker de la République Argentine*, Barcelona, Sopena Impr., 1913, p. 119:

²⁸ *Caras y Caretas*, Año V, N° 191, 31-5-1902.

*vivían, las flores sonreían [...] Era la vida, era la noble vida de un universo femenino».*²⁹

Hacia 1904, un aviso publicitario ofrecía a las mujeres que asistían a la Opera, la prenda que aseguraba la elegancia y el buen gusto femeninos: un *manteau* "salida de Teatro", de terciopelo color arena, guarnecido de armiño y encaje en oro.³⁰ Así todo, otro aviso recordaba que las dos terceras partes de las joyas que llevaban al teatro las damas y hombres cultos de Buenos Aires, eran las magníficas imitaciones "Montana", unos falsos brillantes que podían adquirirse a un precio más accesible que el del original.³¹ Más allá de la operación publicitaria que pretendía mostrar lo divulgada que estaba una conducta de simulación de *status* social, el aviso parece hablar de un segmento nuevo del público que adoptaba en tanto valor simbólico de uso los atuendos de las clases acomodadas para concurrir al teatro.

Como lo indican las cifras de asistencia al género lírico y a la opereta, la ampliación numérica y social del público teatral debe haber actuado sobre algunos de los ritos sociales que se desarrollaban en el interior de las salas, agudizando algunos y modificando otros. Al menos, así parecen indicarlo dos elementos significativos relacionados con el género femenino. En efecto, en 1908 las mujeres comenzaron por primera vez a aplaudir una ópera o una obra teatral. Hasta el momento las convenciones vedaban esta conducta, más allá de que a los críticos la impasibilidad de las mujeres los sublevara hasta el enojo, dado que no lograban entender cómo "*la mitad de las gentiles espectadoras*" podían permanecer indiferentes ante el entusiasmo contagioso del resto de la sala.³²

²⁹ E. Gómez Carrillo, *El encanto de Buenos Aires*, Madrid, Perlado, Páez y Comp., s/d. (circa 1916), pp. 71 y ss.

³⁰ *Caras y Caretas*, Año VII, N° 296, 4 -6-1904.

³¹ *Caras y Caretas*, Año VII, N° 294, 21-5-1904.

³² Roberto F. Giusti, *Visto y vivido*, Buenos Aires, Losada, 1965, p. 66.

Así todo, la relación de las mujeres con la música presenta una relación muy develadora de su lugar social. La educación musical era muy importante en las mujeres de la élite argentina de principios de siglo. A partir de la organización de veladas familiares, las niñas y adolescentes solían entonar fragmentos de óperas conocidas e incluso adentrarse en obras más complejas, como lo recuerda Julia Valentina Bunge en sus memorias. Pero mientras en el espacio doméstico, las mujeres podían hacer uso de su erudición y talento musical, su rol en el teatro era decorativo.³³

El segundo elemento fue una iniciativa estatal. En 1906 una ordenanza de la *Comisión Municipal de la ciudad de Buenos Aires*, estableció un nuevo régimen de venta de localidades en los teatros. A partir del 1º de enero de 1907, los empresarios teatrales debían entregar en talonarios las boletas correspondientes a las entradas, localidades y abonos, las que serían selladas y numeradas por la Intendencia antes de que las empresas respectivas las pusieran en circulación. El artículo 2º, prohibía la circulación de dichas boletas sin el sello municipal tanto como su venta fuera de la boletería del teatro.³⁴ Lo que significaba un intento estatal de hacer más eficiente la recaudación fiscal, tuvo sus efectos más visibles en *las cazueleras*, por un lado, porque la relación comercial se volvía ahora mediada por el mercado y no por un vínculo personalizado mediante el cual el empresario con la entrega de las "entradas sueltas", aseguraba las localidades de las mujeres más influyentes.

En segundo término, porque el nuevo tipo de localidad se parecía al ya conocido como "entrada general". Es decir, cualquiera que tuviera el dinero para pagarla podía acceder al espacio del teatro que quisiera. La consecuencia inmediata era la de hacer más móviles y diversificados los espacios sociales del

³³ Julia Valentina Bunge, *Vida. Epoca maravillosa, 1903-1904*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1965, pp. 25.

³⁴ Ordenanza "Venta de localidades en los teatros", 28 de septiembre de 1906, en *Ordenanzas y Resoluciones sancionadas por la Comisión Municipal de la ciudad de Buenos Aires*,

teatro. Un indicador del éxito de la aplicación de la ordenanza está dado por la protesta que las cazueleras del Teatro de la Opera efectuaron ante el Intendente en abril de 1907. El distinguido grupo femenino se presentó ante la autoridad municipal y solicitó la derogación de la ordenanza. En la reunión, sostuvo que las mujeres que lo componían sólo pedían la libertad de llevar *"juventud y claridad de primavera á las noches de la Opera"*. Pero sus gestiones fueron infructuosas.³⁵

En síntesis, hacia finales de la primera década del nuevo siglo, la vida social tradicional del teatro comenzaba a mostrar ciertos resquicios por donde se filtraba el nuevo lugar que la mujer y otros grupos sociales, ocupaban en la sociedad porteña. De algún modo, la inauguración del Teatro Colón en 1908 vendrá a restablecer por largo tiempo las viejas jerarquías que se habían visto amenazadas tanto en el Teatro de la Opera como en el también prestigioso Teatro Nacional.

Paul Morand ha dejado una bella descripción de la geografía social del nuevo Colón:

"es el teatro de todas las reuniones argentinas, canastilla de prometidas y de aspirantes, feria matrimonial de corazones vacantes, gran rodeo anual, cambio de miradas, trueques de juramentos, lazos lanzados sobre buenos partidos a los acordes de las arias de Lucía; ardientes promesas de millares de niños por venir, de futuros miembros del Jockey, estancieros poderosos o pequeños jugadores de polo, todo eso se prepara en el fondo de los palcos mientras Schipa lanza su do de pecho".³⁶

período de sesiones de 1906, Año XV, Buenos Aires, Imprenta Europea, 1907, pp. 136-138.

³⁵ "Las proscriptas de la cazuela", *op. cit.*

³⁶ Paul Morand, *Aire indio*, Buenos Aires, Ed. El Ombú, 1933, p. 25. (Traducido del francés por Gregorio García Manchón)

La música desde el paraíso

¿Qué sucedía, esta vez, en ese ámbito exclusivamente masculino que era el *paraíso* del teatro? La inauguración del Teatro Politeama Argentino en 1879 fue una fiesta brillante. Entre el público asistente, se encontraban el presidente de la República Nicolás Avellaneda y el gobernador de la provincia de Buenos Aires. La sala se inauguraba con la representación de *Los Hugonotes*, cantada por Francesco Tamagno quien era el tenor más importante del momento. En algún sentido, el Politeama aparecía como el más serio rival del Teatro de Colón y aunque sus audiencias presentaran algunas diferencias en su origen social (a mi juicio no tan extremas como las que propone Rosselli), una oferta lírica de calidad y una cómoda sala capaz de albergar una concurrencia de más de 3.500 espectadores, lo convertía en el mayor teatro de Buenos Aires, relegando incluso al lujoso Teatro de la Opera. Las localidades del Politeama se dividían en palcos de 1º y 2º orden; tertulias de balcón, de orquesta y de platea; galerías de 1º y 2º orden y paraíso.³⁷

Como un espía teatral, un cronista de la época habitué del Teatro de Colón describía de este modo la composición de la audiencia en la jornada inaugural del Politeama:

“Arriba de la masa negra de la platea salpicada de trajes femeninos como una bandeja negra en la cual se han diseminado algunas flores, se elevan las dos hileras de más de treinta palcos cada una, llenas en aquella noche de damas en traje de tertulia, ostentando ricos encajes, brillantes adornos y aderezos de brillantes, cintas y flores, luciendo hasta más debajo de la cintura en el momento en que toda la concurrencia está levantada. Arriba de los palcos, las tertulias de balcón, también ocupadas en su mayor parte por señoras, pero no ya en traje de tertulias sino vestidas como para paseo ó visitas [...].”

³⁷ *La Gaceta Musical*, 20-7-1879.

Más arriba una pequeña hilera de gradas en donde hombres y señoras estaban en número casi igual, aquí las categorías estaban más confundidas, el traje limpio y sencillo de la esposa del pequeño tendero y del modesto industrial, se rosaba con el traje algo más costoso de la bourgeoisie y la levita del vecino fraternizaba sin dificultad con el saco nuevo del maestro artesano.

El paraíso, hilera heterogénea de hombres vestidos de varios modos, pero en donde dominan los colores sombríos ...”³⁸

Es interesante observar en esta descripción cómo el paisaje humano se va diversificando en una línea de descenso social a medida que se avanza en la estructura arquitectónica del teatro. El criterio del cronista se resume en esos datos exteriores que he señalado anteriormente: la vestimenta como indicador de la diferencia social, no determinada por el nivel de ingresos sino por la manifestación empírica de la internalización de un ideal estético específico. En el centro del buen gusto burgués, la *platea* y los *palcos* sintetizan el máximo de belleza posible: es el color, los ricos encajes, las mujeres como flores. Uniformidad estética y a la vez social. Por el contrario, en el *paraíso* domina un tipo de heterogeneidad que en el sentido estético podía ser asociada con la ausencia extrema del *bon ton*, pero que en definitiva resulta un solapado cuestionamiento social.

Hacia el ochenta, mucho más explícitos y beligerantes aparecen los conceptos de Carlos Olivera. Para él, el *paraíso* de Colón no es nada más que el lugar en donde el “*populacho grosero*”, compuesto incluso por ladrones y rateros conocidos, se arroga para sí lo que es un privilegio de la clase más ilustrada: el derecho de silbar o aplaudir a los artistas.

³⁸ *El Mosquito*, 20-7-1879.

*“¿Cuándo ha sucedido nunca —escribe— que sean jueces en estos torneos, los que sólo entienden de industrias menudas y sucias, los que no han perdido aún, por el pulimiento de la educación, la acedia del carácter ni la fealdad primitiva de sus maneras?”*³⁹

La apelación de Olivera resultaba un llamado de atención sobre un comportamiento que a su juicio requería tanto de la intervención de la policía, como del “*poder moralizador*” de la *platea* y de los *palcos*, estos últimos, únicos espacios donde residía “*la nobleza de la educación*”.⁴⁰

Veintisiete años más tarde, cuando la oferta lírica podía encontrarse —aun banalizada— en muchos teatros de Buenos Aires, cuando la presencia de una concurrencia en aumento podía considerarse el dato más relevante de la realidad teatral, el *paraíso* era identificado con las categorías “*público—muchedumbre*” y “*monstruo—multitud*”,⁴¹ según el nivel de grosería que se le atribuyera a su comportamiento. También aquí, la noción de educación era el criterio fundante de las diferencias en el prestigio de la audiencia, pero los conceptos alertaban sobre la masificación de un género que la elite local se había empeñado en considerar como una propiedad de la *buena sociedad*.

En rigor, el *paraíso* era ciertamente heterogéneo y aunque en su mayor parte estaba es posible pensar que estaba compuesto por los miembros de las clases populares, también se podía encontrar allí a los aspirantes a intelectuales - muchos de ellos hijos de inmigrantes más o menos prósperos, para quienes la ópera era ante todo una dimensión más de la identidad étnica⁴²; a los bohemios, a

³⁹ Olivera, “En Colón...”, *op. cit.*, 260.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 261.

⁴¹ *La Vida Moderna*, Año 1, N° 2, 23-5-1907.

