

02480

UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

BUENOS AIRES

DOCTORADO EN HISTORIA

TESIS:

LOS TEATROS PLURALES EN LA CAPITAL

BUENOS AIRES, 1880-1914



Director del Departamento de Doctorado

Prof. Dr. Fernando Rocchi

Director de tesis

Prof. Dr. Fernando Aliata

Co-director de tesis

Arq. Eduardo Gentile

Doctorando

Arq. Julián Esteban Gómez

Actos primeros

Una tarde de primavera de hace alrededor quince años, bastante antes de la arquitectura y de la historia, caminaba por la diagonal 74 de La Plata, desde la plaza Italia hacia la plaza Moreno, y me detuve debido a un semáforo en verde, en la encrucijada de calles 10, 47 y diagonal.

Esperando esos instantes, inmóvil y molesto por el tránsito intenso, giré la vista sobre la calle 10 y vi el teatro Coliseo Podestá. Decidí, entonces, cambiar mi recorrido y me acerqué...

En el hall una mujer que atendía la boletería me dijo si venía por el curso de teatro. No me sorprendió, pues ya había leído un afiche en la puerta que lo anunciaba: Clases de Teatro con Lito Cruz –al cual nunca se lo vio en ese curso.

Ingresé a una sala oscura -que en ese momento no supe era a la italiana-, y en el fondo se encendía un escenario desnudo por los reflectores de ensayo. Me senté en las butacas de platea de la mitad de la sala, cerca de un hombre que luego conocí como Carlos Moreno, quien dirigía sonoramente -desde la penumbra- a sus alumnos, quienes entre unas pocas sillas y muy adelantados -sobre el borde el proscenio-, se llamaban los unos a los otros: “*Erdosain!*”, “*Capitán!*”, “*La Coja*”... “*astrólogo*”... -recuerdo.

Presenció extrañado por más de dos horas ese ensayo de gente tan variada en tonos, alturas, gestos y movimientos, como en edades que iban desde los 20 hasta los 70 y pico –presumo.

La semana siguiente, ya estaba siendo parte de ese grupo, y pasaba precariamente fragmentos de escenas de *Los siete locos* de Arlt –que no llegaríamos a estrenar en la muestra de fin de año por falta de tiempo.

Así seguí por unos años explorando de que se trataba el teatro. Un intento de teatralizar Ensayo de orquesta de Fellini -con otro grupo-, un movilizante paso por el taller de Pompeyo Audibert, y unos años en el taller de Agustín Alezzo, del cual llevo latente la persona y el decir de Lizardo Laphitz –mi profesor allí.

Si bien estas vivencias fueron intensas en su momento, ahora en perspectiva lejana las siento acotadas a un momento de mi vida pero a su vez hoy aún vigentes.

El tiempo de mi paso por el teatro se fue, y era preciso así fuera. Un tiempo que ahora se resignifica al haber decidido el tema de esta tesis de historia, tantos años más tarde.

La razón que me convoca a escribir unas líneas iniciales sobre esa época, es abrir la lectura a una tesis sobre teatros en una ciudad. Por lo tanto, no voy a dilatarme más en mí y quiero si pasar a referir aquí a los otros, a todas y todos a los que corresponde agradecer.

Jorge Mele. En mis estudios de arquitectura, en la Universidad Católica de La Plata, fue él una de las personas que marcaron esta necesidad de estar conectado con la “posibilidad” y quien incondicionalmente me dio su confianza para buscar más allá de certezas. Su calma y reflexión me ayudaron al recibirme de arquitecto, a no ser embestido por el deber y animarme a trazar un camino propio que día a día intento.

Alberto de Paula. Una mañana de hace algunos años -al decidir ingresar al posgrado de historia en el Di Tella-, sentado en la oficina de él en pleno centro porteño, charlando sobre el

posible tema de tesis, me dijo, "...vos tenés que hacer algo con los teatros de Buenos Aires, pues tienen que ver con lo que pasó en tu historia..."

Fernando Aliata, piedra angular de todo este proceso. Ante todo pues es una de los seres que con mas simpleza y menor vanidad pueden preguntarse acerca de lo complejo. Su calma y prudencia, pero sobre todo su generosidad permitieron que me incluya en sus espacios de investigación y docencia, abriéndome también a la posibilidad de estar en movimiento, dándome crédito humano para estar en el ruedo y especialmente en apoyo a esta tesis.

Fernando Rocchi. El tiempo en Di Tella fue una experiencia nueva e intensa, y fue Fernando quien tuvo su actitud incondicional y de una generosidad poco común para conmigo. Estaré siempre agradecido no solo a él, sino a esta circunstancia académica que me permitió conocerlo.

Andrea Matallana. Fue en el Di Tella una de las personas mas sensatas que conocí y una gran docente. Su mirada aguda, su sensibilidad y su valiente accionar me ayudaron en tantos sentidos a sentirme acompañado en la UTDT. Gracias Andrea.

Eduardo Gentile. Me acompañó a lo largo de todo el proceso de tesis, con una dedicación y apoyo constante. Fue mi interlocutor principal, con respuesta precisa, creativa y libre. Su sensibilidad, verdadero saber e inteligencia están a la par de su generosidad.

Guillermo Ranea. Sus clases son viajes de conocimiento que alternan entre la fascinación y el sortilegio. Gracias por mostrarme lo que significa ser docente.

Andrés Reggiani. Por su calidez y calidad de Profesor, y por hablar con tanta responsabilidad y justa afectación acerca de lo que duele.

Un especial cariño a profesores del Di Tella tales como Klaus Gallo, Francis Korn -quien además de gran historiadora tiene la capacidad hacerlo con humor-, Darío Roldán -a quien admiro-, Pablo Gerchunoff y Salvatore.

A mis amigos queridos Néry Catineau, Paola Garritano, Esteban Butafuocco, Michel Hourdebaigt, Natalia Berteri, Florencia Mosquera, Martín Leguizamón, Fernanda Feltes, Adriana Pedroló y Philippe Cristelli. Gracias por brindarme una amistad palpable en el tiempo.

A amigos que encontré en la Universidad Di Tella, Pablo Scatizza, Diego Aufiero, Valentín Goldzman Patricia Ricci y Agustina Vence Conti... y al resto de los compañeros que compartieron horas de cursadas y de mates en el salón del Di Tella.

A mis amigas y compañeras de CONICET, Virginia Bonicatto y Ana Gómez Pintus. Ambas tuvieron mucho que ver en que haya conocido a Fernando Aliata.

A mis colegas y amigos del HITEPAC de la Facultad de Arquitectura de la UNLP. Tanto a su director, Fernando Gandolfi, como al resto del equipo: Ana Otavianelli, Melina Yuln, Omar Loyola, Teresa Zweifel, Rosana Obregón y Pepe Vilches.

A Fabiana Carbonari -directora de la Cátedra Libre de Patrimonio y Educación de la UNLP- gracias por su inclusión en este ámbito y por recibirme tan amistosamente en la materia Historia de la Arquitectura 2 de la Cátedra Gandolfi, Aliata y Gentile.

A Beatriz Amarilla y Alfredo Conti, que siempre mantienen puertas abiertas para mi participación en su ámbito del LINTA y del ICOMOS Argentina.

Gracias al teatro y a quienes escribieron y recuperaron maravillosas obras teatrales que sumaron preguntas y me alejaron -de a ratos- de las tranquilizadoras pero desapasionadas certezas de lo cotidiano...

Gracias a esas obras que vi en los últimos años y que recuerdo sin tener que hacer memoria, Los siete locos, Esperando a Godot, A puerta Cerrada, La Escala Humana, La mujer sentada, Incrustaciones, La Pesca, los circos de Alexis Gruss y d'Hiver...

...gracias a los artistas que con valentía trazaron con sus cuerpos las huellas interiores de fantasmas y sortilegios... gracias Marilú Marini, Pompeyo Audibert, Fernando Peña, Rafael Spregelburd, Alexis Gruss, Jorge Luz, Lizardo Laphitz, Capusotto, Alfredo Arias, y tantos más.

Mi profundo agradecimiento a Laura Alcoba, Christophe Charle, Rosa Aboy, Susana Cricelli, Ignacio Telesca y Yuki Ortega.

Al CONICET, que me permitió disponer de tiempo para dedicar a la historia.

Gracias a Cristina Avinceta, Elina Tassara, Carlos Pernaut, Coco Rodríguez, Teresita García, Julia y a los alumnos que tuve estos años.

Finalmente, "gracias" a Ida Dalbello -mi psicóloga.

Esta tesis la dedico a mi familia, que me acompaña en todos estos años de un modo incondicional. A mis padres Dalia Chidichimo y Gustavo Gómez, a mi hermana Carolina y su familia: Jorge, Joaquín y Fabricio.

Quiero referir especialmente -en esta lista de afectos-, a la memoria de dos personas que me acompañaron desde chico. Gracias a la alegría que me hizo conocer mi abuelo Petete y a la poesía de mi abuela Coty.

Y ahora sí, retomando el relato que comenzó ese día de primavera de hace alrededor quince años... decidí hacer una tesis sobre los teatros de Buenos Aires, y aquí comienza.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. Antecedentes y estado de la cuestión.

PAGINA 1

PRIMERA PARTE: *LOS TEATROS EN LA CIUDAD PLURAL*

CAPÍTULO I. El paisaje teatral porteño

PAGINA 19

1. Un equipamiento en expansión y renovación
2. Hacia una espacialización teatral porteña
3. Las nuevas salas
4. Esquicio diferencial de gustos teatrales
5. Conclusiones

CAPÍTULO II. El Politeama: el desierto en la ciudad

PAGINA 60

1. El arribo del Moreira
2. El problema de la recepción y la interpretación de un mito efímero
3. La espacialización del teatro-circo en la coyuntura sociopolítica del siglo XIX
4. Del Politeama a la ciudad
5. Conclusiones

CAPÍTULO III. Los teatros plurales

PAGINA 97

1. El debate por un tipo teatral en Occidente
2. Buenos Aires finisecular: los tipos y las geometrías plurales
3. Sociabilidad y movimiento teatral en los teatros plurales
4. Las salas plurales
5. La idiosincrasia de un loteo dado. Apoyos y ajustes singulares a una funcionalidad imprecisa
6. La especulación. Implantación y otros programas complementarios como estrategias de rédito

7. Las fachadas plurales

8. Conclusiones

SEGUNDA PARTE: *LOS TEATROS EN LA CAPITAL*

CAPÍTULO IV. La estratificación lírica y las prefiguraciones del Estado y de las elites en tiempos del reformismo conservador

PAGINA 147

1. Los teatros porteños y las prefiguraciones de Buenos Aires

2. El paso a la ciudad capitalizada

3. En el umbral del siglo

4. Los teatros de ópera ante el cambio de siglo

5. Conclusiones

CAPÍTULO V. Las transformaciones materiales de los teatros plurales

PAGINA 182

1. Hacia la nueva materialidad

2. Los riesgos de un teatro efímero y de una sociedad disfuncional

3. La comisión de inspección y el primer relevamiento de teatros

4. La ordenanza de seguridad de teatros y los informes posteriores

5. Las iniciativas y balances a una década del primer relevamiento

6. La materialidad de los teatros que transitaron las reformas

7. Conclusiones

CAPÍTULO VI. Identidad y carácter según los teatros cultos

PAGINA 204

1. El clima local e internacional

2. El Colón en la edilicia pública finisecular

3. Eclecticismo y positivismo

4. Debate de colosos

5. El Colón

6. Conclusiones

CONCLUSIONES FINALES

PAGINA 254

PLANOS, IMÁGENES, CUÁDROS Y GRÁFICOS.

PAGINA 254

APÉNDICE

PAGINA 266

LA SITUACIÓN DE LA COMISIÓN DE CENSURA DE CONTENIDOS TEATRALES.

La censura a Nana en el Politeama en 1882.

1. Mundo, ciudad y aldea.
2. ¿Capital ó Municipio? La irrupción de la *Ciudad Permanente*.
3. Lucio V. López y la Comisión Censora de contenidos inconvenientes.
4. Lo que anida en Nana.
5. Conclusiones

BIBLIOGRAFÍA

PAGINA 293 A 305

INTRODUCCIÓN

LOS TEATROS AUSENTES

¿Cómo fueron y por qué se multiplicaron exponencialmente los teatros de Buenos Aires de fines del siglo XIX y comienzos del XX?

Esta tesis doctoral trata sobre los cambios materiales y la expansión urbana de los teatros de Buenos Aires entre 1880 y 1914, a partir de la capitalización de la ciudad y en el clima de un notable crecimiento demográfico. La transformación e incremento de estos teatros, en nuestra hipótesis, incidieron de manera notable sobre Buenos Aires.

A nivel de los cambios materiales, en la medida que estos teatros transitan transformaciones arquitectónicas, espaciales y simbólicas que se vinculan con la situación social, económica y política del período. En términos urbanos, ya que participan de los cambios físicos de la ciudad, promoviendo la integración y la mediación social entre habitantes.

El objeto de esta tesis -por lo tanto- será estudiar la materialidad de los teatros y su expansión en la ciudad, en estrecha relación con el contexto social, político y cultural dado en el período del *reformismo conservador*.

Consideramos además, que este estudio acerca de la realización material de edificios teatrales, contribuye a comprender un poco más, como se conforma localmente una *sociedad del espectáculo*¹ porteña y una red teatral en donde interactúan escritores, artistas y compañías locales y extranjeras. En definitiva, nos permite indagar sobre la conformación de un creciente *mercado cultural*, existente en Buenos Aires hasta el presente.

¹ “Si damos crédito tanto a los numerosos legados positivos del siglo XIX (la gran industria, el culto al progreso, la modernidad, la difusión de la educación, la urbanización... el desarrollo de la democracia, el desarrollo del feminismo)..., hay uno que, sin embargo, los historiadores han por largo tiempo ignorado; aquel de haber engendrado a la primera sociedad del espectáculo... No en el sentido en que Guy Debord dio a la noción en su conocido libro¹, sino la verdadera sociedad del espectáculo, en todas sus dimensiones sociales, políticas y culturales...” CHARLE, 2008: 7.

El ajuste de nuestra investigación fue cobrando cuerpo a medida que fuimos tomando contacto con las innumerables alternativas a las que podía abrirse el tema teatro. Inicialmente, desde un recorte temático muy amplio pretendía estudiar en el teatro la situación sociopolítica del país durante el *reformismo conservador*. Habíamos planteado a la *sociabilidad* como pauta central de análisis.

Sin embargo, el ajuste definitivo sería motivado por varios factores. Ante todo, el estado de la cuestión nos confrontó ante un vasto *corpus* de historiografía teatral argentina que ya se había encargado del período. Estos trabajos, desde disciplinas específicas, habían profundizado lo suficiente sobre producción, recepción y sociabilidad. Por otra parte, no parecía corresponder con la motivación que nos había acercado al tema, plantear una propuesta únicamente centrada en búsqueda de vínculos entre teatro y política.

La incógnita entonces era, saber si más allá de todo lo ya dicho sobre el período, podríamos construir un abordaje del tema teatral. Asumíamos que cualquier intento implicaría integrar muchos aportes previos que no podrían ser negados ni cuestionados por su especificidad. Que no integrarlos en búsqueda de reafirmar nuevas hipótesis se volvería ingenuo. En definitiva, la preocupación era cómo lograr un estudio ampliatorio del teatro del período, respecto a lo ya hecho por historiadores del teatro.

Las primeras orientaciones ante estos problemas surgieron de dos datos faltantes entre todas las lecturas realizadas. Entre los trabajos existentes sobre la historia del teatro, eran ausentes o esquivos los análisis específicos y problematizaciones acerca de si los teatros se habían transformado espacial y materialmente desde 1880 en adelante. Por su parte, desde la historia urbana existía una vasta historiografía que habiéndose encargado de estudiar el proceso de transformaciones materiales y culturales sin precedentes de la ciudad, no había –sin embargo– incluido la expansión teatral como variable a incluir dentro del fenómeno territorial-urbano de fin de siglo. Intuíamos que dichos procesos podrían haber interactuado. Pero resultaba dificultoso encontrar fuentes que permitieran abordar el tema de estos edificios desde otra perspectiva que no fueran las ya conocidas.

El estudio de la materialidad e inserción urbana de los teatros se terminó de confirmar en una pregunta, ¿por que al día de hoy casi todos estos teatros –escenarios de

tan intenso cambio social- habían sido demolidos? Fue así que decidimos concentrarnos en los teatros, como huellas ya no presentes de un tiempo pasado, pero que era preciso recrear a partir de las fuentes existentes. De ellos –suponíamos- había mucho más por decir que lo hasta ahora dicho; en la misma diversidad de resoluciones de todas estas salas se representaba la situación social de fin de siglo en Buenos Aires.

Así comenzó el derrotero por archivos en búsqueda de nuevos rastros acerca de estos teatros. El Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, el Archivo General de la Nación, el Museo de la Ciudad, el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, el Archivo del Teatro Cervantes. Los rastros para recomponer el mapa de los teatros de aquel período comenzaban a aparecer.

El gran impulso tuvo que ver principalmente con dos fuentes extraordinarias: el relevamiento iniciado en el Archivo Planimétrico de Aguas Argentinas – que nos permitió encontrarnos con una cantidad de material gráfico de los edificios que catalogamos y relevamos por varios meses- y el de 1910 de Calaza² -que constituía una fuente no lo suficientemente analizada-.

Asimismo, encontramos mucha información referente a la historia de los teatros en los informes municipales del período, que brindaban elementos cuantitativos referentes a públicos, funciones, teatros, junto a descripciones de los cambios materiales producidos en el parque teatral; todos datos que parecían poder integrarse con el material antes citado. Además, documentación sobre el desenvolvimiento de las comisiones de inspección edilicia y de las comisiones de censura, que funcionaron temporariamente en la Municipalidad y cuyo rol tuvo que ver con regular y controlar la actividad y el destino de estos teatros.

Y así comenzaron a surgir preguntas y contradicciones. Todas las referencias a los teatros del período en estudio los incluían como parte de las pinturas de época, pero no

² En el caso de Calaza es una obra que fue considerada una fuente primaria, pues constituye un relevamiento no interpretado de la situación de seguridad, incendios e higiene de los teatros realizada por uno de los integrantes de la Comisión Edilicia a comienzos de siglo XX.

permitían comprender algo que comenzaba a ser preciso representar: la “geografía” de estos teatros en la ciudad. La historiografía teatral, no había revisado este aspecto, sino que se había concentrado en la incorporación de géneros, compañías y públicos. Pero ¿cómo había sido su relación espacial con la ciudad en transformación? ¿Cómo y por qué se distribuía la actividad teatral en ese entonces? ¿Cómo respondió la expansión de estos teatros a una ciudad diversificada en clases, secciones censales, corredores tradicionales céntricos, hitos de la edilicia pública, espacio público? ¿Qué había sucedido en la sociedad para que de un público global de 2.460.996 espectadores anuales en 1889 se pasara a 6.301.620 espectadores en 1908?

Lo lógico era asumir que el impacto demográfico habría operado en favor del proceso. Pero no era tan sencillo. La promoción de un fenómeno tan vasto se daba en circunstancias sociopolíticas complejas, con un gran sector de población no nacionalizado hasta entrado el siglo XX. Pero ¿qué pertinencia podía –entonces- tener el estudiar la materialidad en búsqueda de un nuevo aporte a la historia teatral del periodo?

El gran giro lo dio el encontrarnos con Christophe Charle³, quien casi en simultáneo planteaba un estudio de los teatros para las ciudades europeas de fin de siglo. En ellos cobraba sentido aquel abordaje intuido acerca de una geografía teatral por analizar. Nos interesaba ver como el autor había incluido a los teatros como variables determinantes de su investigación.

En este trabajo pudimos confirmar algo que aún desconocíamos. En el período no sólo Buenos Aires había tenido la particularidad de multiplicar sus teatros sino que esa expansión era comparable a la de otros grandes centros finiseculares.

En la década de 1870 París inauguró 5 teatros, Londres 7 y Buenos Aires 19; en la de 1880 en París se inauguraron 5, en Londres 19 y en Buenos Aires 11; en la de 1890 en París 8, en Londres 28 y en Buenos Aires 14; y en la de 1900, en París 11, en Londres 11 y en Buenos Aires 21 teatros⁴.

³ CHARLE, 2008.

⁴ CHARLE, 2008; LLANES, 1969; GOMEZ, 2009: artículo.

Además, en Berlín, en 1886 había 23.648 butacas que pasaron a 42.000 en 1897; en Londres, de 54.000 en 1866 a 71.000 en 1905; en París de 30.577 en 1848 a 40.000 en 1898; en Viena de 11.289 en 1890 a 18.832 en 1910⁵, y en Buenos Aires, de 13.337 en 1889 a alrededor de 28.948 localidades disponibles en 1908⁶.

El fenómeno teatral no sólo se definía cuantitativamente entre estas ciudades sino que además eran capitales que transitaban procesos de fuerte expansión urbano-demográfica y diversificación social. La capital austro-húngara pasó de 842.951 habitantes en 1869 a 1.927.606 en 1910; Berlín de 496.000 en 1860 a 2.071.257 en 1910; París de 1.696.141 en 1861 a 2.888.119 en 1911 y Londres de 2.200.000 en 1850 a 4.500.000 en 1900⁷. No se trataba sólo de que los teatros se habrían multiplicado en el período como lógica consecuencia del crecimiento demográfico sino que -a su vez- el incremento teatral fue un proceso ligado a movimientos migratorios que complejizaron culturalmente a todas estas sociedades y a sus teatros. Además, estas ciudades habían cursado -a partir de la segunda mitad del siglo XIX- cambios urbanoterritoriales vinculados tanto a la instalación definitiva de sus sedes gubernamentales de naciones modernas, como a políticas de liberalización económica.

Lo que nos resultaba -entonces- ya definitivo para la orientación del tema de tesis, era que la transformación urbano social y la expansión teatral en la ciudad a partir de 1880, habían iniciado un nuevo modo de relación y complementariedad que requería ser estudiado en la articulación de espacios y materialidades teatrales.

Tal como adelantamos, los edificios y su situación urbana, eran tomados -por lo general- en los libros de historia del teatro, como elementos que complementaban otras hipótesis e investigaciones, pero que no constituían problemas en sí mismos en los abordajes. Esa lectura fragmentaria también se reiteraba en algunos pocos trabajos de corte

⁵ FREYDANK, 1995; CHARLE, 2008.

⁶ Contemplando para el caso local los teatros en funcionamiento permanente a lo largo del año 1908. GOMEZ, 2009: ponencia.

⁷ PIETRI, BUFFET, MICHEL, 1992; RIBBE, 1987.

descriptivo de las salas que –por el contrario- no se articulaban desde ninguna perspectiva con la dimensión social, política y económica del período.

Por otra parte, contábamos con un *corpus* de historia de la arquitectura y de la ciudad que no había sido confrontada suficientemente con la historia teatral del período, lo cual pensábamos era plausible de hacer interactuar.

Accedimos a una vasta bibliografía de la historia del teatro en lo referente a producción, difusión y recepción desde disciplinas específicas, que sería un vital aporte a nuestros primeros contactos con el tema, donde sin embargo se hacían poco presentes en cuanto a la magnitud y al alcance de la expansión de los teatros del período. Estos abordajes podían situarse en planteos que desde la historia cultural integraban aspectos de la historia del teatro, la sociabilidad y la representación teatral.

Lo que finalmente nos decidió al desafío de intentar esta lectura de la historia del teatro “desde sus teatros”, fue especialmente la obra del citado Christophe Charle⁸ y de Jeanne Moisand⁹. En ellos aparecía la noción de *capitales teatrales* refiriendo a ciudades que, transitando estos grandes cambios físicos, sociales y económicos, experimentaron procesos que oscilan entre lo análogo y lo particular, y desarrollaron coincidentemente una progresiva liberalización de su actividad cultural¹⁰. Lo que más nos interesaba en ellos, era la apelación al análisis gráfico y planimétrico que permitía arribar a conclusiones renovadas e inéditas en torno a los teatros de fin del siglo XIX y comienzos del XX, para las ciudades de Viena, Londres, Paris, Berlín, Barcelona y Madrid.

Pero, ¿que se había dicho desde la bibliografía nacional que pudiera acompañar y contribuir a nuestra propuesta? Desde una aproximación a esta noción de *capital teatral*, una referencia ha sido el trabajo de Néstor Echevarría y Juana de Rodríguez Gomes¹¹ de 1969, donde se intentó plantear la situación teatral porteña de fin de siglo, inserta en una

⁸ Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne (1860-1914) CHARLE, 2008.

⁹ Madrid et Barcelone, capitales culturelles en quête de nouveaux publics; (production et consommation comparées du spectacle, v. 1870-v.1910). Tesis defendida en Florencia -Institut européen de Florence, Paris I- en diciembre 2008.

¹⁰ CHARLE, 2008 – MOISAND, 2008.

¹¹ ECHEVERRIA-GOMES, 1969.

red teatral culta, extendida entre las capitales del mundo occidental. La actividad teatral local fue difundida, de tal modo, a la par de los fenómenos líricos de otras capitales líricas, desde la perspectiva del teatro de elite y de las arquitecturas oficiales. Fue así un trabajo planteado descriptivamente, que combinó la producción musical con la arquitectónica, analizando al fenómeno teatral del período *desde arriba*.

Pero desde esa perspectiva, la expansión de la actividad teatral porteña compartió –asimismo– otro proceso en común con las capitales de una *red teatral finisecular*; aquel que refiere a las nuevas representaciones que la política formuló en torno a las arquitecturas públicas, en lo que Eric Hobsbawm dio en llamar “*invented traditions*”. En esa categoría el autor incluye a los procesos transitados en el siglo XIX por las capitales occidentales a la hora de construir tradiciones, por medio de la transformación y la caracterización de sus sedes políticas, reformadas físicamente de modo repentino como nuevos *tronos* de los estados modernos¹². La dialéctica entre teatros oficiales, espacio público y *edilicia pública*, definió así nuevas relaciones, tensiones y contrastes por reconstruir y examinar comparativamente.

Una perspectiva que vincule al teatro con la arquitectura y la ciudad implica referirnos a la noción de espacio público vigente en el período. Es Adrián Gorelik, quien hace un aporte medular del cual se sirve este trabajo como fondo. Es este autor quien estudia la redefinición del imaginario territorial porteño, su paisaje y extensión, sin lo cual no es posible comprender la dimensión y la particularidad de los teatros. Su trabajo se centra en demostrar lo significativo de la reestructuración del escenario urbano, a partir de la *metropolización* y el trazado de los límites definitivos de la ciudad que son los actuales. “La grilla y el parque” demuestra cómo hacia su constitución como metrópolis, la Buenos Aires histórica pasa a ser un artefacto cultural¹³ cuya cohesión social se diluye ante el *crisol de razas*, de tradiciones y de representaciones cosmopolitas. Los teatros que nosotros estudiamos, son elementos, que -multiplicándose sólo en esa ciudad tradicional- contrastan con el vacío natural que la ciudad asimila al extender sus límites.

¹² HOBBSBAWM, 1983; SCHMIDT, 2004.

¹³ GORELIK, 1998.

Este trabajo también se inspira en análisis arquitectónicos, materiales y de espacio público propuestos por Fernando Aliata, Pancho Liernur y Graciela Silvestri¹⁴, abordando aquí a los teatros como condensadores de la realidad social y política. El antecedente de Aliata¹⁶ sobre la ciudad y la arquitectura representativa del *ideario rivadaviano* y el modo en el cual el autor analizó los lenguajes, formas, símbolos y materialidades, junto a su de *ciudad* –y no aldea- ya existente mucho antes de 1880, es un antecedente que nos permite pensar a Buenos Aires desde los dos impulsos intervinientes en nuestro período en estudio: las prefiguraciones previas sobre ella y los grandes cambios operados a partir de su capitalización. Otro trabajo que interactúa con esta tesis, es el de Claudia Schmidt referido a los cambios de la práctica y teoría arquitectónica operados en Buenos Aires a partir de 1880, en el clima de la construcción de la edificación pública para la sede permanente de gobierno nacional, sus instituciones, servicios e infraestructuras.

Un texto ya clásico como el de Nikolaus Pevsner, nos permitió un marco a partir del cual problematizar las transformaciones programáticas y tipológicas de los teatros porteños. Por su parte, el libro *El umbral de la metrópolis* de Liernur y Silvestri, despertó motivaciones al momento de analizar y preguntarnos acerca de la significación que tuvo el paso de teatros provisionales hacia teatros modernos en el período. Finalmente, fueron libros de consulta a los cuales problematizar, los de historia urbana de Scobie, Arenas Luque y los aportes de Gutman y Hardoy¹⁷. En Scobie, aparece un enfoque sobre Buenos Aires que por momentos cobra fuerte condicionamiento dado su apego al análisis estadístico de su transformación, que deberemos evaluar y ver hasta que punto es concordante respecto a lo que surge de estudiar las dinámicas teatrales por áreas de la ciudad.

Calaza, con su trabajo del año 1910, llevó a cabo un estudio de los problemas de seguridad y tecnología de los teatros porteños de entonces. Su trabajo logró profundizar aspectos cruciales a tener en cuenta en esta investigación, en especial el detallado relevamiento en cuestiones de transformación material y técnica de las salas más concurridas de Buenos Aires. En este sentido, representa una fuente a considerar como

¹⁴ Ver bibliografía.

¹⁶ ALIATA, 2006.

¹⁷ Ver bibliografía.

primaria¹⁸. Por su parte, son clásicos los trabajos de Llanes, Taullard, Bosch y Podestá, los cuales podrían incluirse en una historia cultural centrada esencialmente en monografías de salas, de autores, de actores y obras de éxito.

Constituyen una referencia obligada los más recientes aportes del grupo GETEA, dirigido por Osvaldo Pellettieri, quien -desde la historia teatral- ha propuesto la sistematización de una historia integral del teatro argentino, pero sólo dando alguna inserción a cuestiones que atañen a la ciudad como capital, a las arquitecturas teatrales y a las sociedades del espectáculo. Aparecen en sus enfoques, por un lado, referencias alternadas a la expansión del fenómeno teatral porteño vinculado a la ciudad cosmopolita y a la gran urbe, pero sin ser problematizadas en articulación con las investigaciones específicas a su campo¹⁹. Por otro, se desarrollan capítulos con referencias aisladas a cuestiones de espacio teatral y la arquitectura, tales como la *re-espacialización* a partir del paso de la *gauchesca circense* al *género nacional* representado en teatros de planta “a la italiana”²⁰. Estas intermitencias tal vez responden a que este grupo tiene por principal objeto el estudio de textos, circulación y recepción de obras, a fin de construir un *sistema teatral totalizador* extendido entre fines del siglo XVIII y la actualidad, lo que impide que muchos aspectos que integran a esas teatralidades finiseculares puedan ser investigadas con mayor detenimiento²¹.

Esa noción de *espacialización*²² teatral de Pellettieri, que el autor utiliza como parte del “*modelo de análisis de la puesta en escena*”, resulta central al referir a cuestiones específicas a la representación teatral –por ejemplo la *proxemia* de los actores/personajes- tal el autor lo plantea. Pero esa noción recobra un sentido ampliatorio en esta tesis, que surge de necesidades específicas al enfoque urbano/ arquitectónico. Ampliando su sentido original, se aplica en este trabajo a procesos de definición de espacios –con distintas escalas

¹⁸ CALAZA, 1910.

¹⁹ PELLETTIERI, 2002: 79.

²⁰ MOGLIANI, 2002: 183-193.

²¹ PELLETTIERI, 2002: 13.

²² Para Pellettieri: “*Espacialización implica escritura escénica, la proyección del tiempo implícito en el texto dramático, en el guión o en la reminiscencia del texto, o dicho de otro modo, la creación del espacio teatral, lúdico, por parte del actor. A estos problemas de espacio-tiempo se integran por ejemplo, la música, los ruidos. La forma en que el teatrasta organiza el espacio, las relaciones espaciales, que incluyen las distancias entre los personajes, el estudio de la mirada y de los ángulos de visión entre los actores que dan una pista sobre las relaciones inexpressadas de los personajes, las convenciones de la escenografía y el vestuario, la creación del ritmo teatral son analizados por la proxemia (empleo y percepción del propio espacio físico)*”. PELLETTIERI, 2002: 30.

representacionales de la ciudad y del territorio- a partir de los cuales se fundan, transforman o debaten relaciones sociales, culturales y /o políticas.

Casi toda la historiografía existente sobre historia del teatro argentino concuerda en una periodización; la misma plantea una serie de etapas que responden a los distintos impulsos teatrales de acuerdo al orden político y social vigente: a) sus inicios en tiempos de la administración borbónica, b) la década de 1820, cuando estas prácticas son retomadas y redefinidas, c) la Confederación rosista, donde las prácticas anteriores conviven con expresiones circenses, y, d) a partir de 1852, en que comenzaron a adquirir otra significación, influidas por la organización del Estado Nacional, las nuevas prácticas de sociabilidad, la visita progresiva de compañías extranjeras tanto teatrales, líricas como circenses, el arribo de repertorios estilísticos, el impacto inmigratorio, las nuevas técnicas y mano de obra europea.

En términos de cruces entre historia social y teatro, Seibel planteó la posibilidad de abordar los espacios de representación y los edificios teatrales como: *“variables que modifican las relaciones entre intérpretes y público, señalando jerarquías y valores; desde los lugares proyectados para las necesidades del espectáculo, hasta aquellos proyectados para las necesidades del público, con el teatro como centro de la vida social y exhibición de riquezas y poder”*²³.

Pasolini, ante este gran cambio territorial operado a partir de década del Ochenta, estudia tres modos de representación característicos: a) un circuito de elite, de preferencia lírica o de teatro culto que simbolizaba el proyecto de país impulsado *desde arriba*, b) un público de teatros privados ubicados en el centro y el borde de la ciudad tradicional frecuentados por una sociedad fuertemente cosmopolita, en los que se representa desde la diversidad de géneros y propuestas, y, c) una tradición circense y parateatral, de fuerte arraigo popular que se mueve entre ciudad y campaña.

Mas allá de toda esta bibliografía producida sobre la historia del teatro (obras, autores, estrenos, actores) y de enfoques complementarios de gran valor y aporte, no existían aún análisis específicos acerca de la transformación y correlato material (arquitectura, ciudad,

²³ SEIBEL, 2002: 11.

escena, representación), ni trabajos que abordasen al teatro con detenimiento entendiéndolo como escenarios de la sociabilidad y de articulación entre lo político y lo social.

Por nuestra parte, contábamos con fuentes primarias de valor extraordinario – planos originales, relevamiento de Calaza, Memorias Municipales- que permitirían decir más cosas de las ya planteadas previamente acerca del teatro del período. Es así que para la indagación histórica de las relaciones propuestas en este trabajo, elegimos enfocarlo en lenguajes, formas, objetos, procesos materiales, representaciones y proyectos de estos teatros. Sin embargo, dado que esta “geografía” teatral del pasado se encuentra ausente en la actualidad, el modo de abordaje sería la reconstrucción de esa teatralidad por medio de esas fuentes gráficas, planimetrías y periodísticas que perduran, y que nos permitirían una recomposición de ese conjunto de signos de identidad que fueron los teatros del período en estudio, hoy en día casi todos demolidos. Lógicamente las respuestas no podrían ser encontradas únicamente en esas fuentes y es por ello que el trabajo recurrió a fuentes secundarias complementarias surgidas de la historia política, teatral, social o de las ideas.

Entendemos que todas las fuentes reorientadas desde las hipótesis y propuestas de esta tesis, descubren en estos teatros objetos desde los cuales hacer inteligible un tiempo social y político. Queremos señalar que aunque este trabajo eligió una estructuración temática novedosa, se anticipan numerosas motivaciones para futuras investigaciones que permitan complejizar y ampliar las conclusiones aquí aportadas. Es un trabajo que se abre hacia nuevas posibilidades.

La tesis se ha dividido en dos partes de tres capítulos cada una. La primera parte da cuenta de la situación de expansión teatral en estrecha relación con las transformaciones globales de la ciudad, de la sociedad y en el contexto de los cambios de las arquitecturas en respuesta a las demandas de una Buenos Aires pluralizada. La segunda parte, se concentra en los teatros como ámbitos donde se intentan digitar *desde arriba* las prefiguraciones y expectativas de la capital nacional y una sociedad consolidada. En tal sentido, cobra importancia aquí la incidencia y modos de representación del género lírico de las élites y la plasmación de arquitecturas teatrales oficiales.