⁴² Los casos de Roberto F. Giusti y Alfredo Bianchi resultan muy ilustrativos al respecto.

los jóvenes músicos, a los críticos incipientes o consagrados⁴³, como es el caso del Dr. Enrique Frexas (1840-1905), crítico musical de *La Nación*, quien hacia 1895 había titulado su columna de crítica con el nombre "Desde el paraíso".

No parece extraño, entonces, que muchos de los tenores y las divas dedicaran su actuación al público que se ubicaba en ese lugar de la geografía teatral.⁴⁴

⁴³ Cfr. "Desde el paraíso", *La Nación*, 5-06-1895.

⁴⁴ Kurt Pahlem, quien fuera director en el Teatro Colón en 1957, sostiene respecto del paraíso de la Opera de Viena que éste era considerado "**el rincón de los entendidos**". Cfr. Kurt Pahlem, *La ópera*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1958, p. 10.

CAPITULO 4

La emoción lírica

Prima donnas, divos y maestros

En 1899, un wagneriano como el dramaturgo Nicolás Granada podía alegrarse de que las innovaciones de Wagner llegaran al Plata, pues con la orquesta y el director en el foso, iba a desaparecer la obligada presentación del *maestro* en las tablas, y con ella, el aplauso desaforado de los adoradores de la platea y “*el ladrido consuetudinario del paraíso*”.¹ Si para los miembros del sector wagneriano los artistas de la ópera eran considerados nada más que instrumentos necesarios de un tipo de representación lírica que establecía una suerte de “misa” entre la ópera como el drama musical global y los asistentes, para el público más vasto, la actuación de los tenores; de los baritonos; de las *prima donnas* y los directores y maestros de orquesta, sintetizaba el máximo de belleza posible del género.

En algún sentido, la sensibilidad lírica de la audiencia se componía de dos elementos básicos: la erudición y la emoción. Ambas tendían a expresarse en el teatro sus lenguajes específicos, pero era en la ritualidad que se creaba entre el público amplio y sus artistas donde la dimensión sensible, emotiva del hecho artístico, finalmente se veía concretizada.

Claro que esa comunión de experiencias podía conducir otras significaciones que se encontraban o en el límite o decididamente fuera del hecho estético —he mostrado ya el carácter de reunión social que asumía el teatro lírico—, pero no dejaban de expresar una forma de la sensibilidad que debía hacer manifiesto desde el agradecimiento hasta el disgusto.

Por ejemplo, en 1875, en el *beneficio*² de la *prima donna* Maddalena Mariani, el público de los *palcos y paraíso* la recibió con una "lluvia de pedacitos de papel".³ La moda era novedosa en cuanto al uso de papel, pero no su modalidad pues unos años antes un aficionado entusiasta había literalmente cubierto a una *prima donna* con una verdadera y aromática lluvia de rosas.

También en ese año, pero esta vez en el beneficio del baritono Moriani, el público alcanzó manifestaciones de entusiasmo y cariño que el cronista consideró "grandiosas". Mientras se desarrollaba el segundo acto de *La fuerza del destino*, algunos abonados de apellidos importantes, le obsequiaron varios juegos de botones de puño, otro de botones de pechera, una cadena de reloj, un bastón de Unicornio y un juego de avíos para fumar, todos ellos objetos de "mucho gusto y de precio".⁴

En 1904, durante la representación de *La poupée* de Audran a cargo de Giselda Morosini, el entusiasmo del público fue creciendo de tal manera que a poco de comenzar las canciones, el escenario se hallaba totalmente cubierto de

¹ Nicolás Granada, "Música subterránea", *Caras y Caretas*, Año II, N° 23, 11-3-1899.

² El *beneficio* consistía en una función especial en la que se representaba una obra o fragmentos de obras, con el propósito de recaudar fondos. Estos podían ser destinados a instituciones encargadas de la caridad, a artistas líricos venidos a menos o a los empresarios, que de este modo veían equilibradas unas ganancias no aseguradas del todo por la temporada. De todos modos, el beneficio era una práctica generalizada en el mundo teatral, desde el circo hasta la ópera.

³ *El Mosquito*, 25-7-1875.

⁴ *La Gaceta Musical*, 12-9-1875.

canastillas y obsequios. Desde los palcos, se le arrojaron ramos de flores; "palomas"⁵, "y composiciones laudatorias en verso".⁶

No resulta extraño, que el impacto emocional que provocaba una obra en el público se volviera a la hora de la crítica musical, un criterio de legitimidad de la calidad de la misma, sobre todo cuando se trataba de una corriente nueva como el *verismo*, que al parecer desorientaba a la crítica. Cuando en 1892 el crítico musical de *La Nación* se propone establecer un juicio definitivo respecto de *L'Amico Fritz* de Mascagni, luego de las tres primeras representaciones de la obra, recurrió a la observación "de su efecto en el público", como una manifestación de sufragio emocional.

"[...] Algo tendrá esa musiquilla cuando tan sin quererlo nos retiene suavemente en nuestro sitio en plácido recogimiento y sin dejarnos perder una sola de sus mansas notas. Ese algo, es mucho porque es un secreto".⁷

Claro que la emoción podía reconocerse a través de expresiones diversas, en un abanico que integraba desde la experimentación plácida de ese *secreto*, hasta la más ardorosa manifestación de entusiasmo medido siempre según el ímpetu de los aplausos, las llamadas a escena y el pedido de repetición de algunos pasajes.

En algún sentido, el momento lírico, aquel de la explosión sentimental que se expresaba en la sala y que obligaba a los artistas a *bisar* las arias y romanzas — o a saludar repetidamente al público, como las más de 10 salidas que el tenor Caruso tuvo que efectuar durante la representación de *I Pagliacci* en el Colón en

⁵ Se denominaba *palomas* a los cuellos desmontables de las camisas usadas por los hombres.

⁶ *Caras y Caretas*, Año VII, N° 314, 8-10-1904.

⁷ *La Nación*, 4-7-1892.

mayo de 1915—, ese especial momento, era el resultado de la movilización de unos afectos que comenzaba con la llegada de la Compañía y terminaban en el *camarín* de los artistas.

Una crónica del 1900 resulta altamente ilustrativa al respecto:

"La llegada á nuestro puerto de un vapor procedente de Europa, con 'cargamento lírico' destinado al Teatro de la Opera, preocupa á no pequeño número de personas, entre las que figuran dilettanti, abonados, empleados de la empresa y amantes del bel canto y de la belleza más o menos plástica. Este público especial, llena el piróscafo en cuanto se establece comunicación con tierra y le convierte en una especie de torre de Babel donde dominan las exclamaciones en italiano, más o menos inteligible. La escena de siempre se reprodujo a la llegada de la compañía contratada para nuestro primer coliseo por la señora Pasi de Ferrari. Todos querían hablar con el primer tenor [...] Hay gente para la cual hablar con un cantante de ópera equivale á ver al Papa. Cierta individuo perteneciente á este grupo [...] exclamaba dirigiéndose a cuantos querían oírle:

— *'Se van ustedes á chupar los dedos de gusto [...] De Marchi canta come un angelo'".⁸*

Es verosímil pensar que los empresarios pugnaban por provocar estos efectos, y que el público de origen italiano parecía recomponer su identidad étnica cuando alguna compañía o máestro importante llegaba a Buenos Aires, tal el caso de los innumerables agasajos que esa colectividad le ofreció a Giacomo Puccini, cuando el autor de *La Bohème* visitó la Argentina en 1905.⁹ No obstante, el

⁸ *Caras y Caretas*, Año III, N° 84, 12-5-1900.

⁹ *Caras y Caretas*, Año VIII, N° 352, 1-7-1905.

comportamiento resultaba una suerte de indicador de la temperatura del público que más tarde se encontraría en el teatro.

Así todo, una indisposición inesperada del tenor o de la soprano, o una modificación en los actos, o bien el reemplazo definitivo de la obra anunciada por otra más convencional o ya conocida por el público, podían generar desde la más *glacial indiferencia* ante la obra, hasta un estado de conflictividad manifiesta. El empresario, entonces, tenía la alternativa de recurrir a la *claque*, un grupo de personas pagadas por la Compañía que cumplía la misión de alentar con aplausos y exclamaciones el desarrollo de la obra durante su representación. Este intento de inducción de calidad a partir de lo que se presentaba como el veredicto de la gran mayoría del público, rara vez alcanzaba su propósito. Su sola ubicación en la geografía social del teatro legitimaba la sospecha de la falsedad de tan ardoroso entusiasmo. En efecto, el *paraíso* era el lugar determinado para el establecimiento de la *claque*, por lo que sus murmullos de aprobación o sus tentativas de aplausos en general no eran tomados en cuenta con seriedad.

Algunas veces, la gestión moralizadora de la *platea* y de los *palcos* —como quería Olivera— llevaba involuntariamente el conflicto hasta un campo de batalla en donde las armas eran los gritos, los silbidos y los aplausos desmedidos. Pero los límites que el comportamiento civilizado imponían a la *platea* y a los *palcos*, dejaba sólo la alternativa de un prolongado, modesto y poco efectivo *¡shh!*.¹⁰ Indefectiblemente, cuando la *claque* ganaba sobre las butacas de terciopelo rojo, los derrotados eran el empresario y la Compañía.

Imágenes y traslaciones

No obstante esta conflictividad, siempre los artistas ligados con la producción del género lírico contaron con un excedente de prestigio en las percepciones generales del público. El lugar que ocupaban en la escena y, sobre todo, la calidad de las voces determinaba su protagonismo en la representación global del teatro — más allá de la crítica de los wagnerianos—, pues a través de su inspiración y

¹⁰ "En la Opera. El desorden de Anoche", *La Nación*, 2-8-1899.

virtuosismo, la experiencia del arte lírico podía ser accesible. Hay que recordar aquí que en una etapa de no reproductibilidad técnica del arte, la educación musical del público más amplio podía desarrollarse básicamente a través de la asistencia al teatro, en el modo en que lo indica Cané al sostener que gracias a ello había desarrollado un fino oído musical. Solo en el largo plazo, la invención del fonógrafo y sus variantes técnicas más modernas, traerán nuevas formas en los rituales del consumo lírico y en consecuencia, en la educación de la sensibilidad musical.

Así, no es extraño observar que las cantantes ocuparan un lugar de privilegio en las representaciones del público:

"[...] La artista absorbe al público, lo detiene y aísla en un instante de todo lo que pueda preocuparle. No pertenece ya éste sino á ella, y después de arrebatarlo o en el sentimiento que le imprime, lo deja como en una reconcentración de emociones que no tiene más manifestación que el estallido del aplauso".¹¹

El contenido emocional que describe este relato del impacto de Adelina Patti durante la representación de *Lucía de Lammermoor* en el Politeama, si bien se acrecienta con las cualidades vocales de la artista, evidencia el lugar especial que ocupaban en el hecho teatral.¹² De este modo, las buenas voces no sólo lo posibilitaban sino que podían además, en términos de imágenes, orientar el gusto

¹¹ *La Nación*, 17-4-1889.

¹² Desde una perspectiva feminista, Catherine Clément sostiene que el lugar decorativo que las mujeres ocuparon cuando formaron parte del público, se opone radicalmente al lugar de centralidad que adquieren en las obras, de tal manera que es imposible pensar la historia del género lírico -desde Mozart hasta Wagner y Puccini- sin el protagonismo femenino. Cfr. Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Bernard Grasset, 1979, *passim*.

del público a través de la apelación a un exclusivo uso del repertorio, pretendiendo una conquista de adhesiones incondicionales.