Sin embargo, con ello no trazamos un límite taxativo entre ambas partes, sino que por el contrario, surgen estrechos vínculos que se irán planteando, pues en definitiva son lecturas complementarias de un mismo proceso.

En el capítulo I reconstruimos el paisaje teatral de las últimas tres décadas del siglo XIX, en estrecha relación con las transformaciones urbanas y sociales iniciadas con la capitalización. El objeto de este capítulo es analizar entonces, el crecimiento y la diversificación global del fenómeno teatral porteño entre 1880 y 1914, en su interacción con el espacio urbano y las características de su sociedad.

La hipótesis de este capítulo consiste en afirmar que la magnitud de la expansión física de los teatros en el período, define el surgimiento de una *sociedad del espectáculo* porteña a gran escala, en el umbral del siglo XX, categoría social inexistente hasta ese entonces desde la perspectiva de la diversificación de gustos y el crecimiento de públicos.

La espacialización de un *paisaje teatral* -entendida como la interacción entre *teatros-ciudad-sociedad*-, contempla los aportes de la historiografía sobre la ciudad, haciéndolos interactuar con toda una serie de indicadores y análisis propios a la práctica y expansión teatral.

En el capítulo II, nos centramos en el estreno que la Compañía de Circo Carlo y los hermanos Podestá hicieron de la pantomima *Juan Moreira* en el teatro-circo Politeama Argentino en 1884. Este acontecimiento lo inscribimos en un proceso que excede lo meramente teatral, para pasar a constituir una *espacialización* del debate social, territorial y político en torno al problema de la identidad nacional, reinstaurado en el contexto de las dos últimas décadas del siglo XIX.

El Moreira está estrechamente relacionado con la fusión entre el espacio circense y el teatral. Este capítulo refiere -entonces-, al proceso de adaptación de las arquitecturas y espacios parateatrales que, en respuesta al surgimiento de un género nacional, pasan a constituir ámbitos funcionales de negociación social y política.

Nuestras hipótesis son: por un lado, que es posible ampliar y complejizar -desde el estudio de la asimilación de los tipos arquitectónicos teatrales-, el modo en que esta fusión circo-teatro se operó localmente; por otro, que en el espacio circo, se representaría la re-

territorialización de Buenos Aires -iniciada a partir de las medidas de capitalización en 1880 y la metropolización de 1887-, hechos que modificaron la relación de sus habitantes con el espacio urbano-rural.

En el capítulo III, partimos de aquel aporte de Pevsner que -desde una perspectiva centroeuropea- planteó una historia de la arquitectura, abordada desde estudios tipológicos, donde incluyó el desarrollo *evolutivo* del tipo teatro. Proponemos rever en qué medida la difusión de esta lógica *pevsneriana* ha impedido -en muchos casos- interpretar fenómenos que tienen un cierto grado de contingencia respecto a las evoluciones materiales y tipológicas de las arquitecturas centrales, tal lo fue el fenómeno finisecular porteño.

Cabe decir, que dadas las características globales de los teatros porteños, consideramos se hace preciso rever una evolución del tipo teatral en Occidente, que nos permita establecer un fondo de figura desde donde luego caracterizar y confrontar a nuestros teatros con los erigidos en otras capitales.

En tal sentido, la hipótesis de este capítulo, es afirmar que el carácter de los teatros porteños construidos entre las últimas décadas del XIX y comienzos del XX -si bien participan de cierta inercia del debate tipológico y lingüístico teatral iniciado en Europa a partir del Renacimiento-, responde a una coyuntura local dada por un proceso de multiplicación finisecular abrupto, por los saberes diversificados de los arquitectos extranjeros que actuaron localmente, por la ubicación periférica de la Argentina respecto al debate europeo académico, por la situación económica y sociopolítica, por una sociedad del espectáculo con una tradición de sociabilidad particular, y -en especial- por las condiciones de ciudad en proceso de redefinición material y simbólica.

En el capítulo IV nos proponemos evaluar el rol y la presencia de un género de elite, la ópera culta, como dispositivo simbólico de la transformación anhelada en el período por la clase dirigente e intelectual representativa del *reformismo conservador*.

Para la organización del capítulo tomaremos las tres décadas: 80', 90' y 1900 y los teatros que fueron escenarios temporales de la liturgia lírica, planteando una problematización por período, que permita integrar ciudad con teatro.

La hipótesis es que en este período y en la dinámica urbana iniciada con la capitalización, el género lírico pasa a constituirse en la liturgia espacial-teatral más representativa de las aspiraciones de gran parte de las elites intelectual, social y política acerca de una ciudad-sociedad prefigurada *desde arriba*. Es así que nuestro objeto será espacializar el relato entre teatros, poder y lírica.

El capítulo V retoma el estudio de la actividad periódica que desde la primera década del 80 desarrolló la Comisión de Inspección Edilicia, planteando la promoción de cambios materiales.

Si bien las motivaciones giraron desde un comienzo en torno a cuestiones de seguridad, confort y modernización de muchos viejos teatros del XIX, este proceso de reglamentación de la materialidad de los teatros, tuvo implicancias a mediano plazo sobre el carácter de los teatros plurales.

Nuestra hipótesis afirma que el análisis del accionar de la Comisión de Inspección Edilicia a partir de la gestión del intendente Alvear, en su rol de ente de contralor de las salas porteñas, permite comprender la dimensión material del proceso de transformación de los teatros en los treinta y cuatro años extendidos entre 1880 y 1914.

El capítulo VI parte de otro acontecimiento fundamental de la historia teatral argentina. En julio de 1889, se confirmó el sitio definitivo para el emplazamiento del teatro más imponente jamás construido, hasta entonces, en Argentina.

El Teatro Colón, al inaugurarse en 1908, devino icono arquitectónico del *reformismo conservador*, ámbito de sociabilidad de la clase alta porteña y uno de los coliseos más reconocidos en el mundo por sus virtudes acústicas, pero a su vez el punto cumbre en la evolución de un tipo teatral en Buenos Aires.

Nuestra hipótesis, es afirmar que detrás de la aparente corrección en términos de la teoría arquitectónica académica, atribuida convencionalmente al Colón, un análisis pormenorizado -que nos escinda de esa figuración del conjunto como un todo bello y acabado-, nos revelaría de que modo quedaron marcas de un tumultuoso y prolongado proceso de plasmación de un teatro "culto" para Buenos Aires.

En síntesis, consideramos que el estudio de estos teatros desde estas seis perspectivas que integran historia del teatro, materialidad de las salas e historia urbana, brindará un nuevo modo de comprender la historia teatral del período.

Complementando este trabajo, pero en un apéndice, un caso de censura teatral a la obra francesa *Naná* de Emile Zola, que iba a estrenarse en 1882 en el Politeama Argentino de Buenos Aires.

Este apéndice, lo consideramos una forma original de incluir un contexto político y de ideas en relación con el teatro, donde poner en tensión imaginarios en disputa a partir del cambio iniciado en los 80, respecto al cambio material y territorial de Buenos Aires como sede nacional —¿mundo, ciudad, capital?—; choque de imaginarios que transita la elite política e intelectual en las dos últimas décadas del siglo XIX, que se trasluce en los fundamentos de la censura a *Naná* y en lo que en ella anida.

CAPÍTULO I

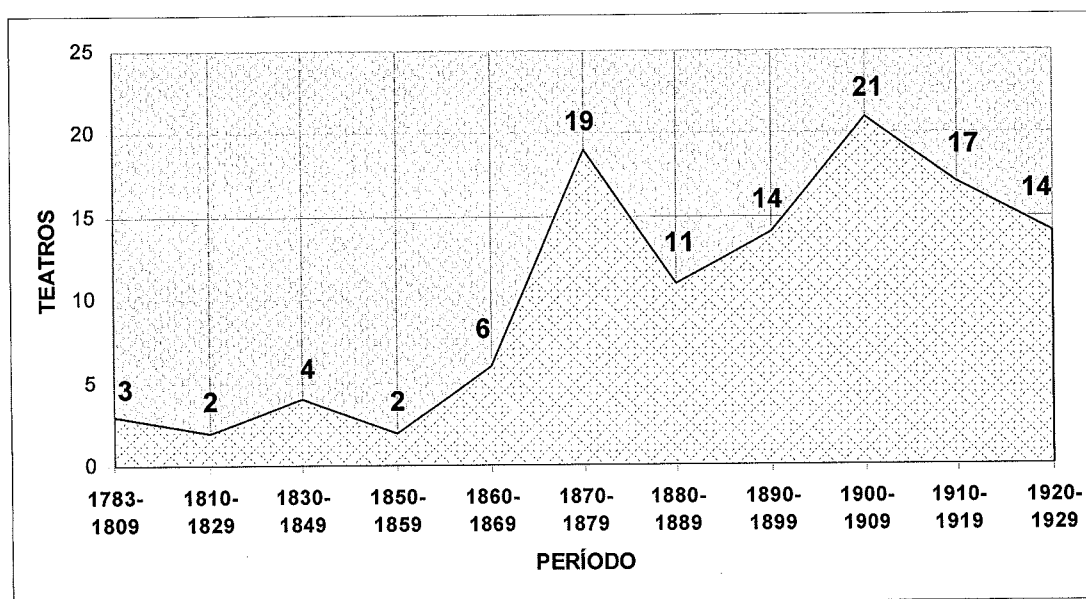
El paisaje teatral porteño

1. Un equipamiento en expansión y renovación
2. Hacia una especialización teatral porteña
3. Las nuevas salas
4. Esquicio diferencial de gustos teatrales
5. Conclusiones

1. Un equipamiento en expansión y renovación

Entre fines de la década de 1870 y fines de la de 1910, en Buenos Aires se conformó un *paisaje teatral*¹ producto de la notable renovación y creación de nuevos teatros.

Gráfico N° 1: Teatros inaugurados o reformados por década entre 1783 y 1930.



Fuentes: Llanes, Pelletieri, Taullard, Calaza, Memorias Municipales 1880 a 1914.

Esta situación no es más que otro indicio de las transformaciones sociales, económicas y culturales por las que la ciudad transitaba a partir de su capitalización en 1880 y en razón del cosmopolitismo dado por el incremento inmigratorio.

Hacia 1890, los periódicos confirmaban que la cultura porteña era un paradigma en Sudamérica, y uno de los principales factores que la definían como tal eran los altos índices

¹ Christophe Charle ha considerado la categoría de "*paisajes teatrales*", para referir a las capitales finiseculares europeas donde sedio un fuerte impulso por lo teatral constituido por:

- una morfología de la organización teatral, donde se articulan la estructura urbana específica a cada capital, sus arquitecturas y lenguajes vigentes y la oferta de espectáculos con la evolución histórica propia; y,
- una geografía social de teatros, donde se establece una nueva relación entre mercado teatral en expansión y crecimiento poblacional, de la cual surgen negociaciones sociales y síntesis culturales particulares a cada capital operadas por medio del teatro (CHARLE, 2008:24).

de producción y de recepción artística. En definitiva, el teatro de género y las *teatralidades* eran actividades vitales en esta sociedad en redefinición³:

*“Buenos Aires es la población de América Latina que más elementos artísticos cuenta, debido a que no ha venido compañía que al regresar a su país no haya dejado un número mayor o menor de artistas que han quedado entre nosotros”*⁴.

El incremento sostenido del culto al entretenimiento teatral, consolidó –entonces- un “mercado cultural” porteño, que insertó a la ciudad entre las capitales teatrales de Occidente, participando de una red definida por los circuitos transoceánicos de artistas, compañías y empresarios en búsqueda de la consagración y/o el rédito económico⁵.

. Esta pujanza teatral impulsaría –asimismo, en el mediano plazo-, a la promoción de un teatro nacional de artistas y compañías locales:

La multiplicación de teatros en Buenos Aires entre 1880 y 1914, surge de una estrecha relación entre el impacto demográfico exponencial y el surgimiento de esa *sociedad del espectáculo*⁷ porteño que se consolida en el umbral del nuevo siglo XX.

³ “...las teatralidades integran signos verbales, visuales y auditivos, gestuales, que se presentan frente a un público, en distintos espacios, de acuerdo con códigos establecidos por el sistema cultural de los productores y los receptores. [...] (En Buenos Aires)...el marco de estas teatralidades lo constituye una ciudad en crecimiento y transformación, entre contradicciones: nacional-extranjero, nativo- inmigrante, prosperidad-conflictos sociales, alta cultura-cultura popular, tradicional-moderno, donde irrumpen nuevas creaciones culturales...” (SEIBEL, 1999:202).

⁴ Periódico *El Diario*, 1890 (SEIBEL, 1999:361).

⁵ “...en 1914 (Buenos Aires es), la ciudad más importante de América del Sud y una de las diez más importantes del mundo...” KORN, 2004,11.

⁷ “Si damos crédito tanto a los numerosos legados positivos del siglo XIX (la gran industria, el culto al progreso, la modernidad, la difusión de la educación, la urbanización... el desarrollo de la democracia, el desarrollo del feminismo)..., hay uno que, sin embargo, los historiadores han por largo tiempo ignorado; aquel de haber engendrado a la primera sociedad del espectáculo... No en el sentido en que Guy Debord dio a la noción en su conocido libro⁷, sino la verdadera sociedad del espectáculo, en todas sus dimensiones sociales, políticas y culturales...” (CHARLE, 2008:7).

Tanto el factor de la diversidad de orígenes como la variada caracterización sociocultural de sus habitantes, definirían modos y lógicas de expansión de la actividad teatral que operaría como ámbito de negociación de tensiones y diferencias sociales.

Cuadro N° 1: Cambios demográficos en Buenos Aires entre 1855 y 1914. Impacto inmigratorio sobre la población nativa.

Año	Población nativa	Población extranjera	Población total
1855	59.983	32.726	92.709
1869	94.963	92.163	187.126
1887	204.734	228.641	433.375
1895	318.361	345.493	663.854
1904	523.041	427.850	950.891
1909	670.513	561.185	1.231.698
1914	798.553	778.044	1.575.814

Fuentes: Censos Nacionales, Provinciales y Municipales. Ver Bibliografía.

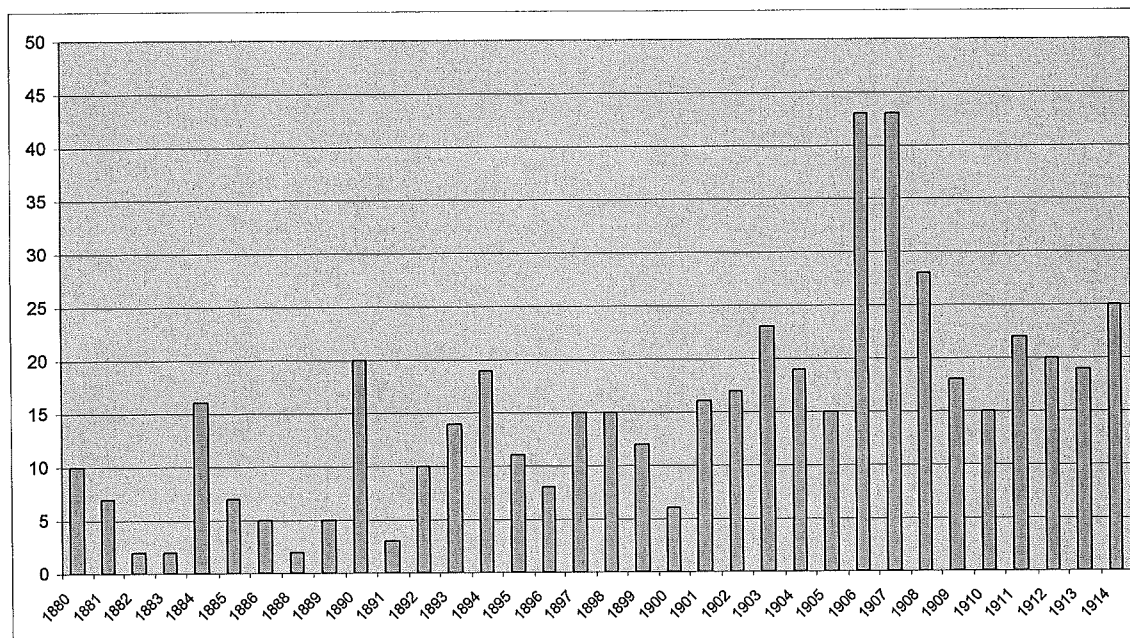
En efecto, en los censos de 1887 y de 1895, el número global de inmigrantes que habitaba en Buenos Aires superaba a los nativos en alrededor de un 10 %, lo que impulsaría la diversificación de gustos según públicos, tradiciones y géneros.

Dos indicadores que confirman una “nueva” era de producción y recepción de teatro en Buenos Aires, son los que traducen el incremento global de estrenos principales y la cantidad de compañías teatrales en actividad.

El número de estrenos habla de una tendencia creciente en la incorporación de nuevas obras, autores y *teatralidades*. Sin embargo, refleja también una tendencia –que si bien creciente en términos generales- transita notables oscilaciones en estos 34 años. Es así que a cada período de crecimiento: 1880, 1890, 1895, 1897-98, 1903, 1906-07; corresponden decaimientos parciales tales como los de 1882-83, 1889, 1891(crisis económica), 1900, 1905, 1910.

Asimismo, son 1906 y 1907, los años con más cantidad de estrenos y a partir de entonces, una relativa estabilidad (promedio de 20 estrenos anuales entre 1909 y 1914) donde las caídas son menos abruptas.

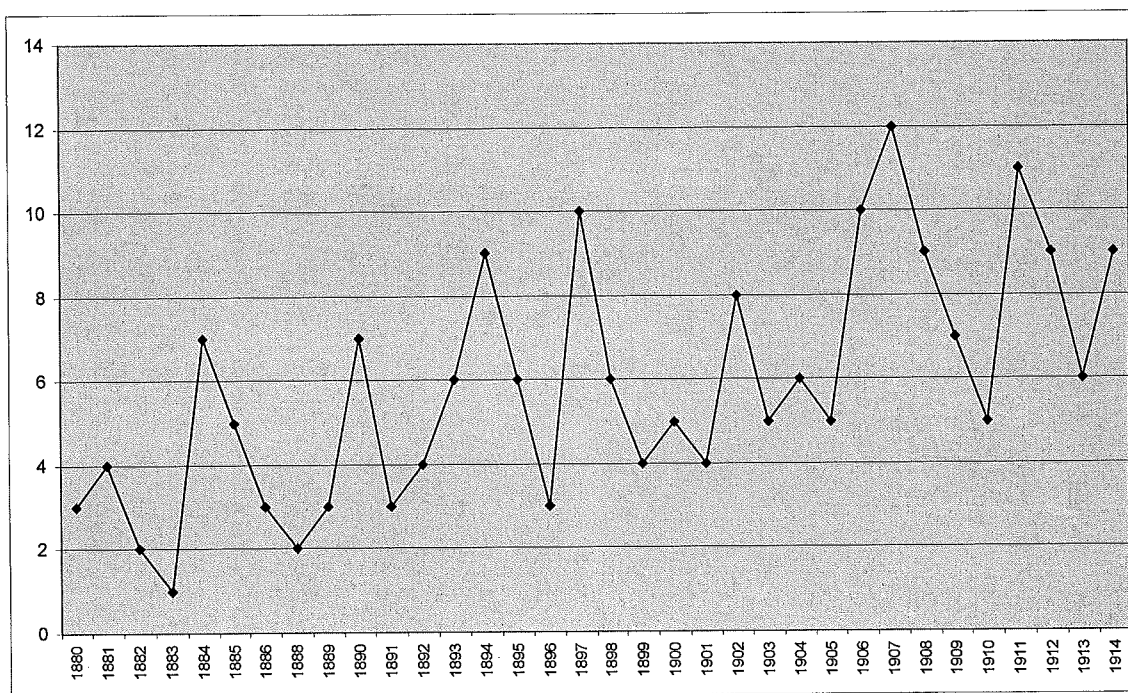
Gráfico N° 2. Número de estrenos teatrales más importantes –no líricos- anuales en Buenos Aires 1880-1914.



Fuentes: PELLETTIERI, 2002: 39-56.

En cuanto a la cantidad de compañías en actividad en el período, ciertas analogías son compartidas con el cuadro anterior. El esquema también es oscilatorio, con alzas en 1884, 1890, 1894, 1897, 1902, 1906-07 y 1911, y períodos de disminución de presencia de compañías tanto nacionales como extranjeras en: 1883, 1888, 1891, 1896, 1899, 1901, 1903, 1905 y 1910. Los años más notables -en este caso-, son 1907 y 1914, luego de la caída de 1910 – que presumimos, debida al corrimiento de la atención hacia otras actividades en el clima de las celebraciones del Centenario de la Revolución de Mayo-. El balance global -tanto en número de compañías como de obras estrenadas anualmente-, es el de un crecimiento en alrededor cuatro veces entre los años 1880 y 1907.

Gráfico N° 3. Número de compañías principales en actividad por año en Buenos Aires 1880-1914.



Fuentes: PELLETTIERI, 2002: 39-56.

“La principal diversión y la más predilecta de esta ciudad la constituyen los teatros. A pesar de su crecido número siempre tienen gente, sobre todo los domingos y días feriados, que se llenan completamente. Esto demuestra la cultura del pueblo de la capital, siéndome grato resaltar esta circunstancia. Poseemos un número de compañías como difícilmente, y en proporción a los habitantes, lo tiene otra capital”. Memorias municipales de 1889.⁹

El incremento poblacional entre 1887 y 1914 en más de 3 veces y medio el número de habitantes, junto a los citados índices positivos de estrenos y de compañías en actividad, tuvo como correlato, un crecimiento de número global de funciones de teatros principales en 6 veces para un período análogo: de 2.766 funciones en 1889 que pasó a 16.833 en 1908.

Este notable incremento de la práctica teatral, en el contexto de los procesos de expansión urbana, liberalización económica e incremento inmigratorio, asumió la existencia de una tradición teatral previa a los ‘80s, concentrada en una serie de teatros de materialidad

⁹ Memorias Municipales de la Ciudad de Buenos Aires del año 1889. Página 184.

precaria e imprecisa por mejorar a impulso de la gestión municipal, lo que implicó a mediano plazo, un nuevo modo de relación de los espectadores con el espacio teatral. En definitiva, el conocido paso de la provisionalidad a la permanencia a partir de la capitalización de la ciudad, también tendría un correlato en la materialidad de los teatros porteños.

Desde la década del 80, las salas nuevas o reformadas fueron incorporando pautas edilicias y de seguridad reglamentarias acordes a la materialidad de una ciudad capital. Este fenómeno es progresivo, y si bien se promueve desde el ideario positivista del 80, sus resultados serán recién evidentes sobre el número de teatros en funcionamiento al inicio del siglo XX. Es este nuevo modo de concebir salas “más apetecibles”, que también impulsa la consolidación de públicos de clases medias y altas con una lógica de consumo basada en la renovación de gustos, el reclamo de mayor confort y el incremento de compañías extranjeras. Buenos Aires pasaría, a ser considerada como una capital del espectáculo “rentable” del circuito transoceánico, la cual –a su vez- se vería beneficiada de los estímulos aportados por los artistas y compañías en gira¹⁰.

Pero todas estas condiciones favorables impulsarían, a su vez, el surgimiento de un “teatro de género nacional”, iniciado por los 80 con la “gauchesca”, pero evolucionado luego hacia el nativismo, el melodrama social, el sainete, la revista criolla y finalmente la obra dramática premoderna. La difusión de estos géneros literarios teatrales con temática vernácula, están en consonancia con la aparición de nuevas generaciones de escritores argentinos que escriben para públicos que reclaman historias locales.

La nueva vida teatral se escenificó en dos tipos de teatros: los principales y los menores. Los teatros principales son los que encontramos asiduamente relevados por los registros municipales en cuestiones de materialidad, afluencia, permanencia, rentabilidad y difusión de sus espectáculos. Los menores, mucho más efímeros y distribuidos principalmente en el área histórica de la ciudad, son difíciles de conocer por la escasa información registrada

¹⁰ El caso de Eleonora Duse es uno de los más ejemplificativos. Llegó de muy joven –con 25 años- por primera vez de gira a la Argentina en 1885. Pero antes de actuar en Buenos Aires, su empresario –César Rossi- decidió luego de un ensayo en Montevideo, que debía foguearse antes del estreno porteño ante “*el menos exigente público de Rio de Janeiro*”. Una vez “*que estuvo a punto*” –en palabras de Ciacchi-, regresó y triunfó como una de las favoritas de nuestros teatros. Muchos años después –ya consagrada- su compañía italiana contrataría artistas argentinos para las giras europeas. (TAULLARD, 1932:352)

acerca de ellos. Sin embargo, a la hora de abordar la expansión del fenómeno teatral respecto al crecimiento y transformación de la capital, tanto en los principales como en los menores se sucedieron acontecimientos significativos, siendo preciso –entonces- evaluar las relaciones existentes entre ambas clases de salas.

Cuadro N° 2: Evolución del número de teatros en funcionamiento en Buenos Aires entre 1856 y 1915.

	1856	1860	1870	1880	1890	1900	1910	1915
Teatros principales	2	3	6	9	10	13	23	23
Teatros menores	2	3	6	6	9	7	12	18
TOTAL	4	6	12	15	19	20	35	41

Fuentes: Llanes, Pelletieri, Taullard, Calaza, Memorias Municipales 1880 a 1914.

El crecimiento en alrededor 10 veces del número de teatros entre 1856 y 1915, se dio conjuntamente con un incremento demográfico sin precedentes. Los 92.709 de 1855 habitantes de Buenos Aires pasan a ser 1.575.814 en 1914¹¹. Para 1915, Buenos Aires cuenta con 41 espacios teatrales, 23 de ellos son teatros principales y 18 menores.

Existe una tendencia estable desde la década de 1880, a que los teatros principales superen en número a los menores –entendiendo salas menores como aquellas que en general tienen localizaciones más periféricas o son sitios pequeños, que convocan menos público o presentan propuestas menores-.

Por el contrario, antes de la capitalización de la ciudad, los pocos teatros existentes se repartían en cantidades iguales: 2 teatros principales y 2 menores en funcionamiento en 1856, 3/3 en 1860, 6/6 en 1870. La relación comienza a ser dispar a partir de 1880 y ya en 1900 la hegemonía es de las salas principales es notable, producto de la promoción municipal de transformaciones materiales y técnicas.

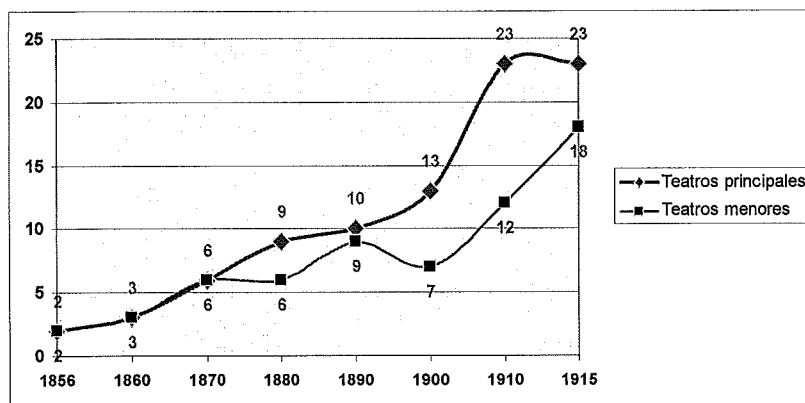
En efecto, en 1900, los teatros principales representaban un 65% del parque teatral, en 1910, el 66 % y en 1915 el 56 %. Esta última cifra tiene que ver con un crecimiento puntual de la actividad teatral en la Boca a partir de 1910, en una serie de teatros menores que se inauguran por estos años. Sin embargo, los teatros menores de la segunda década del siglo

¹¹ Fuentes: Ver Censos en Anexo Bibliográfico.

XX –tal lo mencionamos-, si bien incrementaron en número, estarían inscriptos en una materialidad diferente respecto a la provisionalidad de los teatros menores del XIX.

Existieron además, casos tales como el Politeama Argentino –volumen ladrillero sin revoque-, el Iris –totalmente en madera-, el Argentino –interiormente en estructura de madera-, que si bien con reformas funcionales y de seguridad realizadas a comienzos del siglo XX- fueron teatros principales que conservaron el carácter provisional de teatros inaugurados en el siglo XIX.

Gráfico N° 4: Evolución del número de teatros principales y menores en funcionamiento en Buenos Aires.



Fuentes: Llanes, Pelletieri, Taillard, Calaza, Memorias Municipales 1880 a 1914.

El universo de representaciones progresivamente diversificado en formas y espacios, da a los teatros un rango de contenedores sociales que operan simbólicamente en la ciudad pluralizada, oficiando de ámbitos de referencia socioespacial:

*“... una compañía dramática italiana que debuta en el Onrubia; una compañía dramática brasileña en el Nacional; una compañía de fantoches y marionetas, que sale y otra compañía que entra al Doria; una compañía de zarzuela por secciones en el Variedades; cuatro de circos, en los teatros Politeama y San Martín, y en dos carpas alejadas del centro, con pantomimas; el Teatro Guignol, con funciones todas las noches para niños; tres espectáculos de variedades en el Jardín Florida, el Pasatiempo y El Dorado, con compañías francesas; las Grandes Romerías y el Prado Español, con canto y baile flamenco, en la Recoleta, al aire libre, sólo los domingos y días de fiesta...” El Diario, 1890.*¹²

Sin embargo, no son sólo los edificios teatrales quienes adquieren un valor representacional tan relevante en el período, sino que –además– otras prácticas lúdicas son difundidas en otros espacios urbanos con alto grado de convocatoria: jardines, circos, canchas y salones¹³.

¹² SEIBEL, 1999:360.

¹³ “...el marco de estas teatralidades lo constituye una ciudad en crecimiento y transformación, entre contradicciones –nacional/extranjero, criollo/inmigrante, prosperidad/conflictos sociales, alta cultura/cultura popular, tradicional/moderno–; donde irrumpen nuevas creaciones culturales, el circo criollo, las compañías de teatro nacional y los dramaturgos, el tango, el periodismo masivo, los folletos por millares,

En términos globales, teniendo en cuenta las salas principales y las salas menores, se produce una evolución en el número total de localidades por noche. Si redondeamos un conteo de capacidades teatrales globales en la ciudad, notamos que de cerca de 6.500 localidades en 1870, se pasará a +/- 17.000 en 1880; a +/- 20.000 en 1890; a +/- 25.000 en 1900 y a más de 43.000 en 1910¹⁴. Entre 1880 y 1914, la mayor capacidad de localidades es la reunida entre los teatros principales, representando globalmente alrededor de un 70% del total, salvo en 1890 cuando existe un emparejamiento casi excepcional entre teatros en funcionamiento principales y menores. A partir de 1900 los teatros renovados, modernizados tecnológicamente y refuncionalizados, suelen disminuir el número promedio de capacidad, para favorecer circulaciones más amplias y seguras, áreas de sociabilidad, apoyos sanitarios y articulaciones entre sus distintas partes.

En Buenos Aires, si bien no ha existido una tradición de espectadores de pie, los teatros disponen en el período de un pequeño porcentaje de localidades para tal fin. Excepciones son casos como el Coliseo Argentino de 1905, que preveía más de 1000 localidades de pie o el Politeama con alrededor de 500.

La magnitud del fenómeno teatral es también notable si se evalúa en términos de capacidades potenciales. Si Buenos Aires -en 1910- disponía un estimativo de 43.000 localidades por noche entre teatros principales y menores, y suponiendo una intensidad promedio de 200 funciones anuales por teatro¹⁵, se concluye que la ciudad contaba con un mercado "potencial" -hacia el primer Centenario de la Revolución de Mayo-, de 8.600.000 entradas disponibles por año. Esto representaba entre 6 y 7 salidas por habitante de la ciudad al teatro por año. Este calculo estimativo se aproxima a la realidad. De acuerdo con las Memorias Municipales, ya en 1908 se habían vendido alrededor de 4.310.940 entradas a teatros principales y más de 6.300.000 incluyendo cines y circos.

la narrativa, el cine... para un publico (cada vez más) alfabetizado, con una clase media en expansión... ". (SEIBEL, 1999:359/360).

¹⁴ Es un calculo promedio según los teatros en funcionamiento y sus localidades de públicos sentados y de pie.

¹⁵ Un promedio orientativo de teatros en funcionamiento por 10 meses al año, a 5 funciones por semana. Las Memorias Municipales de 1889 ya hablaban de una frecuencia para Buenos Aires de 200/210 por teatro.

Cuadro N° 3: Capacidad por noche y capacidad potencial anual a teatros principales de Buenos Aires.

Buenos Aires	Capacidad por noche en teatros principales y menores	Público potencial anual (x 200 funciones)
1870	+/- 6.500 localidades	1.300.000
1880	+/- 18.000 localidades	3.600.000
1890	+/- 21.500 localidades	4.300.000
1900	+/- 27.000 localidades	5.400.000
1910	+/- 43.000 localidades	8.600.000

Fuentes: GOMEZ, 2009.

Si bien junto al notable crecimiento demográfico se desarrolla una red ferroviaria y circuito tranviario, que fortalecen el carácter de metrópolis, cabe evaluar en qué medida el transporte público tuvo incidencia en el incremento de la actividad de los teatros.

Hacia 1870, la Plaza de Mayo y sus adyacencias eran centro tanto de la actividad comercial, financiera, social e intelectual de adinerados y poderosos, como también de las clases obreras inmigrantes que habitaban próximos a la Plaza, eligiendo cercanía a la fuente de trabajo a costa de una baja calidad de vida. Una tercera parte de la población vivía en 1887 en conventillos del centro histórico y una cuarta parte en 1904¹⁶.

El tranvía -inaugurado como vehículo traccionado por caballos-, a partir de la década del 80', tuvo una primera ampliación de uso¹⁷. Sin embargo, este transporte no se convirtió en un medio popular y económico hasta su electrificación producida entre 1902 y 1907. Con el alza de salarios entre 1905/1912, ligado al segundo período de prosperidad económica, la tarifa de tranvía pasaría a representar sólo el 4 % del jornal de un peón y el 2 % del obrero especializado de la construcción¹⁸. Esta red tranviaria de comunicación intraurbana es la que permitió, iniciado el siglo XX, el proceso de éxodo progresivo de los sectores populares del conventillo céntrico hacia la casa modesta en el barrio. Con esto queremos decir que la relativa y tardía popularización del tranvía ante la tendencia a la centralidad en barrios históricos de la actividad teatral, no relacionan a ambas dinámicas – teatro/transporte- de modo directo. El habitante de barrio popular, alejado del centro no

¹⁶ SCOBIE, 1977:151.

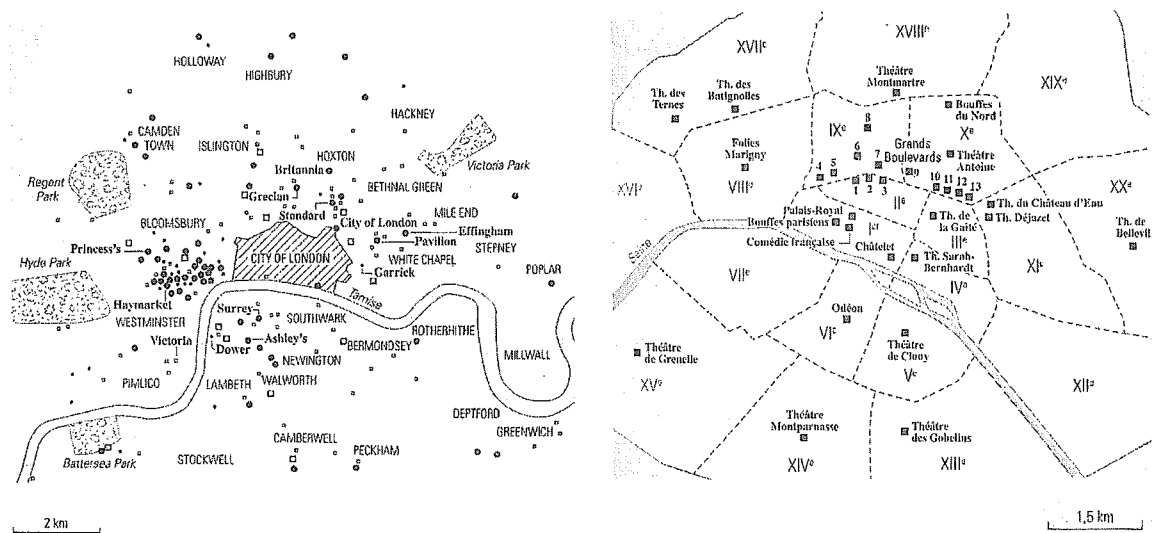
¹⁷ En esta década del 80, el número de pasajeros transportados se cuadruplicó de 14 a 56 millones, al ser utilizado por los asalariados, pero no por todos: "Aún cuando los jornales de los obreros de la construcción, por ejemplo habían subido ligeramente durante la década al equivalente de 2 pesos oro por día, el uso regular del tranvía hubiera absorbido el 20 % del jornal diario" (SCOBIE, 1977:215).