En efecto, la expresión de *partidos* en el público amplió a favor de uno u otro artista es un fenómeno que ya Croce había identificado en el siglo XVII napolitano. De allí que el público de Buenos Aires —como seguramente otros públicos del mundo atlántico de la época— se reconociera en la obra al artista que mayores triunfos sensibles había alcanzado. De este modo, en las disputas por el gusto de las obras, éstas podían asociarse con la figura de la cual se conocía la mejor performance: “*la Traviata de Landi, el Poliuto de Tamberlick, el Otello de Tamagno*”.¹³

Pero este prestigio también se alimentaba de otras sustancias: los *dívos* y aún más las *prima donnas*, eran percibidos como ideales de belleza erótica o bien en el límite de las convenciones sociales o en todo caso, fundando otras.¹⁴ En *Sin rumbo*, Cambaceres describe el itinerario amoroso de un joven terrateniente porteño (*Andrés*) que sucumbe ante el encanto fascinante de la “*célebre Amorini*”. La *prima donna* aparece aquí como metáfora antitética de los valores dominantes de su mundo social, al indicar que era con las cantantes con quienes las pasiones de los jóvenes de la elite solían encontrar sin límites la realización de los deseos sexuales.¹⁵ La *prima donna* expresaba lo prohibido en una mezcla de exquisitez y perversión, que Cambaceres consideraba felizmente fúgaz. Es interesante notar cómo la imagen erótica de las cantantes de ópera recorre una temporalidad amplia, si se toma como indicador de la misma los datos que Croce presenta en su *I teatri di Napoli*. El autor describe que hacia mediados del siglo XVII, “*molte*

¹³ *La Nación*, 20-5-1890.

¹⁴ La indumentaria del vestido de los tenores, barítonos y bajos parece haber sido uno de los espejos en donde se miraba la moda masculina local. Cfr. *Caras y Caretas*, *op. cit.*.

¹⁵ Cambaceres, “Sin rumbo”, en *op. cit.*, pp. 174 y ss.

donne forestiere cantatrici [...] che cantando incantano"¹⁶ habían alcanzado un efecto sumamente turbador de la paz de las familias nobles de Nápoles.

También en *Juvenilla*, Miguel Cané expuso como privilegio de clase la facultad de visitar el camarín de la cantante.¹⁷

Sin embargo, durante la temporada lírica de 1902, cuando María Galvany cantó *Lucía de Lammermoor* en el Teatro Odeón, el cronista de *Caras y Caretas* exaltó lo que para él significaba una actitud *excepcional*: la Galvany no sólo no había claudicado ante unas reglas de competencia por el prestigio que obligaban a las *prima donnas* a transacciones deshonestas, sino que incluso podía ostentar, ser la madre de dos "*hermosos niños*".¹⁸ El elogio de unas cualidades vocales que provocaban "*efectos de revelación*" inscribía la crítica en el marco de las convenciones del género, pero no alcanzaba ahora ante un nuevo clima de opinión donde incluso los actores del arte lírico podían ser convocados en una operación de exaltación del ideal de maternidad.

Ahora bien, ¿hasta qué punto era posible exteriorizar la emoción que provocaba la representación? La respuesta no es sencilla. En un marco donde el ideal de las *buenas maneras* imponía la necesidad de la represión de los sentimientos, donde las conductas efusivas se visualizaban como comportamientos más propios del público del circo, la emoción lírica tendía a expresarse según un tipo de acción estandarizada de acuerdo a los rituales que el género imponía.

Claro que el género operístico era diverso en sus propuestas y en su estética. He mostrado ya que para un wagneriano como Nicolás Granada, la ubicación del director y la orquesta en el foso, provocaba el efecto de reducir al mínimo la teatralidad de la sala, sobre todo, las manifestaciones de efusividad del *paraíso*.

En efecto, desde la perspectiva wagneriana el comportamiento ideal del público se reflejaba en la disponibilidad para la recepción de un espectáculo que adquiría

¹⁶ Croce, *op. cit.*, p. 105.

¹⁷ Miguel Cané, *Juvenilla*, Buenos Aires, Editorial Jackson, 1948, pp. 189-191.

¹⁸ *C. y C.*, Año V, N° 197, 12-7-1902.

manifestaciones "místicas", pues allí se vehiculizaba un estado de la espiritualidad que no podía igualar otra expresión artística. Una concepción de la ópera como misa, entonces, no podía dejar de visualizar al público en tanto fieles que cumplían con el rito de la comunión.

Entre la erudición mística y el peligro de la vulgaridad, la emoción lírica encontraba un marco limitado de expresiones para su expansión. Es difícil responder hasta qué punto éstas eran el producto de una identificación con el itinerario narrativo del drama, y hasta dónde expresaban la movilización de la sensibilidad que las buenas voces provocaban. Así todo, me inclino a pensar como más verosímil la última variante, pues aún en quienes oficiaban de acuerdo a la figura del crítico musical, no podían escapar al encanto de las buenas voces.

CAPITULO 5

El circo o el público popular

En este proceso donde diferentes públicos encuentran en géneros dramáticos específicos el lugar desde donde dirimir identidades y prestigios sociales, la propuesta cultural del circo aparece como el máximo de teatro posible para un público que en su mayoría se compone por una geografía étnica diversa, pero socialmente homogénea. Entre 1880 y 1910, el circo es el lugar de un público vinculado básicamente a los sectores populares inmigrantes y nativos, y una prueba de ello lo representa el hecho de que quienes más se ocuparon de él hayan sido los operadores intelectuales de la elite porteña, que desde el inicio de este período participaron en una descalificación del circo como ámbito menor del arte dramático.

La percepción del circo como *el teatro para la plebe* es el resultado de una operación ideológica que al mismo tiempo acompañó la exaltación del género lírico como metáfora de buen gusto y comportamiento civilizado. Cuando a mediados de la década de 1880, Carlos Olivera decide impugnar a los asistentes del *paraíso* del Teatro de Colón, lo hace destacando como impropias de la audiencia lírica ideal, unas costumbres "*groseras*" atribuidas al público de los circos de acróbatas.¹

¹ Olivera, "En Colón...", *op. cit.*, p. 261.

Así todo, ésta podía ser una mirada que al identificar un *nosotros* más o menos restringido al público que asistía a la *platea* y a los *palcos* de la ópera, tendía a homogeneizar la complejidad del *otro* social que circunscribía gran parte de su experiencia teatral en la asistencia a los espectáculos circenses. La propuesta dramática del circo, aunque en circunstancias puntuales constituía una posibilidad de esparcimiento socialmente plural, encontraba su público principal en los sectores populares.² Al parecer, los letrados sólo se acercaron al circo cuando cierta preocupación social les hizo necesario conocer las modalidades festivas de las clases bajas, o bien, cuando las reglas del funcionamiento de la *esfera pública* imponía la legitimidad de algún político en carrera. Así, en octubre de 1870, en las instalaciones del *Circo Chiarini* se desarrolló un *mitin* popular en homenaje a Francia motivado por el conflicto franco—prusiano, en el que hablaron Guido y Spano, Varela, el general Mitre y el poeta Martín Coronado. En 1889, un programa del *Circo Rafetto* indicaba que la función de gala se dedicaba a Don Evaristo Araya, el Jefe Político de Bell Ville. Si bien la relación entre circo y política adquiría ahora nuevas modalidades, ésta era antigua. Desde 1835, Rosas había inaugurado la práctica de reservar para el gobierno un palco en el circo, convirtiendo su asistencia en uno de los principales actos oficiales.³

Para la elite porteña del ochenta y sus herederos, la propuesta cultural del circo podía percibirse como una dimensión exterior a la matriz cultural identitaria. Juan Agustín García recuerda la invitación que le hiciera Miguel Cané para asistir a la representación de *Juan Moreira* como si se tratara de una incursión antropológica:

“Vi aquello. Era la primera rama, rústica, salvaje pero llena de savia. No hay verso que substituya el grito ancestral en los conflictos pasionales.”

² Raúl . Castagnino, *El circo criollo. Datos y documentos para su historia, 1757-1924*, Buenos Aires, Plus Ultra, 2da. Ed., 1969, p. 14.

³ *Ibid.*, pp. 35, 45 y 59.

Es la estética del primitivo Juan Moreira. La acción pura, acentuada con todas las exageraciones del mal gusto".⁴

Un tono similar puede encontrarse en Martín García Mérou, cuando evalúa el problema del origen del teatro nacional: "Como un supremo sarcasmo a la inteligencia y al arte, Juan Moreira ha logrado lo que no pudo conseguir Coronado con 'La Rosa Blanca' o 'Luz de Luna y Luz de incendio'".⁵

En diciembre de 1894, Eduardo Wilde recurría a la metáfora del circo para explicar una crisis ministerial en donde la clase política se representaba como un grupo de acróbatas en equilibrio inestable, que finalmente llegaban a un "arreglo definitivo".⁶ Más que un indicador de un avance de ciertos sectores de la elite letrada sobre ámbitos sociales identificados con consumos populares, la metáfora circense puede reconocerse como una manifestación residual del tipo de humor periodístico que había inaugurado *El Mosquito* hacia la década de 1870, y que ahora volvía a utilizarse en modo irónico para ilustrar el carácter negativo del comportamiento de la clase política.

Sólo en la temporada 1890-91, la clase alta porteña saludará con entusiasmo la representación de un espectáculo que nacido en el circo como pantomima, alcanzará las tablas del Politeama como drama hablado: el *Juan Moreira* de los Podestá.

Hércules y tonys, payasos y écuyères

En el período 1870—1910, un circo típico podía contener una oferta muy variada de espectáculos. En 1882, por ejemplo, en el circo *Politeama Humberto Primo*, el

⁴ García, "Sobre el Teatro nacional...", *op. cit.*, pp. 772—773.

⁵ Martín García Mérou, *Recuerdos Literarios* (1891), Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915, p. 266.

⁶ *El Día*, 4-2-1894.

luchador y empresario genovés Pablo Raffetto ofrecía una serie de números que incluían los juegos acrobáticos; las pruebas de equilibrio en la cuerda floja, la lucha romana y hasta una corrida de toros.⁷ En ningún circo faltaba la figura del *hércules*, personaje “de musculosos brazos y pecho salido”⁸ que realizaba pruebas de fuerza y retaba al público a superarlo en una competencia esencialmente desigual. Otras figuras comunes eran el *clown* y el *tony*, especie de cómicos que apoyados en una rutina más o menos convencional, traducían sus cualidades acrobáticas a un itinerario de exageraciones que provocaban la hilaridad del público. El *clown* podía convertirse, también, en un analista de la situación política a partir de la entonación de canciones que trataban temas de actualidad. José J. Podestá relata en sus memorias que *Pepino el 88* — el personaje que había creado para el circo de Raffetto —, había alcanzado una popularidad tal, que los estribillos de sus canciones de temática criollista se repetían por doquier. En plena crisis política del 90, cuando Podestá formaba parte de la compañía del Teatro San Martín, unos de sus monólogos introdujo una evaluación de la economía del momento que articulaba la omnipotencia del “*poder mágico del Dios Oro*”, con un deseo de resurrección y progreso nacional. “*Las canciones bien porteñas que cantaba y los recitados, eran muy del agrado del público, que noche a noche las pedía*”,⁹ recuerda Podestá. Es posible pensar que en tanto autobiografía que establece una cierta causalidad entre su vida actoral y el origen del teatro argentino, el recurso del modo heroico en las *Memorias* de Podestá esté viciado de exageración.