¹⁸ SCOBIE, 1976: 215.

utilizaría el tranvía para asistir al teatro, ya que una nueva red de entretenimiento barrial, el cinematógrafo, se expandía hacia el cierre de la primera década del siglo XX, cuando el obrero llegaba al barrio. El teatro comercial lo continuaría haciendo en el congestionado centro. Para clases medias y altas, Buenos Aires en tal sentido, no tuvo una articulación entre transporte público y teatro como -por ejemplo- en Londres, donde con la expansión de teatros a barrios -durante el XIX-, el tranvía operó como factor de descentralización e interacción entre teatros barriales.

Es así que la expansión teatral porteña encuentra más analogías con el proceso de teatralización finisecular de París, donde la variable en común es la fuerte concentración en el núcleo histórico y la posibilidad de lectura analítica por medio de la utilización de las circunscripciones barriales. En Londres, por el contrario, la relación es “teatros en la ciudad histórica” vs. “teatros en la periferia”, que implica una lectura espacial a escala regional donde sí influye la distancia y el medio de transporte como elemento de articulación e incluso integración de una red de teatros autónoma, constituida fuera de los límites de la *City*.

Imagen N° 1: Teatros en Londres (1875-1901) y Paris (1900).



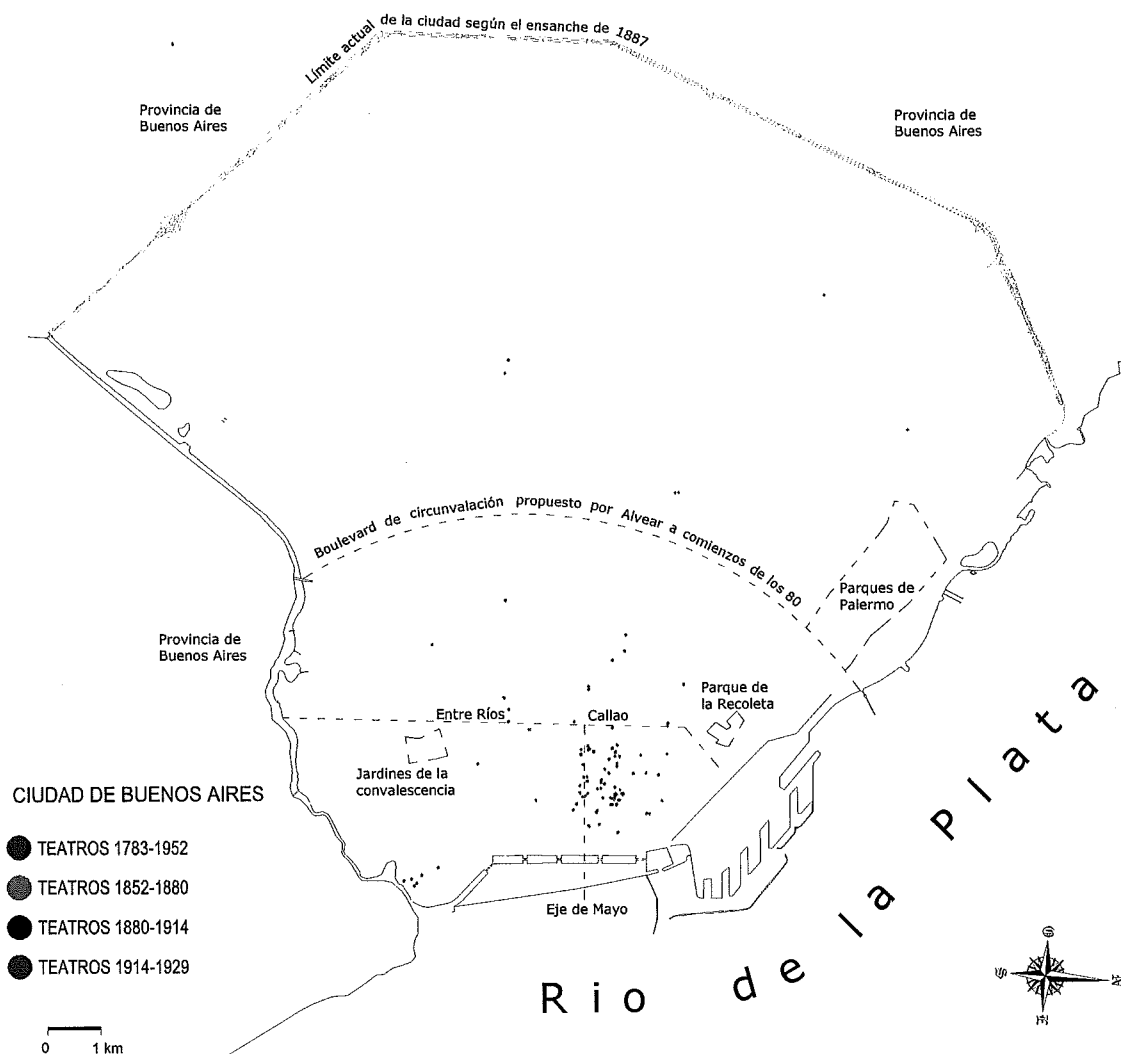
Fuente: CHARLE: 2008: 31-33.

2. Hacia una espacialización teatral porteña

Las estimaciones del público potencial pueden afinarse por una geografía social. Esto plantea una lógica por anticipar, en toda *capital teatral* la proximidad espacial del público más próspero es -en efecto-, un valor esencial para el desarrollo de diversos mercados teatrales, pues sirve de sitio de arbitrio en primer término para el lanzamiento de las novedades y su difusión a largo plazo.

En Buenos Aires esta lógica operó en el siguiente sentido. El área teatral más concentrada en el barrio de San Nicolás, tuvo un fuerte correlato con el éxodo y nuevo asentamiento de clases altas a partir de 1870 en las zonas norte y luego noroeste. Sobre ese sector cada vez más saneado por el impulso económico, los teatros defieron su implantación. Pero hacia la primera década del siglo XX, en un segundo impulso de crecimiento teatral, hay una expansión autónoma de los teatros respecto a las nuevas localizaciones de las clases altas (que continúan su derrotero norte), para ya responder a un mercado del espectáculo céntrico con estrategias de especulación propias. La concentración pasa entonces, a definirse sobre calle Corrientes a modo de alineamiento al que se suma poco a poco el cinematógrafo. Además, hacia los nuevos barrios se extiende el citado cinematógrafo y aparecen los centros sociales populares, que -tal lo veremos- alojan “teatros salón”, salas de proyección, salones de bailes o de conciertos. Estos centros sociales no tienen por objeto principal hacer uso del teatro del mismo modo que lo hacen los teatros comerciales de áreas céntricas, sino que el principal objetivo es la sociabilidad que a través de la representación se logra.

Plano N° 1: Movimiento de teatros nuevos o refuncionalizados por período entre 1783 y 1930.

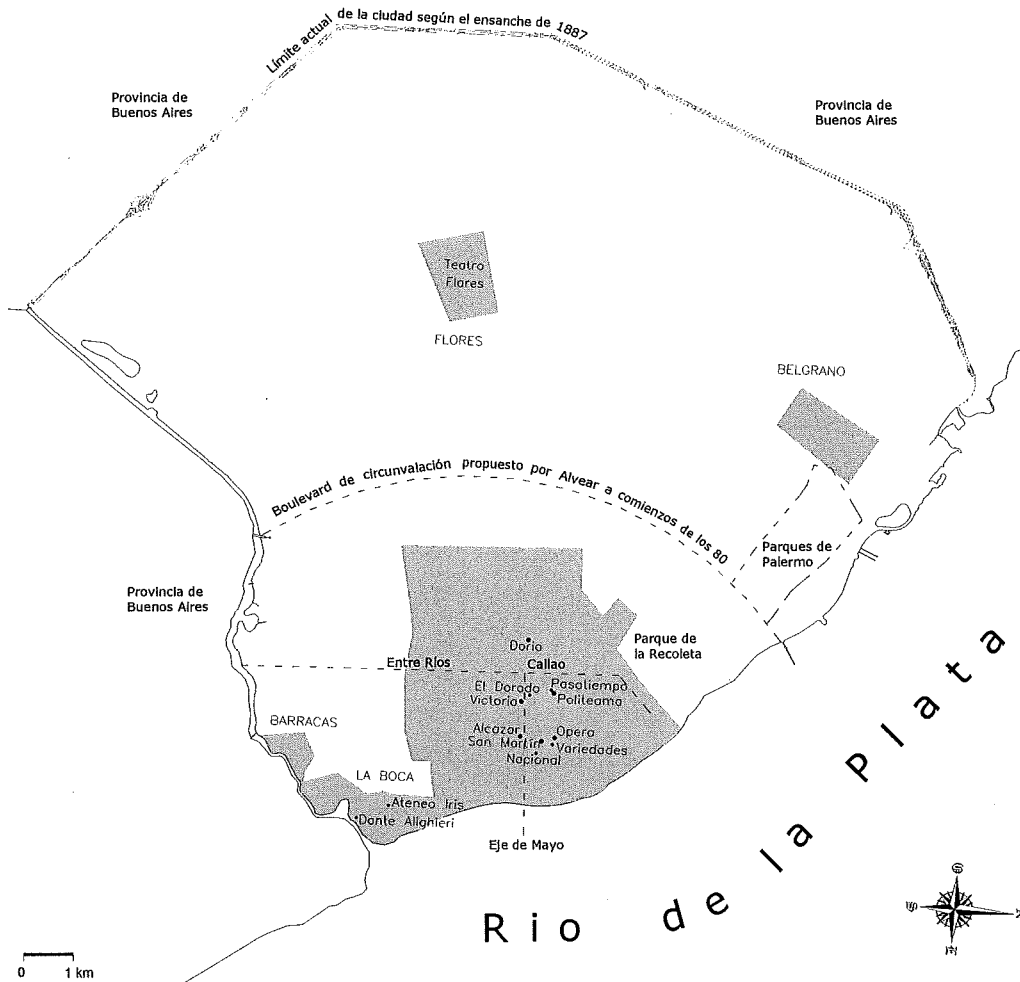


Fuentes: R. Llanes, Teatros de Buenos Aires – Referencias históricas, Cuadernos de Buenos Aires XXVIII. Buenos Aires, Secretaría de Cultura y Acción Social, 1968; Memorias Municipales de la ciudad de Buenos Aires; Revistas “El Indicador”, 1944 y “La Máscara”, 1933, Buenos Aires; A. Gorelik La Grilla y el Parque, 1998.

Del plano N°1 se deduce que –globalmente- la multiplicación teatral es un fenómeno en diálogo con la concentración demográfica en áreas históricas, proceso que comienza a revertirse a partir del inicio del nuevo siglo. En tal sentido, periferia teatral –para nosotros-, serán teatros en bordes de barrios históricos nunca superando la línea de proyección imaginaria del boulevard Alvear de comienzos de 1880. Desde esta perspectiva, el fenómeno de expansión de la actividad a fin de siglo –tal lo plantearemos en el capítulo siguiente-, es un proceso que se debate en la propia superficie más tradicional de la ciudad.

El *paisaje teatral* es -en este sentido- oposición al gran vacío metropolitano aún despoblado, que se incluyó a la ciudad en 1887. Los teatros se diversifican y matizan en la “ciudad dada” –habitada-, pero no se prolongan más allá de sus límites. Esta situación no es menor. Simbólicamente el público del espectáculo porteño tiene la condición de habitante urbano de la ciudad tradicional; parte de ese público es inmigrante y tal vez apenas conoce lo que hay más allá de los límites de esa ciudad construida, que incluye desde 1887, un vasto territorio rural por poblar. El incremento de teatros es entonces un fenómeno urbano y de borde, borde de cruce entre el inmigrante y el nativo; ámbito de negociación en el umbral entre lo urbano y lo rural. Un teatro como el Politeama Argentino, hacia el 80 ya incluido dentro de la ciudad construída, plantó fue Circo Arena y su solar parte del borde entre ciudad y campo. La proximidad de ese teatro con la superficie rural, pero su pertenencia a la ciudad, refuerzan la significación de lo que fueron los “teatros de borde”.

Plano N° 2: Ciudad edificada alrededor de 1888 y teatros en funcinamiento.



Fuente: GORELIK, 1998: 15 y GOMEZ, 2008.

En el plano N° 2, vemos como el área más edificada de la ciudad -hacia 1888- contiene los límites de expansión de lo que será el área de mayor concentración de teatros hasta 1914. En estos límites imaginarios, el teatro es espacio mediador de los contrastes sociales, la “mezcla”, la diversificación étnica y la proximidad entre grupos que dan vida al cotidiano de la nueva capital:

“... el distrito 20, próximo a Plaza San Martín, señalaba el barrio Norte, reducto de la clase alta que quería estar cerca de la Plaza de Mayo y al mismo tiempo hacer ostentación de riqueza en sus mansiones. Pero vecinos a estas se encontraban algunos de los peores

barrios bajos de la ciudad. Justamente en el extremo del distrito 20 –entre el Paseo de Julio y la calle Córdoba, unas pocas manzanas albergaban en compacta miseria el barrio más importante de turcos de Buenos Aires, denominación que comprendía a sirios, libaneses y, en general, a cualquier inmigrante del Cercano Oriente” (SCOBIE:48).

Ahora bien, retomando lo dicho al comienzo de este punto acerca de que la expansión y renovación de los teatros están ligadas a la proximidad de los sectores sociales prósperos, veamos como este proceso se definió en el tiempo.

La movilización de las elites a partir de 1870 hacia el área norte de la ciudad, definió un nuevo mapa de especulación inmobiliaria y comercial, que sin dudas influyó directamente sobre la localización de las salas de Buenos Aires. Hacia 1910, el valor más alto por metro cuadrado en la ciudad, correspondía al barrio de San Nicolás, donde también se fueron concentrando la gran mayoría de los teatros desde 1880.

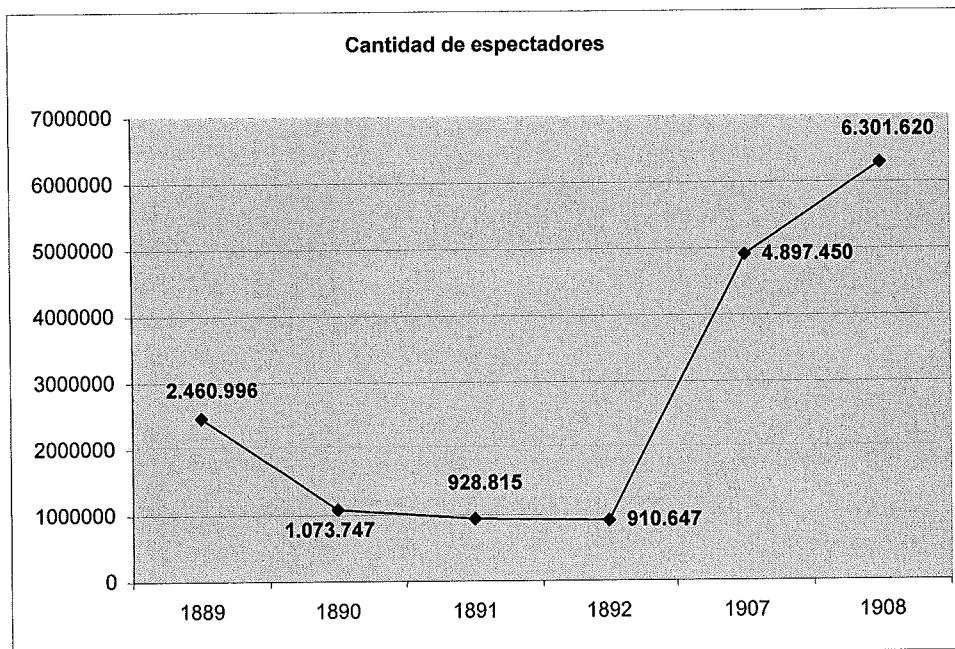
La especulación inmobiliaria atrajo a ciertas categorías sociales y actividades situadas en áreas privilegiadas de la ciudad –los *niños bien*, las grandes comerciantes y empresarios, políticos, etc- en una superficie relativamente reducida de todo el territorio metropolitano. Esta elitización del área norte de la Plaza de Mayo, promovió a que el espacio público de esas calles fuesen progresivamente renovado, incitando a la apertura de comercios y de sitios de entretenimiento, cuyo principal escenario referencial sería -ya desde fines de los 70- la calle Florida. Esto determinó una implantación estratégica de los nuevos teatros a partir de los 80. En efecto, el éxodo que se había dado desde la década de 1870, desde el sur de la Plaza de Mayo hacia el norte, arrastró consigo actividades culturales y hábitos de clase alta pero no a los teatros pues estos nunca tuvieron como sitio preferencial barrios del sur de la Plaza de Mayo como San Telmo.

Respecto al área de Plaza de Mayo –polo de concentración de las actividades culturales de la ciudad previa al 80’-, hacia 1910 pasa a representar únicamente la *city* comercial y financiera con un valor por metro cuadrado –entre \$250 y 400-, menor al del hegemónico barrio teatral de San Nicolás –con más de \$400 por metro cuadrado-. Otra área que tiene los mismos valores que Montserrat, es el mencionado distrito 20, donde progresivamente se irá expandiendo la clase alta en su desplazamiento progresivo hacia el norte de la ciudad. El

otro factor que incide en la progresiva localización del área teatral en la zona norte de Plaza de Mayo, se vincula con la presencia de centros de elite, muchos ya existentes ante del 80': El Progreso (1852), del Plata (1860), Sociedad Rural Argentina (1866), el Jockey Club (1881), el Club Naval y Militar (1881) y Gimnasia y Esgrima (1885), próximos o sobre el eje Perú-Florida. Asimismo, en el área norte de la Plaza se concentraron los centros de las distintas culturas de inmigrantes: Club de Residentes Extranjeros (1841), Club Español (1866), Centro Francés (1867), la English Literay Society (1867) y Círculo italiano (1880). En definitiva, en un primer momento, lo que define la concentración de teatros fue la apertura de teatros en proximidad a las áreas residenciales de las clases altas pero también la proximidad con espacios de sociabilidad y comercio. Sin embargo, hacia la primera década del siglo XX, la cantidad de centros populares surgidos en otros barrios más alejados del centro y con espacios teatrales, hablan de una promoción teatral amateur que no responde únicamente a la lógica de la elite sino a un requerimiento de sociabilidad de sectores medios y pobres diversificado por orígenes.