Pero aún así, el ejemplo da una idea de que en el circo se vehiculizaba una propuesta cultural que en algún modo integraba la realidad circundante, de tal suerte que el público pudiera establecer una comunicación con la representación,

⁷ Castagnino, *op. cit.*, p. 55.

⁸ Bernardo González Arrili, *Buenos Aires 1900*, Buenos Aires, CEAL, 1967, p. 83.

a partir del reconocimiento de unas temáticas y unos códigos que remitían a una experiencia real o ideal compartida. En este período caracterizado por un aumento importante de la alfabetización y la ampliación del público lector más allá de las fronteras sociales de la elite, el circo funcionó como un complemento de las incitaciones creadas por la prensa periódica. Por lo tanto, no parece extraño que el *Juan Moreira* folletín encontrara en la pantomima circense y a través del propio Podestá, el camino inicial de su éxito como propuesta dramática.

Por el contrario, y esto puede ser tomado como un indicador de *status* diferenciales en la oferta circense, no todos los circos podían contar con la figura del *payaso*, más allá del uso de un atuendo que recordara tal figura. El *payaso serio*, lujoso, en poco se acercaba al *tony* o al *clown*, pues lo que lo caracterizaba no era su comicidad explícita sino su sorprendente seriedad. En el Buenos Aires del período, el *payaso inglés* Frank Brown ilustró esta figura hasta convertirse en un personaje mítico de la escena nacional. En sus memorias, el dramaturgo Federico Mertens afirmaba desde la admiración, que un número de Frank Brown podía llevar al público de una risa inicial a la estupefacción:

*"En uno de sus números había asesinado de un pistoletazo a un pequeño mico desobediente que se negaba a realizar la travesía de un alambre tenso y, en llegando a la mitad, se largaba a la pista, gruñendo. Muerto el mico, su cadáver fue transportado con gran pompa, en una carroza con plumerillos blancos. Seis perros, con penachos de crespón negro tiraban de la carroza. [...] Al colocar a la víctima en la negra caja, Frank Brown pronunció una sentida oración fúnebre, destacando las honorables condiciones del difunto. Los perros lloraban con el pañuelo en los ojos y el payaso discursaba con tono quejumbroso. [...] lo hacía con el bonete en la mano, respetuosamente."*⁹

⁹ José J. Podestá, *Medio siglo de farándula. Memorias*. Taller de la Imprenta Argentina de Córdoba, Río de la Plata, 1930, pp. 37-38 y 54-56.

Invariablemente, la función terminaba con "paquetitos de caramelos, tabletas de chocolate, tubos de pastillas y cajas de dulces", que el payaso se encargaba de distribuir desde el centro de la platea hacia las otras regiones del teatro en donde se encontrara un público mayoritariamente infantil.

Entre el *clown* político y el payaso serio, la figura de la *écuyère* — la mujer que hacía pruebas de equitación — introducía un elemento distintivo en la oferta circense. En algún sentido, desde las figuraciones del público, la *écuyère* era al circo lo que la *prima donna* a la ópera: un solaz de imaginación erótica.

*"Cuando ya estaban los animales en marcha, aparecía la ecuyere. Un ¡ah! prolongado en admiración popular decía bien a las claras cómo gustaban aquellas mujeres esculturales, con una robustez ya fuera de uso; medidas en los ceñidos trajes de punto, con sus lentejuelas, sus collares de piedras falsas, sus largos cabellos cayendo sobre las espaldas musculosas. ¡Ah, la ecuyere!"*¹¹

El recuerdo de González Arrili no dista en nada de las percepciones que el cronista de *La Nación* expresara en 1899 ante la apertura de la temporada circense en el Teatro San Martín. La compañía de Frank Brown ofrecía un *pot-pourri* gimnástico a cargo de siete jovencitas extranjeras, además de un número excéntrico en el que se ejecutaban con campanas y acordeón, una serie de piezas musicales que incluían el cuarteto de *Rigoletto*; el intermezzo de *Cavalleria Rusticana*, la cavatina de *La Traviata* y el *Ave María* de Gounod.

¹⁰ Federico Mertens, *Confidencias de un hombre de teatro* (50 años de vida escénica), Buenos Aires, Editorial Nos, 1948, pp. 15-16.

¹¹ González Arrili, *op. cit.*, p. 87.

Sin embargo, el cronista destaca que la atracción principal de la representación circense fue la *écuyère* Miss Filtis, sobre todo "por su bella figura".¹²

Si la oferta cultural del circo puede ser tomada como un indicador de la composición del público real, a partir del compuesto de números posibles y de las incitaciones que estos generaron según las fuentes citadas, se podrían establecer dos configuraciones específicas de ese público. Por un lado, una mayoritariamente popular y de masculinidad reinante, y por otra parte, una mayoritariamente infantil, que invariablemente requería de la presencia de los padres. Desde algunos escritos literarios de Miguel Cané hasta los recuerdos infantiles de Mertens y Enrique García Velloso, asombra la ausencia en el circo de las mujeres en general, y en tanto madres, en particular. Ambos testimonios — que indican una lejanía temporal y social importante, pues el relato de Cané remite a los primeros años de la década de 1870, cuando se presentara en Buenos Aires la Compañía Guillaume, y los de Mertens y García Velloso, se ubican hacia mediados de los 90 —, dan cuenta de que la asistencia a algunos tipos de espectáculos circenses, era una actividad que básicamente involucraba al padre y a su hijo.¹³ Así todo, los circos más establecidos, los que habían reemplazado la carpa por la sala teatral, podían contener el equivalente a una *cazuela*, no obstante ello, el lugar social de las mujeres no parece haber sido equivalente al de las *cazueleras* de la ópera.

Público y dramas criollos

Otra de las ofertas que presentaban los espectáculos circenses, era la representación de pantomimas y dramas. Según Castagnino, la mezcla de espectáculo teatral y *atracciones* data de la época de Rosas, y en esa tradición se

¹² *La Nación*, 11-6-1899.

¹³ Miguel Cané, "Bebé en el circo", en Eduardo Wilde, *Obras completas*, vol. X "Cosas mías y ajenas", Buenos Aires, 1939, pp. 221-227; Mertens, *op. cit.* y Enrique García Velloso, *Memorias de un hombre de teatro*, Buenos Aires, EUDEBA, 3^a ED., 1966, p. 111.

inscribirá desde mediados de la década de 1880, la saga de dramas criollos como *Juan Moreira*, *Juan Cuello* y *Pastor Luna*. No me detendré aquí en la historia de este género de la cual se puede acreditar abundante bibliografía desde los trabajos iniciales de Mariano G. Bosch¹⁴ hasta el ya citado libro de Castagnino sobre el *circo criollo*. Me interesará, sin embargo, rescatar esta dimensión dramática desde la experiencia del público, de modo tal de intentar encontrar ciertos indicadores de la forma en que el *drama criollo* — en particular *Juan Moreira* — se convirtió en un género identificatorio tanto para los sectores populares de origen nativo como los de procedencia inmigratoria.

La biografía del drama *Juan Moreira* comenzó en noviembre de 1879 cuando el escritor Eduardo Gutiérrez publicó la obra bajo la forma de folletín en las páginas del diario *La Patria Argentina*. En 1884, el propio Gutiérrez escribió una pantomima para ser representada en el *Circo Hermanos Carlo*, y de este modo, el *Juan Moreira* conoció una primera versión dramática que se representó en el picadero. Pero en el total de números de la compañía el mimodrama significó sólo una propuesta marginal, del mismo modo en que lo habían sido las pantomimas *Las bandidos de Sierra Morena* o *Los brigantes de Calabria*, obras que formaban parte del repertorio natural de algunos circos. De hecho, fue representado durante 13 funciones consecutivas, y luego salió de cartel cuando la empresa circense debió levantar su carpa. En 1886, el actor que tenía a su cargo el papel protagónico, José J. Podestá, escribió la versión hablada de la obra, y ésta se representó por primera vez en Chivilcoy el 10 de abril de ese año.¹⁵ Más allá de algunas solitarias voces que en el momento del estreno de la pantomima en Buenos Aires, pretendieron encontrar en ella aunque en una versión degradada de la cultura alta, el germen de un teatro de temática nacional¹⁶ — pues la obra

¹⁴ Mariano G. Bosch, *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1929.

¹⁵ José J. Podestá, *op. cit.*, p. 51.

parecía incorporar a un público que hasta el momento se había manifestado ajeno a la diversificada y casi exclusiva oferta teatral de origen extranjero —, recién a partir de 1890 el *drama criollo* se convierte en un objeto cultural que suscita, en un nivel, una serie de reflexiones por parte de la elite letrada que llevará en un amplio abanico temporal, desde Ernesto Quesada y Calixto Oyuela hasta José Ingenieros, a una impugnación del género al que no sólo no se le reconocerán cualidades artísticas¹⁷, sino que se lo considerará especialmente peligroso. El itinerario delictivo del personaje dramático *Moreira*, entonces, es presentado como la causa inicial de que “*en las clases menos cultas*” aparezcan émulos equivalentes.¹⁸

Por el contrario, en otro nivel, el drama generará una curiosidad tal en un público inicialmente ajeno al circo, que llevará a un cronista de la época a mostrar

¹⁶ “Ya tenemos un autor que conecta al ignobile vulgus, y cuyas obras son saludadas con los vítores y aclamaciones entusiastas. Todos conocen el hecho: la pantomima Juan Moreira ha atraído tanta concurrencia al Circo del Politeama, que la policía tiene que interrumpir cuando se representa, para impedir que se venda mayor número de entradas del que puede expendirse sin peligro para la concurrencia”. Carlos Olivera, “Juan Moreira”, (1885) en *op. cit.*, p. 317.

¹⁷ “El espíritu nacional no es sino una reunión de fuerzas encerradas en un hombre, europeo o no, y por ellos en la sociedad, tal como lo determinan las circunstancias ambientales. Si nuestros autores estudiaran estas fuerzas y las conocieran, no crearían esos ridículos fantoches que la populachería ha aplaudido, pero que el arte no puede admitir en sus dominios”. Cfr. Ricardo Rojas, “El carácter y el teatro nacional”, *El Teatro*, Buenos Aires, Año 1, N° 5, 9 de mayo de 1901.

¹⁸ Cfr. Ernesto Quesada, “El criollismo en la literatura argentina” (1902), en AAVV, *En torno al criollismo*, Buenos Aires, CEAL, 1983, pp. 136 y ss.; Calixto Oyuela, “La raza en el arte” (1894), en del autor *Estudios literarios*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, t. II, 1943, pp. 213–214; y José Ingenieros, “La vanidad criminal”, en *La psicopatología en el arte*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1920, pp. 106 y ss.

esta *originalidad* en el consumo teatral del Buenos Aires *high—life*, como una búsqueda de sensaciones fuertes ante la monotonía que parecía encadenar el bienestar de las clases altas: “*Juan Moreira, plat du your del Buenos Aires del Otello de Tamagno*”.¹⁹ También en un público como el platense, la recepción del *Moreira* de Podestá, expresa un itinerario que va de la ignorancia a la ambivalencia, en una temporalidad similar a la de Buenos Aires.²⁰

Como ha señalado Adolfo Prieto en su estudio sobre el discurso criollista, la relación contradictoria de la cultura letrada con el conjunto de signos y experiencias que se articulaban a partir del *Juan Moreira* — fascinación y perplejidad, exaltación y condena —, era el resultado de una dinámica social donde diferentes niveles de cultura encontraban zonas de intercambio simbólico. Para la cultura letrada, sigue Prieto, la dimensión elemental del drama podía reproducir sin el riesgo de las analogías, “*un mundo más arrinconado que suprimido de la memoria de grupo*”.²¹ Podría agregar: un mundo necesario incluso para construir una identidad social que a partir de 1880, operó una instancia de diferenciación respecto de esas formas culturales. Como recuerda el propio Podestá, cuando las clases altas necesitaron del circo en el Colón para el beneficio de las viudas y huérfanos de los batallones Mitre y Sosa (18 de julio de 1880), *Pepino el 88* fue obligado a rebautizarse con el extranjero y más “*postín*” apodo de payaso *Witeley*.²²

Ahora bien, ¿cómo identificar al público del *Moreira* ajeno a la momentánea y sospechosa fascinación de la elite? El *Anuario Estadístico de la Municipalidad de Buenos Aires*, aún con sus modificaciones en el modo en que las categorías

¹⁹ “Originalidades sociales. Juan Moreira”, *Sud América*, Buenos Aires, 11-11-1890.

²⁰ María Susana Colombo, “Los primeros años del *Juan Moreira* en La Plata”, en *Revista de Estudios de Teatro*, t. V, N°13, Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Sec. de Cultura de *La Nación*, 1986, pp. 30-37.

²¹ Adolfo Prieto, *op. cit.*, pp. 157 y ss.

integraban los géneros teatrales, brinda una imagen global de la evolución del gusto teatral del público porteño, en donde es posible identificar qué lugar ocupaba la propuesta del circo.

Uno de los elementos que más asombran en el análisis de los datos estadísticos, es la aparente desproporción entre las disputas que a nivel ideológico se establecieron respecto del circo y el drama criollo, y la repercusión relativa que esta propuesta tenía en el público, al menos en 1894, año en que el *Anuario* incorpora la categoría descriptiva de *Dramas criollos*, para dar cuenta de las obras representadas, el número de espectadores y el monto recaudado. Del análisis del *Anuario*, dos espectáculos comunes al circo como los dramas criollos y la acrobacia representaban el 7 % del total de asistencias teatrales. Con 22.354 asistencias, los 27 dramas criollos representados alcanzaron el 1 % del total, mientras que los espectáculos acrobáticos representaron el 6 % restante (106.423 asistencias). Es posible pensar que éstas cifras se presenten subestimadas, pues no todos los circos — en especial aquellos más modestos y de mayor frecuencia en la itinerancia —, se encontraban al alcance de la fiscalidad estatal en un momento en que ésta se está constituyendo. Al mismo tiempo, los empresarios de los teatros y circos ya establecidos encontrarían el intersticio burocrático para no declarar la totalidad de lo recaudado. De este modo, el circo itinerante que viajaba por los pueblos interiores y la periferia urbana, habría satisfecho unas necesidades teatrales de un público que no aparece en las estadísticas. Es posible, también, que la categoría *Acróbatas* integrara en la oferta de números la representación marginal de dramas criollos. Así todo, si la asistencia a los espectáculos circenses se encuentra subvaluada, lejos estaba de convertirse en el éxito de público que en 1894 representaba la zarzuela, con el 41 % del total de asistencias (731.332).²³ Cuando también en 1894, Calixto Oyuela cuestionaba la noción de que el haber agradado a las clases bajas, convertía al drama *Juan Moreira* en un arte representativo del espíritu nacional, colocaba a la zarzuela como el contraejemplo

²² Podestá, *op. cit.*, p. 32.

²³ *Anuario...*, *op. cit.*, año 1894.

cultural de un género ciertamente masivo.²⁴ Es verdad que Oyuela está participando de un debate en donde a través del teatro se discute la identidad nacional, y que para la defensa de su tesis de la Argentina como variante de la cultura hispana, el auge de la zarzuela no hacía más que cumplir con el soporte testimonial de un argumento, que intentaba descalificar tanto al criollismo como a la innegable presencia de la inmigración italiana.

Sin embargo, Oyuela percibe la realidad estadística del consumo teatral, y desnuda la operación ideológica que hay detrás de un fenómeno que, al menos en su expresión teatral pareciera magnificado.

Hacia 1903, en cambio, la relación entre el consumo de dramas criollos y los espectáculos de acrobacia se invierte radicalmente, y esto se relaciona con una expansión del género hacia las salas teatrales. El consumo de dramas criollos representa el 15 % del total de las asistencias registradas (260.034) y el de acrobacias sólo el 1 % (24.131). Pero la categoría *Drama criollo*, expresa ahora un residuo taxonómico que esconde una oferta teatral variada, y un tipo de drama que si bien desarrolla una temática criollista, formará parte de un momento nuevo en la historia del teatro argentino, un momento en el que comienzan a desarrollarse las compañías nacionales, y se esboza cierta profesionalización en las figuras del actor y del autor.²⁵ El drama criollo como tal se refugia en el *Circo Anselmi* y en circos menores, mientras que las nuevas propuestas encuentran sus ámbitos privilegiados en el *Teatro Nacional*, el *Apolo* o el *Libertad*, y avanzan sobre nuevos públicos.

¿Qué decir del público del drama criollo que se constituye en el circo desde la pantomima al diálogo escénico? Las *Memorias* de Podestá resultan altamente significativas de algunos de los comportamientos que se desarrollaban en las representaciones de los dramas criollos en el circo. A pesar de su tono

²⁴ Oyuela, *op. cit.*

²⁵ Silvia Pellarolo, "La profesionalización del teatro nacional argentino. Un precursor: Nemesio Trejo", en *Latin American Theatre Review*, 31/1, Center of Latin American, Studies University of Kansas, 1997, pp. 59-70.

autocelebratorio, éstas ilustran acerca de los itinerarios de un actor que mediaba entre diferentes campos de cultura, de un observador perspicaz del fenómeno cultural del que era partícipe.

Un elemento importante que destacan las crónicas de la época es el realismo de las escenas del *Juan Moreira*. Los caballos entraban *rayando* en la pista, y los cantos y danzas nativas se sucedían en un itinerario dramático en donde la acción del héroe dominaba la escena. En su versión pantomímica sólo interrumpía el mutismo de los actores, "*el Gato con relaciones y el Estilo que cantaba Moreira en la fiesta campestre*".²⁶ El tránsito de la pantomima al diálogo no modificó el peso del realismo en la obra. En 1890, el cronista de *Sud América* lo saludaba con admiración:

"allí mismo se enciende el fuego y se coloca un asador con su cordero, por allí, por delante de los espectadores, husmeando la carne que se asa, pasean los perros que van a los ranchos y a las pulperías criollas y que son lo que agua para los patos, indispensable".²⁷

La identificación del público era plena en la tensión dramática y muchas veces los asistentes intervinieron en la escena o interrumpieron el desarrollo del drama para constatar la *verdad* de la representación. Podestá relata una escena del *Moreira* en la que había arreglado que un asistente con un rol secundario en la obra, en el momento en que lo *matara* debía quedarse inmóvil en el suelo hasta que él se lo ordenara. Terminada la representación y luego de varias salidas de los artistas el público "se intrigó ante la quietud de este personaje y *"saltó al picadero para ver si efectivamente había sucedido alguna desgracia"*.

²⁶ Podestá, *op. cit.*, p. 42.

²⁷ *Op. cit.*

En 1892, durante una representación de *Santos Vega*, en un momento en que los milicianos y gauchos desenvainan sus armas para un *entrevero* final, un vigilante que se hallaba en el circo subió al escenario y se interpuso entre los bandos diciendo: "— ¡Que no haiga nada ...! ¡Que no haiga nada ...!".²⁸ Muchas veces, la entrada de la partida policial que iba por *Moreira*, generaba un amotinamiento del público en defensa del héroe.²⁹

Borges narra una anécdota verosímil sucedida durante una gira de los Podestá en San Nicolás. Allí, cuando se disponían a representar el drama *Hormiga Negra*, un sujeto se presentó en la carpa y advirtió a los actores que nadie les iba a creer, porque *Hormiga Negra* era él y todos lo conocían. Luego de haberle invitado unas copas de ginebra y ante su insistencia, los Podestá cambiaron el repertorio y finalmente representaron *Juán Moreira*.³⁰

Lo interesante de la propuesta cultural del drama criollo es que se presenta como un género laxo, receptivo a las incitaciones del público popular, y en algunos casos, con una participación activa de ese público en el desarrollo del drama. Así, el género permitía la improvisación, los actores solían dialogar con los espectadores (lo que Angel Rama llama "*la inclinación al verismo escénico de los Podestá*"³¹), y el final muchas veces aparecía incierto, más allá de que el género expresaba una fórmula en la que el público conocía de antemano el destino del héroe.³²

²⁸ *Ibid.*, p. 79.

²⁹ García Velloso, *op. cit.*, p. 111.

³⁰ Jorge Luis Borges, *Obras completas*, t. IV ("Prólogos con un prólogo de prólogos"), 1° ed., Buenos Aires, Emecé Editores, 1996, p. 34.

³¹ Angel Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, Colección Capítulo, CEAL, 1982, pp. 139 y ss.

³² Osvaldo Pellettieri, "Calandria, de Martiniano Leguizamón, primer texto nativista", en del autor, *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna-Instituto

De este modo, los cambios interiores al drama *Juan Moreira* — alargando algunas escenas, modificando otras, integrando nuevos personajes o valorando los secundarios es un indicador importante de nuevas percepciones de la inmigración —, eran el resultado del modo en que un público popular y étnicamente diverso se apropiaba de un género teatral, y encontraba su lugar en las formas culturales establecidas aunque en un espacio no hegemónico. Esta situación es más que evidente en la inversión de significados que se opera entre el pulpero italiano *Sardetti* y *Cocoliche*. En la versión original del folletín y en las primeras representaciones del *Juan Moreira* en el circo, el personaje del inmigrante italiano *Sardetti* aparece como una metáfora de éxito social en la campaña en el momento en que el habitante *natural*, el gaucho, es desplazado por el proceso modernizador. *Sardetti* es el propietario de una pulpería que se enriquece a expensas de la población gaucha y que se presta a las maniobras de las autoridades locales. La imagen negativa con que es presentado *Sardetti* da paso luego a una traslación que a través del ridículo encuentra una oportunidad de aceptación social, como se expresa en el personaje *Francisco Cocoliche*, un napolitano que pretendía pasar por criollo a partir del uso de la vestimenta del gaucho y de cierta hibridez lingüística. El *cocoliche* pasó a ser una convención literaria que se repetirá más tarde en muchos textos, y que intentará mostrar en un modo paródico, la asimilación cultural del inmigrante italiano.

CONCLUSION

Para Oliveira Lima, un viajero que visitó la Argentina entre 1918 y 1919, la *politesse* de la *alta sociedad* porteña se encontraba en un lugar intermedio entre la europea (en rigor la parisina) y la americana. Si bien no parecía tan refinada como la primera, lo era mucho más que "*la americana del norte*", pues la discreción aquí parecía mayor que la que exhibía una nación igualmente nueva.¹ No es necesario acordar con Oliveira Lima al respecto. Así todo, ésta puede ser una percepción que evidenciaba la cristalización de un proceso de construcción de jerarquías sociales, que encontraba en los rituales del *savoir-vivre* los elementos de su diferenciación social. Ese proceso, si bien reconocía sus antecedentes en el itinerario político y cultural que había acompañado el desarrollo de la nacionalidad argentina durante gran parte del siglo XIX, alcanza su momento más indicativo durante los primeros años de la década de 1880, cuando ciertos sectores de la elite local apostaron a una instancia de diferenciación social en un contexto en el que a las bondades de la incorporación de la Argentina al mercado internacional, se le sumaba el aporte social y cultural del aluvión inmigratorio.