La crisis de 1890 impacta de modo singular sobre la producción teatral, en la medida que no es la apertura de salas ni el número de funciones lo que decae, sino la afluencia de público. Los casi 2,5 millones de espectadores que asistieron en 1889, se reducen a alrededor de 900 mil hasta 1892. Sin embargo a partir de entonces, la curva es ascendente y ya para 1907/1908, el público es de 4,9 millones y de 6,3 millones respectivamente entre cines, teatros y circos.

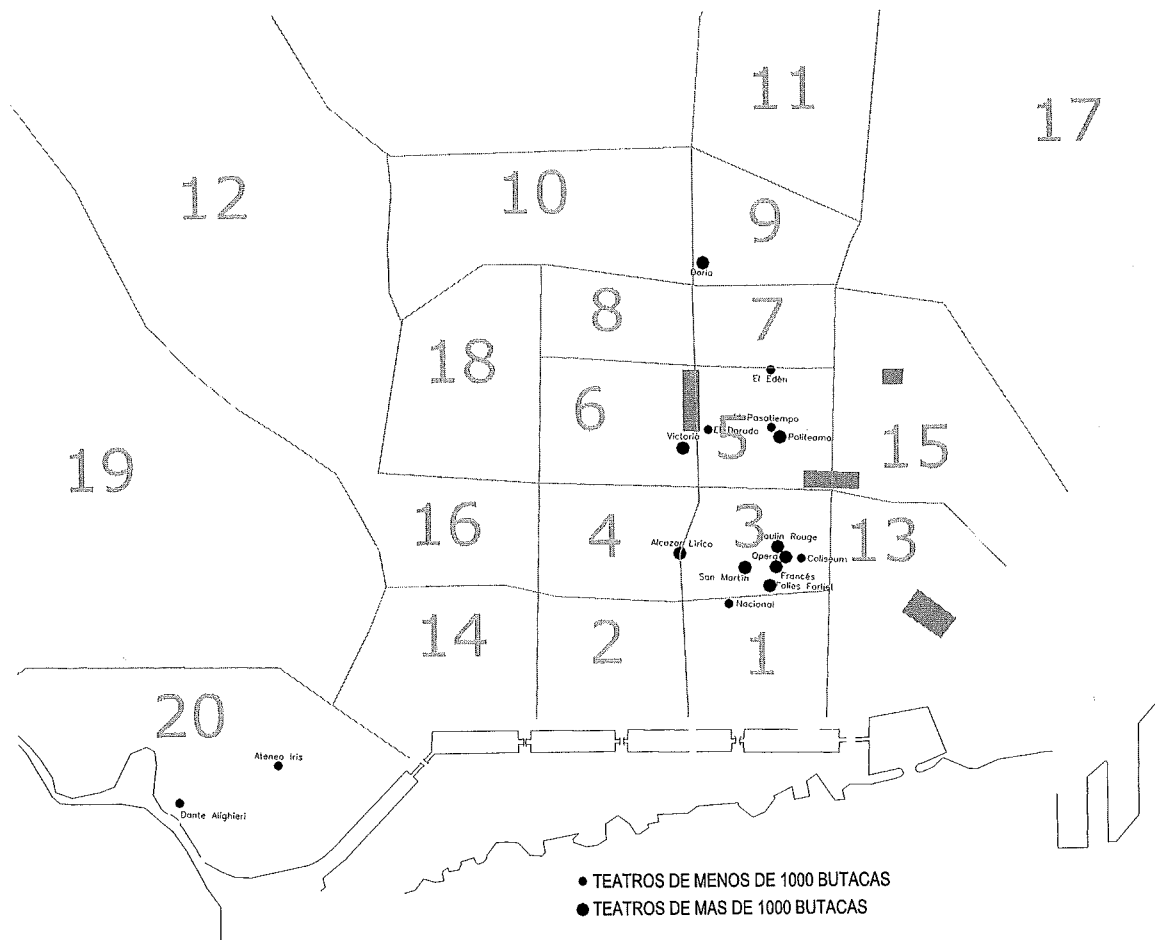
Gráfico N° 5: La conformación de una sociedad del espectáculo porteño. Número de espectadores a espectáculos en Buenos Aires entre 1889 y 1908.



Fuentes: Memorias Municipales de la ciudad de Buenos Aires de los años 1889, 1890, 1891, 1892, 1907 y 1908.

En 1890, sobre unos 16 teatros en funcionamiento, 7 se sitúan en el noroeste de Plaza de Mayo (distritos 1-3), 5 en los distritos 5-6. No hay ningún teatro en los distritos ubicados al sur del eje de Mayo (distritos 2-4, 14-16) y los teatros de borde son el Doria –que será el futuro Marconi-, y dos de La Boca –Ateneo y Dante Alighieri. Mucho más allá, un teatro en Flores, no integrado aún en el imaginario de los teatros porteños.

Plano N° 3: Los teatros en la ciudad en 1890 con la división censal previa a 1904.



Fuentes: GOMEZ, 2009; Memorias Municipales de la ciudad de Buenos Aires de los años 1889, 1890; SCOBIE, 1976; LLANES, 1968.

Estas características no hacen más que acrecentarse en el tiempo. Con más de 30 teatros en funcionamiento hacia 1910, 19 se concentran en el distrito 14; 4 en el 13; 1 en el 20; 1 en el 19; 1 en el 9; 1 en el 10; 1 en el 3; 4 en el 4. Pese al crecimiento de la ciudad edificada, y aunque la concentración y expansión de teatros es notable hacia el Centenario de la Revolución de Mayo, el fenómeno teatral comercial de comienzos de siglo sigue circunscripto al área central donde comenzó a alojarse a partir de los '80s, sin extenderse hacia los barrios nuevos.

Hacia 1901, un peón tenía un jornal diario de \$ 0,55 y un obrero de \$ 1,10/1,50. En 1907 esos jornales pasaron a ser de 1/1,50 para el peón y de 2/2,50 para el obrero¹⁹. Por estos mismos años, los costos de entrada al teatro no sufren grandes modificaciones. Un obrero con un jornal podía comprar tres entradas al paraíso en 1901 y una localidad en platea en 1907. A un peón con un jornal en 1901, le alcanzaba para 1 entrada al paraíso y dos ó tres en 1907 en el mismo sitio.

Por lo tanto, al comienzo del nuevo siglo hay una progresiva popularización del teatro que concuerda con el incremento de sueldos y con la bonanza del período de prosperidad económica transitada entre 1905/12.

Cuadro N° 4: Precios de localidades en 1903 y 1907.

COSTO DE ENTRADAS EN PESOS	Teatro Olimpo. 1903 ²⁰	Teatro Argentino. 1907
Palcos bajos sin entradas	12	10
Palcos balcón sin entradas	8	10
Palcos altos sin entradas		6
Palcos cazuela sin entradas		3
Platea con entrada	2,5	
Lunetas de Platea con entrada		2
Lunetas de anfiteatro con entradas		1,5
Tertulia alta	1,5	
Tertulia 1° fila con entradas		2
Tertulia otras filas		1,5
Cazuela	1	
Entrada a palco	1	1,5
1° y 2° fila de cazuela con entrada		1
Delantera de paraíso con entrada	1	1
Entrada a cazuela		0,5
Entrada a Paraíso	0,5	0,5

Fuentes: Eduardo Gentile. Folletos originales de promoción de espectáculos de los Teatros Olimpo y Argentino de La Plata de los años 1903 y 1907.

Esta consolidación de una *sociedad del espectáculo* porteño integrada por todos los sectores sociales, se acompaña de una definitiva caracterización del área que llega hasta hoy en día a

¹⁹ SCOBIE, 1976. Cuadro N° 7.

²⁰ Son dos teatros de la ciudad de La Plata pero que tenían precios análogos a los de los teatros comerciales de Buenos Aires. Hemos tomado estos valores de entrada ya que encontramos la más detallada distinción de datos por ubicación.

ser polo de la concentración de teatros. En 1908, entre los teatros principales en funcionamiento y relevados por el Municipio, San Nicolás reúne el 67 % del total de localidades disponibles en Buenos Aires, seguido de Montserrat que concentra el 19 %. El promedio de butacas en todos los barrios es de 1.200 y para San Nicolás, de 1.476. Respecto al producto bruto, San Nicolás reúne el 77,30 % de ganancias y el 14,56 % corresponde a Montserrat.

Hacia 1909 en Buenos Aires, ya existían alrededor de 90 cinematógrafos en cines, bares, restaurantes y cafés, 21 de los cuales se ubicaban en el barrio de San Nicolás. Los restantes se distribuían homogéneamente en los demás barrios, ofreciendo una alternativa de distracción y sociabilidad para los sectores más populares alejados ya del centro donde no llegan los teatros comerciales.

Cuadro N° 5: Relación entre teatros (sólo principales) y cines en funcionamiento en 1909.

		Balvanera	Barracas	Caballito	Constitución	Flores	La Boca	Montserrat	Palermo	P. Patricios	Recoleta	Retiro	S. Cristóbal	S. Nicolás	San Telmo	Resto	TOTAL
1909	TEATROS PRINCIPALES	1	0	0	1	0	0	3	0	0	2	1	0	15	0	0	23
	CINES EN SALAS, BARS Y CLUBS	7	1	3	3	3	4	5	6	8	1	0	4	21	2	22	90

Fuentes: Memorias Municipales de la ciudad de Buenos Aires de los años 1889, 1907 y 1908.

Respecto a los teatros, si bien para 1909 se registran oficialmente 23 teatros en funcionamiento, nuestros relevamientos indican que en Buenos Aires en 1909, funcionan más de 30 salas entre principales, menores y *café concerts*.

Para entonces, el área de concentración del espectáculo porteño se da en San Nicolás sobre el mencionado alineamiento de calle Corrientes. Esta área, presenta un crecimiento de público de un 100% entre 1889 y 1907/08 y un 120% en lo que refiere al surgimiento de nuevas salas.

Cuadro N° 6: Asistencia de público a teatros por barrios en 1889, 1907 y 1908 (sólo los relevados por el Municipio).

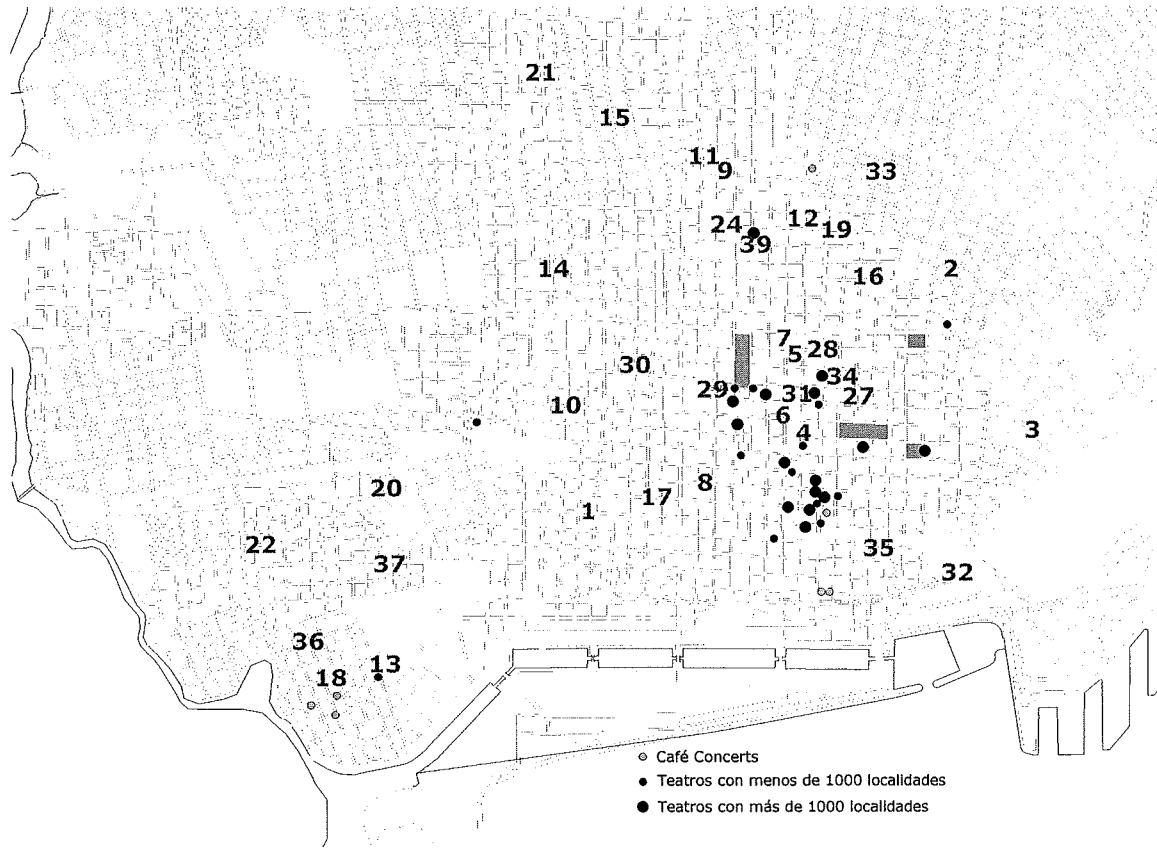
		Balvanera	Constitución	La Boca	Montserrat	Retiro	San Nicolás
1889	n° de salas	1	1	1	1	1	6
	concurrentes	155 090	224 930	3 980	189 160	118 521	1 425 774
	promedio	155 090	224 930	3 980	189 160	118 521	237 629
1907	n° de salas	1			2	1	12
	concurrentes	215 570			822 680	208 090	2 892 350
	promedio	215 570			411 340	208 090	241 029
1908	n° de salas	1			3	1	14
	concurrentes	226 300			870 920	170 420	3 039 300
	promedio	226 300			290 306	170 420	217 092

Fuentes: Memorias Municipales de la ciudad de Buenos Aires de los años 1889, 1907 y 1908.

Hacia 1910, el clásico centro social aristocrático de la segunda mitad del siglo XIX, pasó a convivir con el centro popular y social que crece notablemente con el cambio de siglo. Vinculado especialmente a la sociabilidad de los inmigrantes que ven en estos centros populares un modo de prolongar el culto al origen entre correligionarios. La primera motivación explícita a la hora de crear estos espacios, era la de ayuda mutua a los no pudientes, a trabajadores y artesanos. Sin embargo, las veladas sociales en ellos realizadas: bailes, conciertos, coros y representaciones, llevaría a que estos edificios incorporasen poco a poco: salas, salones de fiestas y teatros-salón o mejorasen sus fachadas con intervenciones de arquitectos reconocidos. Estos últimos que tipológicamente conoceremos en el capítulo III, son teatros no estratificados “a la italiana”, sino “teatros-salón”, que definen un tipo más a incluir entre los teatros plurales.

La geografía de la expansión de los centros sociales confirma que ante la tendencia a la centralidad de los teatros plurales, estos teatritos se extienden más allá de las zonas “céntricas”, para difundir la representación a los barrios populares posteriormente poblados, a precios accesibles y matizando –así–, esa lectura unívoca de centralidad preeminente del teatro comercial de compañías profesionales. Asimismo, anuncia el surgimiento de una práctica teatral no profesionalizada que opera en la construcción del imaginario barrial y en la creación vecinal. Incluso, a partir de la segunda mitad de la década de 1910, muchos de estos centros incorporan cinematógrafos.

Plano N° 5: Los centros sociales populares en 1910 mediando la expansión y el incremento de sociabilidad teatral (numeración de centros sociales en cuadro siguiente).



Fuentes: GOMEZ, 2009; Memorias Municipales de la ciudad de Buenos Aires de los años 1907 y 1908, y CALAZA:1910.

Cuadro N° 7: Centros sociales en 1905-1910 en Buenos Aires.

CENTRO SOCIAL	Teatro-salón o Salón social	CENTRO SOCIAL	Teatro-salón o Salón social
1. Orfeón Gallego Primitivo	Sala y escenario	22. Sociedad Camilo Benso	Sala teatral y de bailes con escenario
2. Círculo Católico Obrero		23. Sociedad Democrática Italiana	Local de bailes y cinematógrafo (en Belgrano)
3. Club Ciclístico italiano		24. Sociedad Juventud Católica	Local de bailes y cinematógrafo
4. Prince's George Hall	Sala con galería alta y escenario	25. Eppur si mueve	Local de bailes y cinematógrafo (P. Patricios)
5. Sociedad Filantrópica Suiza	Salón de fiestas con galería alta	26. Il bel paese	Local de bailes y cinematógrafo (en Belgrano)
6. Unione Benevolenza	Sala con galería alta y escenario	27. Societa' Colonia Italiana	Salón de fiestas y bailes

7. Sociedad Iago Di Como	Sala y escenario	28. Sociedad La Argentina	
8. Les enfants de Béranger	Sala y escenario	29. Società Nazionale Italiana	
9. Sociedad XX de septiembre	Salón de fiestas	30. Società Patria e Lavoro	
10. Centro Mariano Moreno	Salón de fiestas	31. Società l'Operaio Italiano	
11. Centro Germania	Salón de ceremonias	32. Sociedad de S. M. Barracas	
12. Sociedad Giuseppe Garibaldi	Salón de fiestas	33. Società Giovine Italia	
13. Sociedad José Verdi	Salón social	34. Salón San Martín	
14. Verein Worwaerts	Salón social de conciertos y bailes	35. Federal Suiza	
15. Sociedad Fratellanza Militare	Salón de teatro con escena y bailes	36. Società Ligure	
16. Unión Israelita Argentina	Salón de fiestas	37. Olimpo Argentino	
17. Orfeón Español	Sala musical y coral con escenario	38. Società Fratellanza Astigiana	
18. Sociedad Conde de Cavour	Salón de fiestas con escenario	39. Centro Navarro	En Barrio de Belgrano – no aparece en el plano anterior
19. L'Italia	Salón con escenario y galería alta	40. Salón Enrique Bloch	
20. Círculo de obreros Católicos de Santa Lucía	Sala y escenario	41. Centro Villa Crespo	
21. Sociedad Tipográfica Bonaerense	Biblioteca pública popular	42. Salón de bailes de Cabildo 2259	En Barrio de Belgrano – no aparece en el plano anterior

Fuentes: Memorias Municipales de la ciudad de Buenos Aires de los años 1907 y 1908, y CALAZA:1910.