Ya he intentado establecer en la parte introductoria de este trabajo, que el proceso se hace visible en la exteriorización (nada discreta) de rituales de diferenciación, donde hasta en las conductas de la vida cotidiana se proyectan unas imágenes indicativas del verdadero lugar social que las personas ocupaban o aspiraban ocupar. Que tales distancias no parecen haber sido originariamente del todo visibles, lo indican tanto los numerosos escritos que vienen a fundar la nueva ritualidad, como el grado de

¹ Manuel Oliveira Lima, *En la Argentina: impresiones 1918-1919*, Montevideo, Talleres Gráficos Barreiro y Ramos, 1920, pp. 68 y ss.

la exhibición, a tal punto que estas nuevas manifestaciones sociales encontraron sus críticos tanto en representantes envejecidos de la propia elite (Caizadilla es un ejemplo de ello), como en aquellos sectores nuevos –los intelectuales jóvenes- que imaginaban otro destino para el ideal civilizatorio.

En este contexto de fundación de jerarquías sociales en una Argentina plural, he tratado de pensar la experiencia teatral que se constituye en la ópera como un microcosmos donde se dirimen tensiones ideológicas, identidades y jerarquías sociales y visiones estéticas. El objeto no es ocioso. Entre el período 1870-1910, el consumo del arte lírico en Buenos Aires alcanzó un desarrollo tal, que la capital argentina y su *hinterland* se encontraron fácilmente en el itinerario mundial de las representaciones de las más reconocidas figuras del género. “Este es un país admirable. Lo imposible de hoy es la realidad cumplida de mañana, y en esto de la música, marchamos con una velocidad verdaderamente planetaria”, escribía con admiración celebratoria uno de los críticos musicales de *La Nación* en 1894, respecto del modo en que se recepcionaba la experiencia musical y teatral europea en esta región del Plata.

Más aún, hacia el final del período, artistas menores podían llegar a *hacer su América* ante un público que había convertido a la ópera y a la opereta, en géneros teatrales de consumo extendido.

Entre 1894 y 1905, el número total de asistencias registradas a los espectáculos teatrales, se había incrementado casi una vez y media, y la concurrencia a la ópera y la opereta, cerca de dos.²

Así todo, desde el inicio el público de la ópera se presentó fuertemente estratificado. El criterio de erudición fue uno de los tópicos con que los sectores más intelectualizados de la audiencia, se arrogaron el conocimiento de la sensibilidad legítima. Las polémicas entre wagnerianos y antiwagnerianos que disputaban el *quantum* de “lo que hay que saber” para el disfrute conciente de los misterios

² *Anuario...*, *op. cit.*, años 1894 y 1905.

musicales, representaban las aspiraciones de unos intelectuales que todavía buscaban un lugar social identificatorio.

Se trataba de un intento de orientación del gusto artístico que se expresaba en varias direcciones. No sólo había que disciplinar el comportamiento ritual y estético de los actores sociales de la sala del teatro, sino también el de la elite misma. Las polémicas entre wagnerianos y antiwagnerianos se entienden mejor como una puja en el interior de la elite intelectual, que hacia fines del siglo veía la sala teatral inundada de nuevos actores.

La asistencia a tal o cual teatro podía llegar a establecer un origen de clase diferencial en las audiencias, pero cuando la oferta lírica era de calidad reconocida; al menos en los *paicos* y *plateas* se podía ver una cierta homogeneidad social, como entre el público del Teatro de Colón y el del Politeama. Sólo en los teatros periféricos se encontraba una audiencia en su mayoría de origen popular, pero ésta podía exaltarse con *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, tanto como cualquier diietante del centro. Sin embargo, en este caso la oferta lírica se presentaba fragmentada y más cercana al *bel canto* que a la ópera.

En rigor, la más notable diferenciación o al menos la de mayor impacto era la que se establecía en el interior del teatro a través de la ocupación de los espacios destinados a los espectadores. La *platea* y los *paicos* aparecían así como los lugares desde donde se articulaba la experiencia teatral del sector más prestigioso y selecto de la estratificación interior, mientras que el *paraíso* albergaba en general a un público socialmente más modesto. Este era también el espacio en que se ubicaban los críticos, los aprendices musicales y los bohemios.

Un lugar asignado exclusivamente a las mujeres, como la *cazuela*, ritualizaba los límites de lo posible en la parte femenina del teatro: la *cazuela* era ante todo un medio de control social que la propia elite disponía en la carrera femenina del matrimonio. Pero era también, un lugar donde las mujeres podían disputar un espacio público fuera de la mirada de los hombres.

En algún sentido, la estratificación social del teatro tendía a expresar la más vasta que existía puertas afuera. Pero era en la sala donde podía alcanzar una manifestación extrema, pues en el proceso de la diferenciación, los distintos sectores de la audiencia encendían sus conductas consideradas identitarias. Una serie de ritos y comportamientos indicadores del *bon ton* y la erudición lírica establecían las jerarquías de un espacio artístico que ante todo era un mundo social:

Como ya he señalado, durante los primeros años de la década de 1880, la burguesía local apostó fuertemente a la agudización de la distancia social, y las modalidades del consumo del teatro lírico ocuparon un lugar preferencial en la exteriorización de esa distancia. Las nociones de *bon ton*, de *savoir—faire*, de *high—life*, se tomaron los parámetros legítimos de un comportamiento teatral educado que pretendía recrear desde las butacas de terciopelo rojo, el modelo de las clases acomodadas europeas.

El resultado de este proceso fue la identificación entre género lírico y público de elite, pues —como afirmara un abonado hacia el fin de siglo—, la ópera se definía como la combinación perfecta entre la música y la buena sociedad.³ Un cronista de época describió con ironía ese momento en que el consumo teatral se difunde socialmente y la elite encuentra en la ópera, la instancia ritual de su diferenciación:

[las gentes] "invaden en oleadas los vestibulos de los teatros, se apiñan en las boleterías, se estrujan, se codean, rodeando constantemente a los revendedores de localidades que hacen su agosto a la voz de ¡paico vendo! ¡tertulia vendo! [...] los vigilantes, con el ojo alerta tocan llamada con estridente pitada [...] sólo permiten la circulación de los carruajes que se dirigen a la ópera —los vehiculos de la gente de pro— de los favorecidos por la Diosa vendada ó de los que aparentan volar en la haute, y se detienen a la puerta de nuestro gran coliseo donde Tamagno hace las

³ *La Nación*, 23-4-1895.

delicias de ese público privilegiado; y descienden allí, haciendo pininos, bañadas por las claridades de la luz artificial que platea los rostros de espléndidas muchachas ataviladas con delicadas toilettes, caballeros enfracados y con el último golpe de coiffure aplicado por Gadan, Moussion ó Antiquelra, mamás serias y graves emperifolladas lujosamente, envueltas en mantos riquísimos con pieles de arminio ostentando brillante pedrería que envidiaría Belkiss; y en un contubernio llamativo, se detienen también a la puerta, desenfadados y erguidos, un concordato de 10 por ciento en elegante landeau arrastrado por una yunta de rusos nerviosos, una moratoria prorrogable, con toda la familia, y una suspensión de pagos repartigada en el fondo azul de un coupé que rueda a impulsos de un par de troncos soberbio.⁴

Finalmente, el consumo de ópera se volvió un lenguaje de clase que aún acredita los símbolos de su prestigio. Así todo, aunque la ópera resultara un mundo social diversificado y plural en sí mismo, en el hecho teatral se vehiculizaba un tipo particular de la sensibilidad y la emoción contenida en una serie de tópicos, en donde las cualidades de los artistas cobraban el lugar de intermediaciones entre la experiencia del arte y el público. De allí que el contenido de la crítica, la mayoría de las veces no pudiera escapar tanto de la tiranía del tenor o la prima donna, como al veredicto curiosamente democrático de la emoción de la audiencia.

El contramodeo de la experiencia social y cultural que se desarrollaba en la ópera se expresa en la propuesta teatral del circo. En algún sentido, ésta significó una instancia de integración pues a partir de ella ciertas franjas sociales inicialmente ajenas a las experiencias teatrales se incorporaron a ellas. La diversidad de números

⁴ Martín Guerra, "Buenos Aires nocturno. Mi barrio", *Caras y Caretas*, Año II, N° 23, 11-3-99.

que contenía el espectáculo circense proveyó a un amplio sector popular de la estructura social, de un conjunto de símbolos que operaron en el mercado cultural como una construcción identitaria. La conjunción entre verosimilitud dramática y la introducción de la realidad coyuntural a partir de la figura del *clown*, otorgaron al espectáculo un marco referencial de la experiencia cultural del público. En tanto género, el drama criollo potenció esta operación, a punto tal que muchas veces, la identificación del público con el desarrollo del drama llegó a que éste no percibiera la dimensión ficcional del mismo.

En esta forma de teatro popular, el público se integraba a la representación desarrollada en el escenario, mientras que en la ópera la representación del público básicamente se experimentaba en la sala, más allá de las exteriorizaciones de admiración hacia los artistas. Si la elite podía mirar este fenómeno, en el mejor de los casos, como una versión degradada de cultura donde el ideal civilizatorio encontraba límites sociales en la difusión, gran parte de los asistentes, en cambio, podía ver satisfechas unas aspiraciones literarias de otro modo ajenas.

Olivera se asombraba del modo en que el público salía del circo "*encantado del caballo volador de Juan Moreira, de su legendario y enorme facón 'bueno pa'un entrevero', del número prodigioso de 'milufuses' que mata durante su vida, y de las 'milongas' del 'mulato Gabino', las que aprende de memoria y canta en sus momentos de alegría, como sus contemporáneos de Colón, tararean el 'Ripetti ancor' de 'Hugonotes', ó el 'Libiam che tutto spiri', del 'Profeta' "*.⁵ Pero la identidad que se constituía a través del drama criollo no era la expresión, como lo ha querido cierta literatura teatral, de una cultura gaucha residual que operaba una instancia de resistencia ante la modernización, sino una operación ideológica compleja, a menudo contradictoria y con múltiples actores, una operación que incluía tanto a los sectores populares nativos como aquellos que veían en *Cocoliche* — el *partener* satírico de *Moreira* —, el emblema de una integración paradójica pero efectiva de los inmigrantes.

⁵ Olivera, "Juan Moreira", *op. cit.*, p. 318.

APENDICE DOCUMENTAL

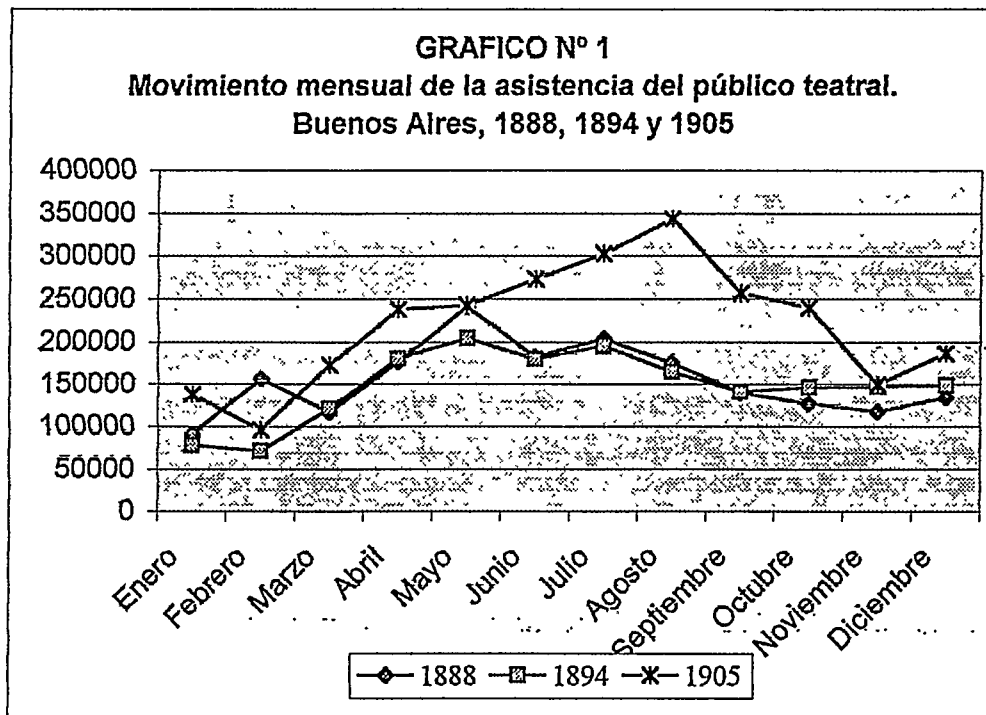
CUADRO N° 1

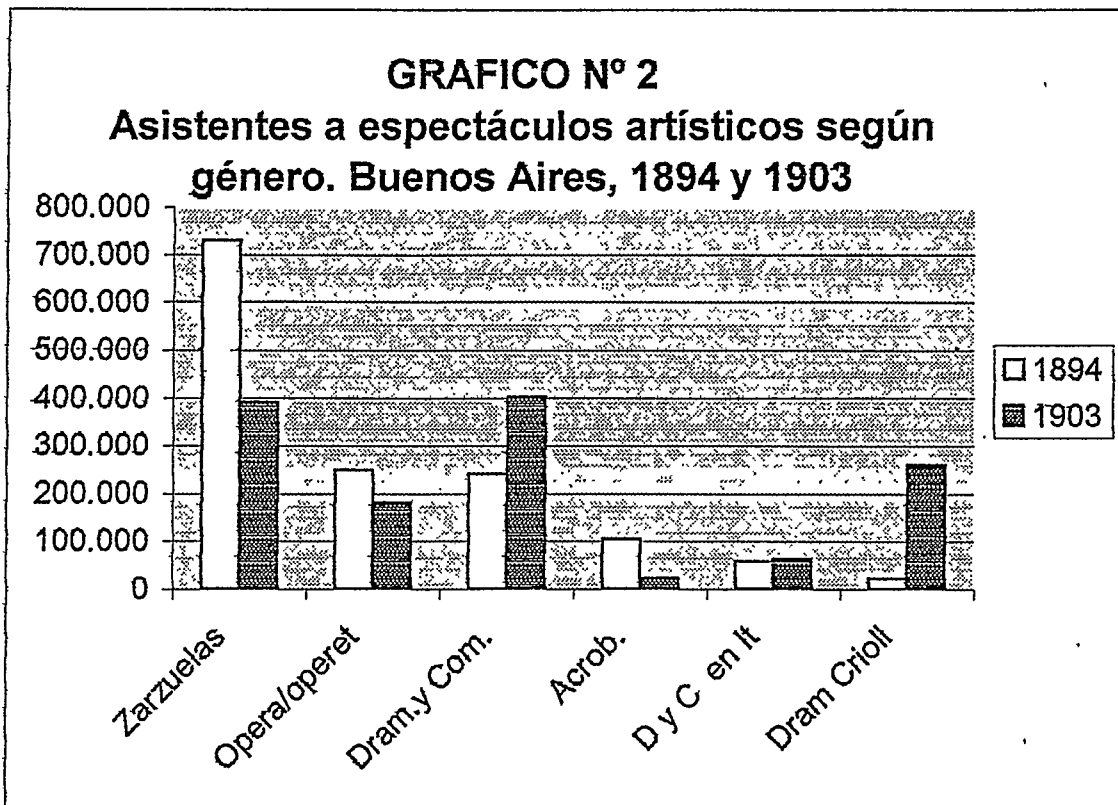
Número y proporción de asistentes a espectáculos teatrales.
Buenos Aires, 1894 y 1904

Asistentes	1894		1905	
	N° absoluto	%	N° absoluto	%
Enero	78.241	4,40	137.757	5,20
Febrero	71.069	3,99	95.887	3,63
Marzo	121.014	6,81	173.046	6,56
Abril	180.568	10,16	237.900	9,01
Mayo	204.260	11,49	242.316	9,18
Junio	179.733	10,11	272.890	10,34
Julio	195.775	11,01	302.659	11,46
Agosto	164.541	9,25	343.496	13,09
Septiembre	141.014	7,93	256.865	9,73
Octubre	146.134	8,22	239.316	9,06
Noviembre	147.337	8,29	149.439	5,66
Diciembre	148.204	8,34	186.763	7,08
Total	1.777.890	100	2.638.334	100

El cuadro muestra la estacionalidad del consumo teatral en Buenos Aires, según la comparación de los años 1894 y 1905. Como puede verse, alrededor del período comprendido entre los meses de abril y agosto, se produce la mayor cantidad de afluencia del público teatral.

El Gráfico N° 1, muestra las fluctuaciones en números absolutos.





FUENTES Y BIBLIOGRAFIA

1) FUENTES PRIMARIAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Bibelot. Revista Musical, 1902.

Buenos Aires Ilustrado, 1892-1893.

Caras y Caretas, Buenos Aires, 1898-1911.

Criterio, Buenos Aires, 1928-1932.

El Correo Musical, 1905-1907.

El Día, 4-2-1894.

El Mosquito, 1875-1879.

El Teatro, 1901.

La Gaceta Musical, 1875-1882.

La Montaña. Periódico socialista revolucionario, 1897.

La Nación Argentina, 7-5-1864.

La Nación.

La Quincena, 1893-1897.

La Vida Moderna, Buenos Aires, 1907.

Música, 1906.

Revista de la Asociación Wagneriana, 1914.

Revista Moderna, Buenos Aires, 1897.

Sud América, Buenos Aires, 1890.

Anuario Estadístico de la ciudad de Buenos Aires, 1887-1905, Dirección General de Estadística Municipal, Buenos Aires, Ed. Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco.

Censo General de Población, edificación, comercio e industrias de la ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, Cía. Sudamericana de Billetes de Banco, 1889, t. I y II.

Ordenanzas y Resoluciones sancionadas por la Comisión Municipal de la ciudad de Buenos Aires, período de sesiones de 1906, Año XV, Buenos Aires, Imprenta Europea, 1907.

2) MEMORIAS, ENSAYOS Y CRÍTICA TEATRAL

- ALBERDI, Juan Bautista, *Obras completas*, Buenos Aires, Imprenta de "La Tribuna Nacional", t. I., 1887.
- BATTOLA, Octavio, *La sociedad de antaño. Obra profusamente ilustrada con grabados y dibujos de la época*, Buenos Aires, Moloney y De Martino, 1908.
- BIANCHI, Alfredo A., "El melodrama lírico italiano", en *Nosotros*, (segunda época) año XXIV, Nº 257, Buenos Aires, oct. 1930.
- BILBAO, Manuel, *Tradiciones y recuerdos de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1934.
- BOSCH, Mariano G., *Libro contra Wagner escrito por un wagneriano. Los errores de Wagner*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos de L.J. Rosso y Cía., 1919.
- BUNGE, Julia, *Vida, época maravillosa, 1903-1911*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1965.
- CALZADILLA, Santiago, *Las beldades de mi tiempo* (1891), Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1919.
- CAMBACERES, Eugenio, *Obras completas*, Santa Fe, Editorial Castellví, 1956.
- CANÉ, Miguel, *Juvenilla*, Buenos Aires, Editorial Jackson, 1948.
 - *Prosa ligera*, Buenos Aires, A. Moen, Editor, 1903.
 - *Charlas literarias*, Buenos Aires, La Cultura argentina, 1917.
- DÁVILA, Francisco, *La Babel Argentina*, Buenos Aires, Félix Lajouane Editor, 1886.
- FRAY MOCHO (seud. de José Alvarez), *Después del recibo*, Buenos Aires, 1924.
- GALVEZ, Victor (Vicente Quesada), *Memorias de un viejo. Escenas de costumbres de la República Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Argentinas Solar, 1942.
- GARCÍA, Juan Agustín, *Obras Completas*, t. II, Buenos Aires, Editorial Antonio Zamora, 1ª ed., 1955.
- GARCÍA MÉROU, Martín, *Recuerdos literarios*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915.
- GARCÍA VELLOSO, Enrique, *Memorias de un hombre de teatro*, Buenos Aires, EUDEBA, 3ª ED., 1966.
- GIUSTI, Roberto F., *Visto y vivido*, Buenos Aires, Losada, 1965, p. 66.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique, *El encanto de Buenos Aires*, Madrid, Perlado, Páez y Comp., 1914.
- GONZÁLEZ ARRILI, Bernardo, *Buenos Aires 1900*, Buenos Aires, CEAL, 1967.

- GROUSSAC, Paul, "Lohengrin. Primer artículo", en *La Nación*, 29-9-1886.
- *Los que pasaban*, 2da. Ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1939.
- LOPEZ, Lucio V., *La Gran Aldea* (1882), Buenos Aires, Biblioteca de "La Nación", 1909.
- MARTEL, Julián, *La bolsa*, Buenos Aires, Biblioteca de "La Nación", 1909.
- MARTÍNEZ, Carlos, *Buenos Aires. Su naturaleza. Sus costumbres. Sus hombres*, México, Aguila, 1890. Seudónimo de Carlos D'Amico).
- MERTENS, Federico, *Confidencias de un hombre de teatro* (50 años de vida escénica), Buenos Aires, Editorial Nos, 1948.
- OLIVERA, Carlos, *En la brecha, 1880-1886*, Buenos Aires, Lajoune editor, 1887.
- OLIVEIRA LIMA, Manuel, *En la Argentina: impresiones 1918-1919*, Montevideo, Talleres Gráficos Barreiro y Ramos, 1920.
- OYUELA, Calixto, *Estudios literarios*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, t. II, 1943.
- PODESTÁ, José J., *Medio siglo de farándula. Memorias*. Taller de la Imprenta Argentina de Córdoba, Río de la Plata, 1930.
- QUESADA, Ernesto, "El criollismo en la literatura argentina" (1902), en AAVV, *En torno al criollismo*, Buenos Aires, CEAL, 1983.
- *Reseñas y críticas*, Buenos Aires, Lajoune Editor, 1893.
- RAMOS MEJÍA, José María, *Las multitudes argentinas* (1898), Buenos Aires, La Cultura Popular, 1934.
- ROJAS, Ricardo, *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, t. XV, v. II, Los Modernos, segunda edición, Buenos Aires, Librería La Facultad, 1925. (1ra. Ed. 1917-1921)
- WILDE, José Antonio, *Buenos Aires desde setenta años atrás*, Buenos Aires, EUDEBA, 1960.

3) BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- AHLQUIST, Karen E., *Democracy at the Opera: Music, Theater, and Culture in New York City, 1815-1860*, Illinois, University of Illinois, 1997.
- AMARAL INSIARTE, Alfredo, *La Plata a través de los viajeros (1882-1912)*, La Plata, 1959.