Decía Calaza en 1910 acerca de estos centros, al momento en que realizó el informe de su relevamiento sobre pautas de seguridad e higiene edilicia en su cargo en la Comisión Edilicia Municipal:

“Las asociaciones de este género son infinitas en nuestra Capital, tan grande es y tan desarrollado se encuentra el espíritu de confraternidad y de cultura.... esos centros sociales celebran periódicamente, en sus respectivos locales, o bien tertulias familiares o de etiqueta, o bien representaciones teatrales en que toman parte artistas o aficionados”²¹.

²¹ CALAZA, 1910:277-278.

3. Las nuevas salas

En los '70s se abren salas que tienen una duración provisional (Castillo Mágico, de la Boca, Estrella, París, La Libertad, Rivadavia) mientras hay otras que perduran (Alegría, Opera, Politeama, Variedades, Pueyrredon, Goldoni, Pasatiempo). A partir de la capitalización, también nacen nuevas salas: Nacional Florida, Moulin Rouge, Folies Forlet, Doria y San Martín. De todas estas salas, las que sigan funcionando en la primera década del siglo XX, habrán tenido notables reformas de seguridad, funcionalidad e incluso ornato.

Cuadro N° 8: Creación de nuevos teatros por periodo en Buenos Aires.

	1870-80	1880-90	1890-1900	1900-10
Teatros principales	3	5	3	9
Teatros menores	11	5	7	11
TOTAL	14	10	10	20

Fuentes: GOMEZ, 2008.

Las décadas de 1890 y la de 1900 representan una nueva etapa en cuanto a producción de arquitecturas teatrales. La primera se caracteriza por grandes transformaciones de los teatros existentes, reformas y reconstrucciones, pero también clausuras e incendios:

1. Reformas: Casino, Pueyrredón, Argentino, Onrubia.
2. Incendios: Nacional Florida y San Martín.
3. Reconstruidos: Odeón y Ateneo Iris.
4. Nuevo: Apolo, Comedia y De Mayo.

Por su parte, la mayoría de los teatros en funcionamiento a partir de 1900 presentan una nueva materialidad acorde a la ciudad renovada: Coliseo Argentino, Nacional Corrientes, Royal, Avenida, Colón, Nuevo, Cosmopolita, Roma, Marconi. Otros ya existentes transitaron notables cambios: Opera, Odeón, Politeama, Pueyrredon, Moderno, Casino, Moulin Rouge, San Martín, Onrubia, Comedia, Apolo, Argentino y De Mayo.

Fue entonces, cuando la renovación urbana iniciada con la capitalización de la ciudad, presentaría un grado de concreción notable que sería promocionado en ocasión de las celebraciones del Centenario de la Revolución de Mayo, en 1910.

A partir de 1880, el teatro no sólo se expandió en la ciudad de Buenos Aires, sino que comenzó a hacerlo en el resto de Argentina, conformando progresivamente un circuito impulsado por las giras que tienen como centro Buenos Aires y desde donde parten compañías nacionales y extranjeras hacia ciudades como La Plata, Chivilcoy y Tandil en la provincia de Buenos Aires.

La Plata se funda en 1882, inscripta en el ideario positivista y comparte desde entonces con la capital argentina, una fuerte presencia inmigrante, proyectos simultáneos de edilicia pública y una temprana tradición teatral que se remonta al mismo momento de su fundación. Desde los primeros años, en ella funcionaron teatros como el Argentino, el de La Plata y el Pabellón Argentino (1884); el Teatro Apolo y el Politeama Olimpo (1885). En estos teatros visitados por las mismas compañías que se presentaban en Buenos Aires, prevalecerán óperas, operetas y zarzuelas, pero sobre todo fuerte presencia de las corrientes populares de circo, pantomima y “gauchesca criolla”. En La Plata se estrenó por primera vez Juan Cuello en 1890 por Los Podestá, dentro de la zaga iniciada por “Juan Moreira” años atrás. En 1886, Chivilcoy fue escenario de la primera versión recitada del *Moreira*; ésta fundaría un género teatral criollo que considera la primera expresión de un género teatral nacional.

En Argentina, el particular modo de concentración demográfica y la concentración de riqueza en la capital-puerto, implica que las restantes *capitales teatrales* no puedan llegar a ofrecer una programación de la calidad y diversidad como la de Buenos Aires²². Tal centralidad de la capital define una relación de fuelle de la ciudad, entre los estímulos asimilados de la red teatral transoceánica y el interior del país. Esta cualidad la comparte con ciudades europeas como París, que también plantea relaciones de mediación entre el interior de Francia y el resto de Europa. Este fenómeno hace que el inicio de las tradiciones

²² CHARLE, 2008.

teatrales en otras grandes ciudades provinciales argentinas sea tardío respecto a la capital y que sus propuestas no sean tan diversificadas.

En cuanto a las capacidades de las salas, se evidencian tres tipos de teatros. En primer lugar abundan teatros de entre 1000 y 2000 localidades, casi en la misma cantidad, teatros de menos de 1000 y -en menor número-, algunos teatros de más de 2000. El Casino de 1906, el Politeama de 1880, el Colón y el Avenida de 1908 y el Coliseo Argentino de 1905, son los teatros de más de 2000 localidades -siendo el Colón de manera permanente y el Politeama sólo en parte de la temporada, coliseos líricos, de carácter y sociabilidad rotundamente opuestos.

Cuadro N° 9: Capacidad total de 19 de los principales teatros en funcionamiento en 1910.

Casino	2459
Scala	450
Royal	800
Nacional	1076
Cosmopolita	770
Politeama	2782
San Martín	1744
Odeón	1246
Comedia	966
Argentino	1592
Apolo	974
Colón	2447
Opera	1880
Avenida	2230
Victoria	1721
Mayo	751
Moderno	960
Marconi	1210
Coliseo Argentino	2556

Fuentes: Memorias CALAZA, 1910.

El 57 % de estas salas son nuevas o integralmente reformadas en la década de 1900. En 1873 se fundó el Teatro Pueyrredón de Flores, con alrededor de 2000 butacas pero que los registros municipales no lo incluyen en las memorias anuales de relevamiento municipal realizadas a partir de 1880.

4. Esquicio diferencial de salas

Es muy difícil evaluar a los teatros de acuerdo a los grupos sociales que los frecuentan. Pero se pueden establecer ciertas apreciaciones utilizando registros parciales que aparecen en algunos balances municipales, en las memorias de prensa y en trabajos previos sobre historia de las salas acerca del número de concurrencia, funciones, géneros y estado de salas.

Los teatros convocan tradicionalmente a distintos perfiles de espectadores de acuerdo a sus propuestas:

“...los teatros Onrubia, Nacional y Opera son el punto de reunión de la clase alta; el Florida, el Pasatiempo y El Dorado, convocan a los aficionados a géneros mas alegres, donde niños bien se divierten haciendo grandes bochinchas en teatros como el Rivadavia o el Victoria y azuzando a las coristas francesas”²³.

Pero no sólo los teatros inspiran a determinados públicos, sino que a su vez pasan a integrarse a los ambientes que caracterizan a las distintas postales de la ciudad. Los teatros de La Boca, de espíritu ligur, siciliano y genovés; la calle Esmeralda y sus teatros que -según Taullard-, constituían la calle más francesa del centro de la ciudad; el Cosmopolita y el Roma, próximos al Paseo de Julio, -sitios predilectos de marineros y viajeros que asistían a estos teatros a funciones de *café concert*- ; el Doria, un teatro de borde de población inminentemente italiana con óperas y operetas de 2° o 3° nivel²⁴.

Respecto al perfil social de las salas, Buenos Aires tuvo como criterio de distinción social la situación familiar, educación, ocupación e ingresos, que incluso eran indicadores que marcaban la gran brecha con la minoritaria clase alta llamada *decente*. La familia constituía así, el primer parámetro de la sociedad porteña que se heredó desde la ciudad previa al 80', como modo de determinar el rol y lugar a ocupar en la estratificación social. A cada grupo de estos corresponden motivaciones culturales, que en el teatro se representan en géneros más o menos comprometidos con el refinamiento o la novedad.

²³ SEIBEL, 1999:360.

²⁴ TAULLARD, 1932.

Hacia 1910 la riqueza podía compensar serias carencias de linaje y educación, y ello se hacía evidente en la diversificación de gustos más ligados al consumo y a la búsqueda simbólica de la ostentación, que al conocimiento de las bellas artes. Es relevante mencionar, que entre la *gente decente* -tanto de fines del siglo XIX como luego de 1910-, siempre predominó un mayor porcentaje de argentinos²⁵.

Una característica en el paso -entre las últimas décadas del siglo XIX hasta comienzos del XX-, de un *público de familia* a uno *del espectáculo*, habla por sobre todo de un paso de un público fuertemente incidido por su lugar en la estructura tradicional familiar, hacia uno vinculado al ascenso material, al cosmopolitismo y al mayor anonimato que brinda una ciudad amplificada definitivamente desde la primera década del nuevo siglo.

El inmigrante es también protagonista principal de este período de definición de un público del espectáculo, en el que se traduce la organización social porteña. Las estadísticas sobre naturalización confirman que los extranjeros no querían o no podían adquirir la nacionalidad argentina. El censo de 1895 en la ciudad, registró solo 715 ciudadanías de adopción sobre los 206.000 extranjeros. En los censos de 1887, la población extranjera que residía en Buenos Aires supera en alrededor de un 10% a la nativa, tendencia que recién será revertida a partir de 1904.

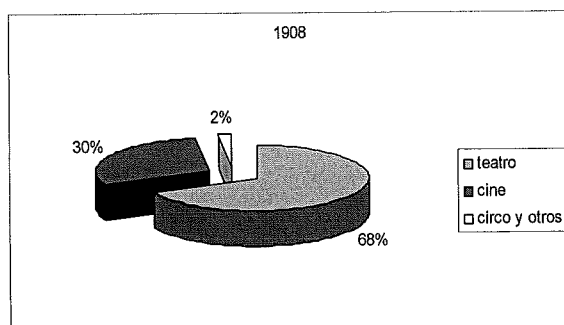
Es importante tener en cuenta que el barrio teatral hegemónico del período en estudio, San Nicolás, es el que en 1909 presenta la mayor diversidad étnica de todos los barrios censados, con tan sólo un 39 % de nativos y el resto de extranjeros de distinto origen.

Otro modo de lograr cierta caracterización del público porteño es observando el cambio e incorporación de nuevos géneros o variantes teatrales. Si nos referimos globalmente al período, en Buenos Aires hay tres actividades tradicionales que determinan el paso de un público de ciudad a un público de capital, los circos, los teatros y, luego, los cines. Hacia 1889, la mayor parte de la actividad de entretenimiento porteño se repartía entre teatro de géneros que reunía el 86 % de la asistencia y un 14 % a espectáculos circenses y *parateatrales*. Un cambio notable de esta tendencia se da a partir de la primera década del

²⁵ Según Scobie, la *gente decente* se componía en 1895 por un 69 % de argentinos, mientras que en 1914 esa cifra se elevó al 81 %. SCOBIE, 1977:278.

siglo XX. La irrupción del cinematógrafo en Buenos Aires en 1896, hace que poco a poco éste se transforme en la segunda actividad predilecta por los porteños, en desmedro del circo que desciende a un 2% en 1907. Entre 1907 y 1908, el cine crece del 14 % al 30 % y el circo queda estancado en el 2 %.

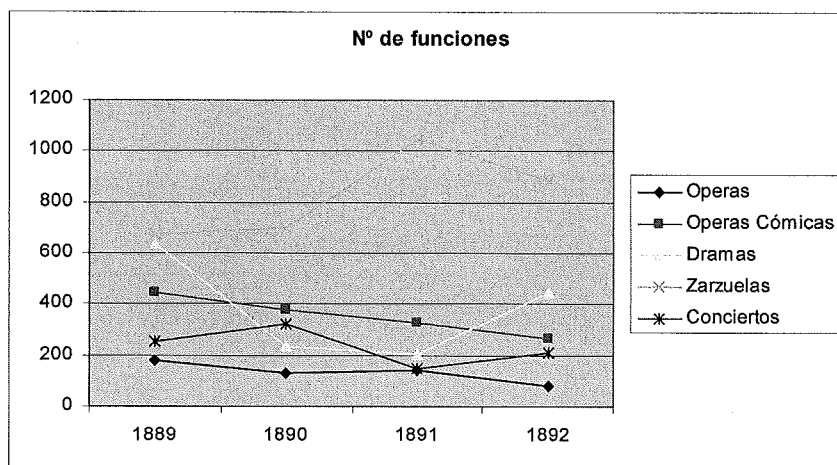
Gráfico N° 6: Concurrencia real a teatros, circos y cines en 1908.



Fuentes: Memorias Municipales de la Ciudad de Buenos Aires de los años 1889 y 1908.

Profundicemos ahora en lo propio al teatro. Entre 1889 y 1892, es decir los años posteriores a la metropolización de Buenos Aires, si tenemos en cuenta el número de funciones, vemos un liderazgo ascendente de las zarzuelas, un segundo lugar para las óperas cómicas en leve decrecimiento, una inestabilidad del género dramático con una fuerte caída al momento de la crisis del 90, y por debajo de estos 3, los conciertos y -con el menor número de funciones- la ópera culta. Es de notar que los conciertos se incrementan en el año de la mencionada crisis.

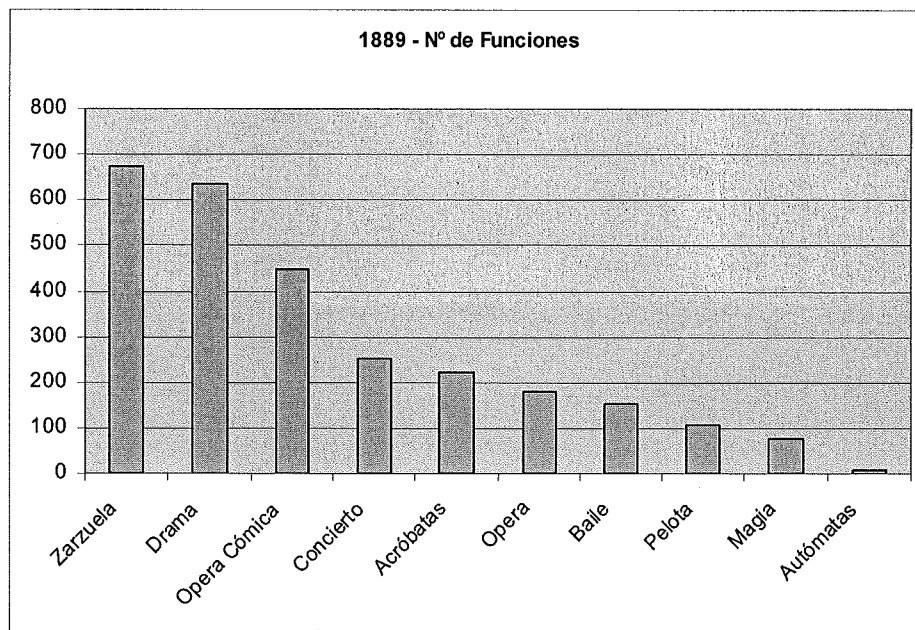
Gráfico N° 7: Número de funciones por géneros entre 1889 y 1992.



Fuentes: Memorias Municipales de la Ciudad de Buenos Aires de los años 1889, 1890, 91 y 92.

Si nos concentramos puntualmente en el año 1889, surgen nuevas apreciaciones. La hegemonía es del género de la zarzuela (24,5%), seguida del drama (23%), la ópera cómica (16,5%) y luego los conciertos (9%). Hay más funciones acrobáticas que óperas.

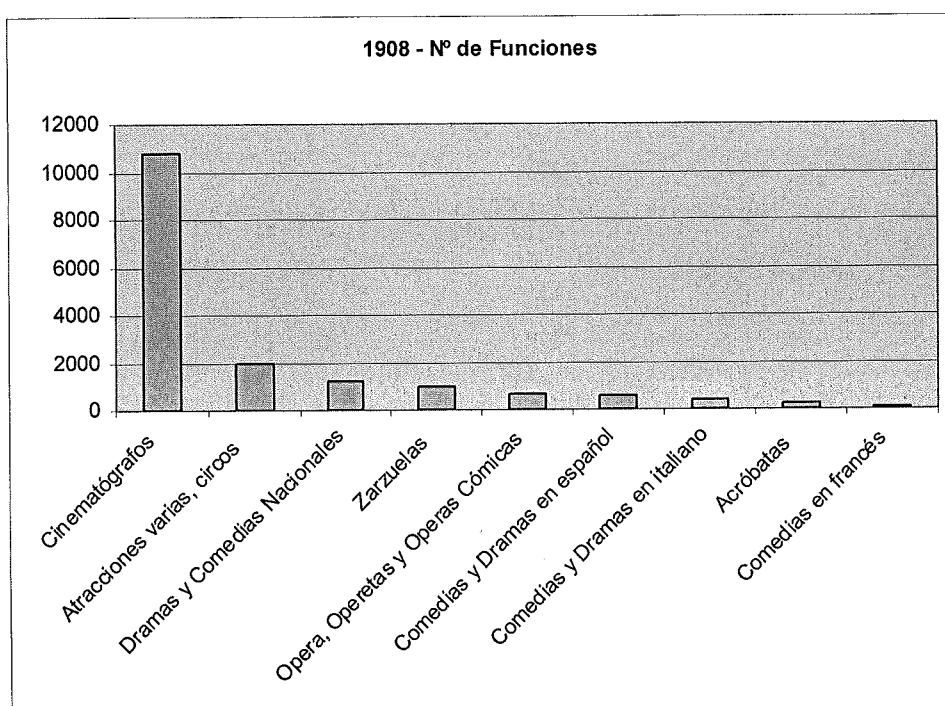
Gráfico N°8: Número de funciones por géneros en 1889.



Fuentes: Memorias Municipales de la Ciudad de Buenos Aires del año 1889.