- AA.VV., *Revista de Estudios de Teatro*, t. V, N°13, Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Sec. de Cultura de La Nación, 1986.
- BARBIER, Patrick, *La vie quotidienne à l' Opéra au temps de Rossini et de Balzac : Paris, 1800-1850*, Paris, Hachette, 1987.
- BENITEZ, Rubén, "Una histórica función de circo", en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Fac. de Filosofía y Letras, 1956.
- BOSCH, Mariano G., *Historia de la ópera en Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta El Comercio, 1905.
- BOSCH, Mariano G., *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1929.
- BOSCH, Mariano G., *Teatro Antiguo de Buenos Aires (Su influencia en la educación popular)*, Buenos Aires, Imprenta del Comercio, 1904.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988. (título original: *La distinción*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979)
- BROUSSON, Jean-Jacques, *Itinéraire de Paris a Buenos-Ayres*, Paris, Les Editeurs G. Cres et Cie, 1927.
- BUCICH ESCOBAR, Ismael, *Buenos Aires ciudad*, Buenos Aires, Moro;Tello y Cía Editores, 1921.
- BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, 2 vol., Barcelona, Ed. Iberia, 1985. (Primera ed. en alemán 1860).
- CASADEVAIL, Domingo, *Esquema del carácter porteño a la luz de la sicología, del teatro y del cancionero popular*, Buenos Aires, CEAL, 1967.
- CASTAGNINO, Raúl H., *El circo criollo. Datos y documentos para su historia, 1757-1924*, Buenos Aires, Plus Ultra, 2da. Ed., 1969.
- CASTAGNINO, Raúl H., *Sociología del teatro argentino*, Buenos Aires, Nova, s.d.
 - *Teatro Argentino Premoreirista*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1969,
- COLOMBO, María Susana, "Los primeros años del *Juan Moreira* en La Plata", en *Revista de Estudios de Teatro*, t. V, N°13, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Sec. de Cultura de la Nación, 1986.
- CORTES CONDE, Roberto, *El Progreso Argentino*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1979.
- CROCE, Benedetto, *I Teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1992.
- DE LA GUARDIA, Ernesto y Roberto Herrera, *El arte lírico en el Teatro Colón*, 1908-1933, Buenos Aires, Eds. Zea y Tejero, 1933.

- DILLON, César A. y Juan A. Sala, *El teatro musical en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1997.
- DIZIKES, John, *Opera in America. A Cultural History*, New York, Yale University Press, 1993.
- ELIAS, Norbert, *El proceso de civilización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- FOPPA, Tito Livio, *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Bs.As., Argentores-Ed. del Carro de Tespis, 1961.
- FRANCO, Lily, "Juan Moreira y Santos Vega en el circo criollo", en *Desmemoria. Revista de Historia*, Buenos Aires, Año 2, Nº 5, octubre-diciembre 1994.
- FUGIER, Anne-Marie, *La vie élégante ou la formation du Tout—Paris, 1815—1848*, Paris, Fayard, 1990.
- GALLINO, Nicola, "Tutte le feste al tempio. Rituali urbani e stili musicali di antico regime", *Quaderni storici*, 95:2, Bolonia, Il Mulino, agosto 1997.
- GALLO, Blas Raúl, *Historia del Sainete Nacional*, Buenos Aires, Quetzal, 1958.
- GESUALDO, Vicente, *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Beta, 1961.
- GIUSTI, Roberto, "El drama rural argentino", *Nosotros*, Segunda época, año II, Nº 20, noviembre de 1937.
- GOFFMAN, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1ª ed. es español, 1981.
- GONZALEZ BERNALDO DE QUIROS, Pilar, *Civilité et politique aux origines de la nation argentine. Les sociabilités à Buenos Aires, 1829-1862*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999.
- GONZALEZ TUÑÓN, Raúl, "Breve historia del circo porteño", *Clarín*, 19-10-47.
- GUTIERREZ, Eduardo, *Juan Moreira*, Buenos Aires, Eudeba, 1965 (prólogo de Bernardo Verbistky).
- GUTMAN, Margarita y Thomas Reese (eds.), *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*, Buenos Aires, EUDEBA, 1999.
- HOROWITZ, Joseph, *Wagner nights: an American History*, (California studies in 19th-Century Music; 9), University of California Press, 1994.
- INGENIEROS, José, *La psicopatología en el arte*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, s/d.

- JACOB, P. Walter, *El arte lírico. Su historia y sus compositores*, Buenos Aires, Claridad, 1944.
- LAFFORGUE, Jorge, "Panorama del teatro", en *Historia de la Literatura argentina*, t. 4, Buenos Aires, CEAL, 1985.
- LEVI, Giovanni, "Comportements, ressources, procès: avant la 'révolution' de la consommation", en Jacques Revel (directeur), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1996.
- LISIO, Norma Lucía, *Divina Tani y el inicio de la ópera en Buenos Aires, 1824-1830*, Buenos Aires, Ed. de autor, 1996.
- MALAMUD, Nora, "La música en la época de Rosas (II)", en *Todo es Historia*, N° 168, Buenos Aires, mayo 1981.
- MARTÍNEZ, Albert B., *Baedeker de la République Argentine*, Barcelona, Sopena Impr., 1913.
- MARTORELLA, Rosanne, *The sociology of opera*, New York, J.F. Bergin Publishers, 1982.
- MATERA, J. Héctor, *El Teatro Colón: cincuenta años de gloria, 1908-1958*, Buenos Aires, 1958.
- MAUCLAIR, Camile, *La religión de la música*, Buenos Aires, Hachete, 1948.
- MILA, Massimo, *L'arte di Verdi*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1980.
- MORALES, Ernesto, *Historia del teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Lautaro, 1944.
- MORAND, Paul, *Aire indio*, Buenos Aires, Ed. El Ombú, 1933. (Traducido del francés por Gregorio García Manchón).
- MORSE, Richard, "Ciudades 'periféricas' como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)", en Richard Morse y Jorge E. Hardoy (comp.), *Cultura Urbana Latinoamericana*, CLACSO, 1985.
- MOSSE, George L., *Sessualità e Nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma—Bari, Laterza, 1996.
- NIETZSCHE, Federico, *Humano, demasiado humano (1874-78)*, v. II, Buenos Aires, Aguilar, 1948.
- ORDAZ, Luis, "Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo", en *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, CEAL, T. 2, 1980.
- ORDAZ, Luis, *Breve historia del teatro argentino*, t. III, Afirmación de la escena criolla, Buenos Aires, EUDEBA, 1963.

- PAHLEM, Kurt, *La ópera*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1958.
- PARKER, Roger (comp.), *Historia ilustrada de la Ópera*, 1º ed. en español, Barcelona, Paidós, 1999. Tr. de Joan Carles Guix. (Título original: *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford University Press, 1994).
- PECKER BERIO, Talia (a cura di), *Intorno a Massimo Mila. Studi sul teatro e il novecento musicale*. (Atti del Convegno di studi. Empoli 17-19 febbraio 1992), Firenze, Leo S. Olschki editore, 1994.
- PELLAROLO, Silvia, "La profesionalización del teatro nacional argentino. Un precursor: Nemesio Trejo", en *Latin American Theatre Review*, 31/1, Center of Latin American Studies University of Kansas, 1997.
- *Sainete criollo. Democracia-representación: el caso de Nemesio Trejo*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.
- PELLÉTTIERI, Osvaldo, "Calandria, de Martiniano Leguizamón, primer texto nativista", en del autor, *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna-Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano, 1990.
- PODESTÁ, Guido, "La reescritura de Juan Moreira: la política del decorum en el teatro argentino", en *Latin American Theatre Review*, 25/1, Center of Latin American Studies University of Kansas, 1991.
- PRIETO, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988.
- PUJOL, Sergio A., *Las canciones del inmigrante: Buenos Aires*, Amalgesto, 1989.
- RAMA, Angel, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- RIVERA, Jorge, "El folletín. Eduardo Gutiérrez", en *Historia de la Literatura argentina*, t.2 Buenos Aires, CEAL, 1980.
- RÔCHE, Daniel, *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation XVIIe.-XVIIIe. siècle*, Paris, Fayard, 1997.
- RÔCHE, Frédéric, *Le cirque dans la littérature et la peinture. Deuxième moitié du 19e. siècle*, Université de Lyon 2, Doctorat de 3e. Cycle, N° Ident.: 86LY020043, 1986. (Microfichas)
- RÔMERO, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Ed. Solar, 1983.
- RÔMERO, José Luis y Luis A. Romero, *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos*, t. II, Buenos Aires, 1983.
- RÔSSELLI, John, "The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin American, 1820-1930: The example of Buenos Aires", en *Past and Present*, Oxford, n° 127, 1990.

- *L' impresario d' opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell' Ottocento*, primera edición en italiano, Torino, EDT/Musica, 1985. (Primera edición en inglés: *The Opera industry in Italy from Cimarossa to Verdi*, Cambridge University Press, 1984.)
- *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, Oregon, primera edición, Amadeus Press, 1991.
- SAENZ HAYES, Ricardo, *Miguel Cané y su tiempo (1851-1905)*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft Lda., 1955.
- SAINT-GEROUS, Jean-Philippe, *Le Théâtre National de l' Opéra de Paris*, Collection Encyclopédique « Que sais-je ? », v. 2651, Paris, Press Universitaires de France, 1992.
- SAJALOLI TEISSONNIERRE, Cecile, *Le Théâtre-Italien et la société parisienne, 1838-1879*, Université Paris I, Doctorat de 3e. Cycle, N° Ident.: 88PA010524, 1988.(Microfichas)
- SANCHEZ GARRIDO, Amalia, "Situación del teatro gauchesco en la historia del teatro argentino", *Revista de la Universidad*, N° 14, Universidad Nacional de La Plata, mayo-agosto de 1961.
- SANGUINETTI, Horacio, "Los tenores que aclamó Buenos Aires", *Todo es Historia*, N° 94, marzo de 1975.
- "Cantantes españoles en Buenos Aires", *Todo es Historia*, N° 64, agosto de 1972.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, *Obras completas*, t. XLVI (Páginas literarias), Buenos Aires, Editorial Luz del Día, 1953.
- SCARDOVI, Stefano, *L'Opera dei bassi fondi. Il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano*, Firenze, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1994.
- SCOBIE, James, *Buenos Aires, del centro a los barrios, 1870-1910*, Buenos Aires, Ediciones Solar, 1ª edic., 1977.
- SEIBEL, Beatriz, "Teatralidad popular en Argentina: Coexistencia de múltiples manifestaciones", en *Latin American Theatre Review*, 23/1, Center of Latin American Studies University of Kansas, 1989.
- SHAW, Georges Bernard, *El perfecto wagneriano*, Buenos Aires, Editorial Americana, 1947.
- SIDOLI, Osvaldo Carlos, "El teatro 'De la Victoria' y el 'Victoria'", en *Desmemoria. Revista de Historia*, Buenos Aires, Año 5, N° 17, enero-abril 1998.
- TALAMÓN, Gastón, "Crónica musical", en *Nosotros*, Año XIII, t. XXXIII, Buenos Aires, 1919.
- TALAMÓN, Gastón, "El bochornoso asunto del Colón", en *Nosotros*, año XII, t. XXVIII, Buenos Aires, 1918.

- TRIGO, Abril, "El teatro gauchesco primitivo y los límites de la gauchesca", en *Latin American Theatre Review*, 26/1, Center of Latin American Studies University of Kansas, 1992.

- VALENTI FERRO, Enzo, *La ópera. Pasión y encuentros*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1994.