Hacia 1908, pese a la mencionada hegemonía del teatro por sobre el cine y circo en cuanto a cantidad de público, otra es la situación si referimos a número de funciones. En 1908, el cine si bien representaba sólo el 30 % de la mencionada concurrencia, manifiesta su hegemonía en número de proyecciones anuales (64 %), que superan al alicaído circo que intenta subsistir a costa de mantener altas cantidades de funciones (11,5 %). Luego vienen los géneros teatrales en el siguiente orden: los dramas y las comedias el 7,5 %, zarzuelas el 5,5 % y operas, operetas y óperas cómicas el 4%. La hegemonía de la zarzuela en el pasado, ahora es superada por el gusto dramático, en el clima de auge de los géneros nacionales y nuevas camadas de escritores argentinos.

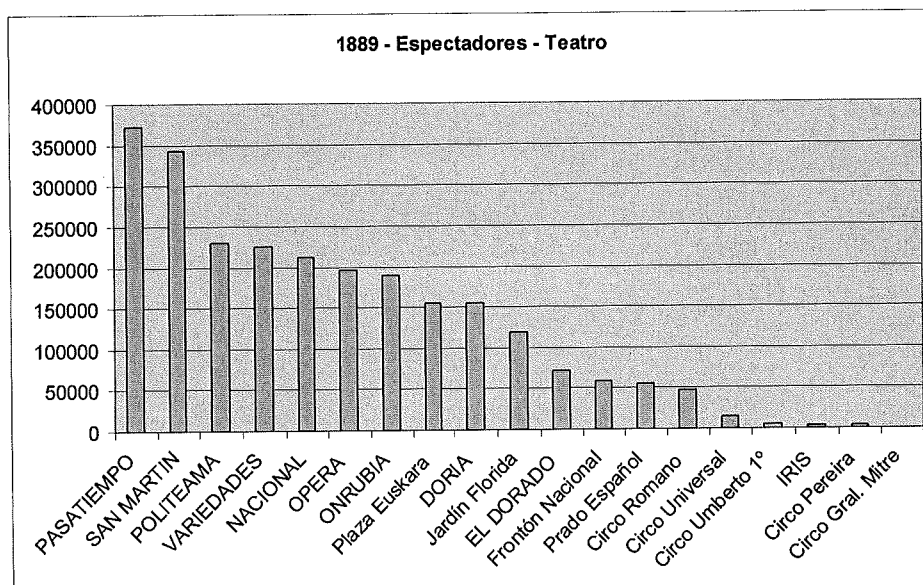
Gráfico N° 9: Número de funciones por géneros en 1908.



Fuentes: Memorias Municipales de la Ciudad de Buenos Aires del año 1908.

En 1889, el teatro que más público convoca es el Pasatiempo, teatro menor en cuanto a propuestas, capacidad y confort, pero que lidera en representación de conciertos.

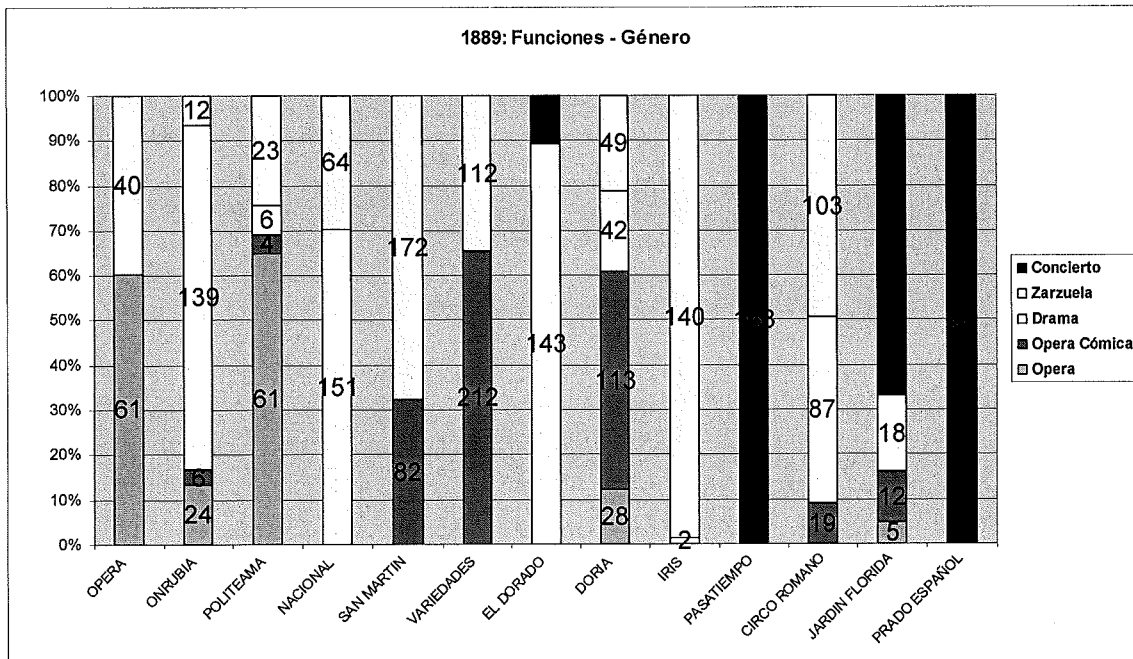
Gráfico N° 10: Número de espectadores por teatro en 1889.



Fuentes: Memorias Municipales de la Ciudad de Buenos Aires del año 1889.

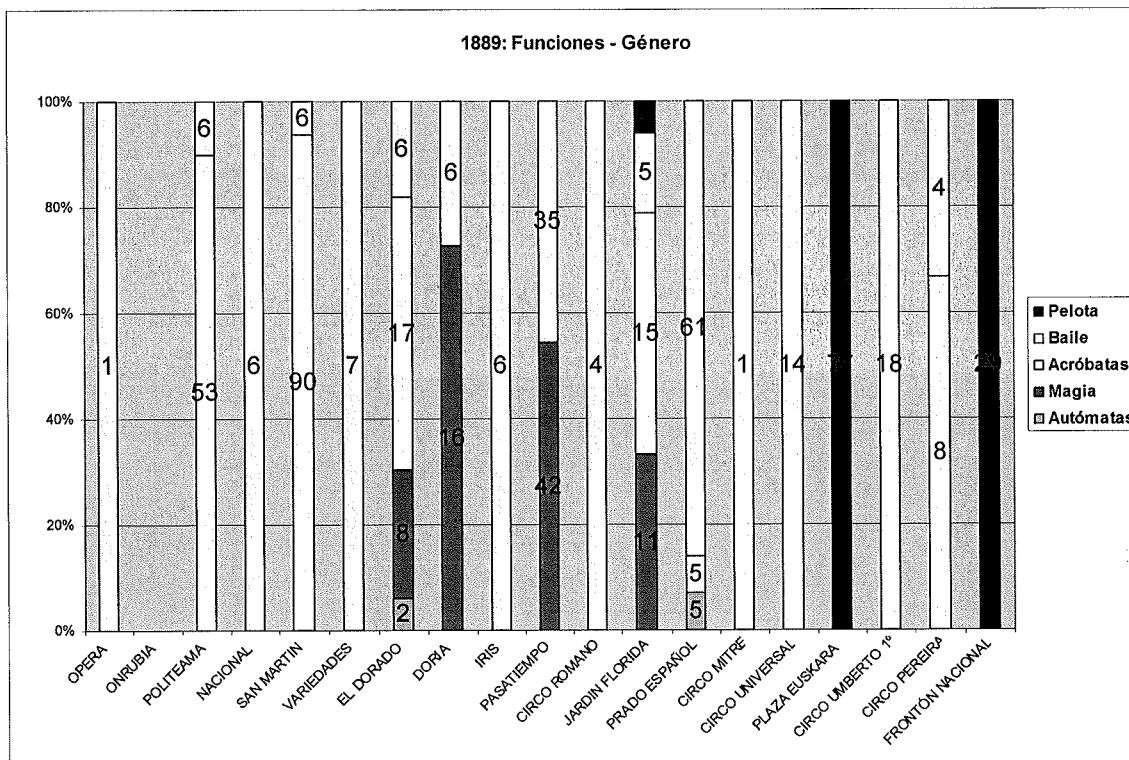
Seguido a éste, el San Martín, líder en zarzuelas y algo de óperas cómicas. El Politeama principalmente se dedica a galas líricas, aunque en él también se representan en menor medida zarzuelas, operas cómicas y algunos dramas. El Variedades, otro de los líderes en ópera cómica y zarzuelas. Al Nacional Florida, se lo encuentra dedicado a dramas y zarzuelas. El Opera reparte su programación entre producción lírica para las elites (60%) y dramas (40,5%). El Onrubia es un teatro de géneros diversos: primero dramas, luego óperas, zarzuelas y óperas cómicas. El Doria, futuro Marconi, principalmente óperas cómicas (alrededor del 50%) y el resto repartido entre óperas, zarzuelas y dramas. El Dorado es una sala eminentemente dramática, con algunos conciertos.

Gráfico N° 11: Distribución de géneros, espectáculos y otras actividades por teatro en la temporada de 1889.



Fuentes: Memorias Municipales de la Ciudad de Buenos Aires del año 1889.

Gráfico N° 12: Distribución de géneros, espectáculos y otras actividades por teatro en la temporada de 1889.

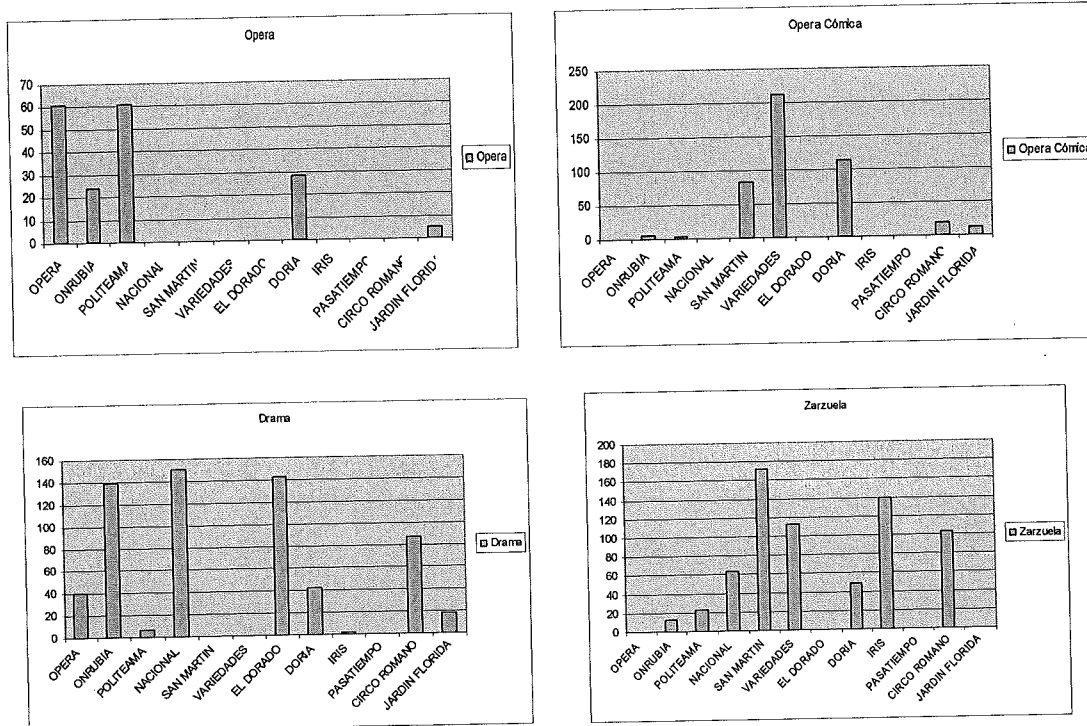


Fuentes: Memorias Municipales de la Ciudad de Buenos Aires del año 1889.

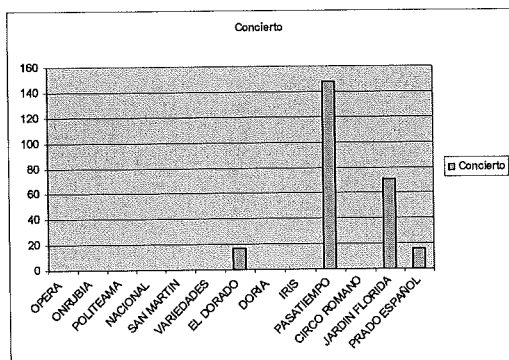
Fuera de la cuestión de géneros teatrales, en estas salas también se llevan a cabo otras actividades. En el Opera, en 1889, se realiza un baile; en el Politeama, 53 funciones de acróbatas y 6 bailes; en el Nacional 6 bailes; en el San Martín, 90 funciones acrobáticas y 6 bailes; en el Variedades 7 bailes; en el Dorado, autómatas, magia y acróbatas en un total de 33 funciones; en el Doria, 22 entre magia y bailes; en el Pasatiempo, 42 de magia y 35 bailes; y en el Iris, 6 bailes.

Un ámbito singular es el Jardín Florida, que en 1889 presenta 5 óperas, 12 óperas cómicas, 18 dramas, 71 conciertos, 11 funciones de magia, 15 de acrobacia, 5 bailes y 2 juegos de pelota.

Gráficos N° 13: Distribución de ópera, ópera cómica, drama, zarzuela y conciertos por teatro en la temporada de 1889.



Fuentes: Memorias Municipales de la Ciudad de Buenos Aires del año 1889.



Fuentes: Memorias Municipales de la Ciudad de Buenos Aires del año 1889.

5. Conclusiones.

En el período que media entre las últimas tres décadas del siglo XIX y las dos primeras del siglo XX, se da un incremento notable de renovación e inauguraciones de teatros en Buenos Aires, que está en estrecha relación con las condiciones de transformación urbana, cambios sociales y crecimiento demográfico.

La ciudad pasa a elevarse al rango de “capital cultural”, al presentar índices de producción y consumo teatral, análogos al de otras grandes *capitales teatrales*. Así en el mediano plazo, los teatros se transforman materialmente, para responder a las nuevas exigencias de diversificación de gustos y propuestas.

Surgen distintas calidades de teatros de acuerdo a la relación con la nueva situación urbana y social, su materialidad e ingresos. Así aparecen teatros principales, teatros secundarios entre los que se incluyen los teatros de borde. Se ven potenciadas en el período las refacciones, demoliciones, reaperturas y teatros nuevos.

Es notorio el incremento de localidades por noche y el público potencial anual en la ciudad, que va acompañada de una diversificación de costos y modos de presenciar el espectáculo. La expansión del transporte público –tranviario y ferroviario- no incide directamente sobre la multiplicación de teatros en Buenos Aires.

El factor de una primera localización a partir de la década del 80' y el creciente número de teatros en el noroeste de Plaza de Mayo, está vinculada directamente con la pujanza del

área, por ser ámbito residencial de la clase alta, con sus clubes de elite fundados en el XIX, sus calles y espacios públicos mas saneados y una zona comercial céntrica.

Las periferias teatrales siempre estarán constituidas -en las dos últimas décadas del siglo XIX-, por barrios históricos centrales hasta los cuales se extiende la actividad con un carácter social. La expansión teatral no atiende -en primer término- la relación territorial planteada a partir de la metropolización. El teatro más alejado del centro estaba en Flores, barrio que perteneció a provincia hasta 1887.

El distrito que caracteriza la vida teatral porteña es San Nicolás. La conformación en que avanza ese crecimiento es inicialmente agrupamiento en calles próximas a Florida para luego tomar la lógica del alineamiento sobre la calle Corrientes. En tal sentido, en este período se define el tradicional carácter de Corrientes como calle del espectáculo porteño.

Este paso hacia una mayor integración social en los teatros significa la definición de una *sociedad del espectáculo* que incrementa en alrededor de tres veces entre 1889 y 1908 las localidades vendidas por año.

A partir de la primera década del siglo XX, se agrega al mercado teatral porteño el cinematógrafo, aún ubicado en bares, restaurantes y cafés. Así, surgen las primeras fusiones de teatros transformados en cine hacia el inicio de la segunda década del siglo, que anticipan lo que será una tipología de “cine-teatros”. Otras formas de entretenimiento de esta primera década son teatros que funcionan como “café concerts”.

Las nuevas salas de comienzos de siglo, presentan una materialidad notablemente diferente a aquella de dos décadas atrás. Además, incorporan grandes cambios tecnológicos, en favor de medidas de confort, seguridad e higiene.

Los teatros pueden distinguirse por el tipo de públicos que a ellos asisten, pero es un dato dificultoso de establecer en términos estadísticos. Conocemos por crónicas que determinadas salas era representativas de determinados sectores sociales. Pero en nuestro caso, la aproximación desde los géneros en ellas representados, nos ha permitido conocer lo

que en cada una de ellas se ha representado por género y otras actividades desde donde definir un perfil de públicos.

Los géneros hablan también de afinidades de los distintos grupos inmigrantes, que eligen teatros de acuerdo a lo que en ellos se representa. Las grandes tradiciones del entretenimiento porteño entre 1880 y 1914, son el teatro de géneros, el circo, la ópera culta y a partir de su llegada -1896- el cinematógrafo.

El género preeminente, hacia fines de la década de 1880 -en cuanto a número de funciones- fue la zarzuela, seguida del género dramático y luego la ópera cómica. En 1908, el género dramático supera a la zarzuela. El teatro representa el 68 % de la producción del espectáculo ese año, el cine el 30% y el circo tan sólo el 2%.

El Politeama: el desierto en la ciudad

1. El arribo del Moreira
2. El problema de la recepción y la interpretación de un mito efímero
3. La espacialización del teatro-circo en la coyuntura sociopolítica del siglo XIX
4. Del Politeama a la ciudad
5. Conclusiones

“...donde está el Politeama, era allá por 1870, un terreno rodeado de cinacina y cerco de tunas que formaba parte de la gran quinta de Don Zamudio que abarcaba varias manzanas. El terreno valía entonces tan poco que la misma esquina donde estaría la confitería en el futuro era por entonces cedida por Zamudio a un sereno para que cuide la quinta...”¹

“Politeama significa “multiplicidad de espectáculos con alternación de obras teatrales y exhibiciones circenses”. Y bien: la cuna de Juan Moreira, como que amaneció en el circo, no pudo surgir en coliseo de más apropiada denominación. El drama gauchesco, piedra angular del teatro argentino, se dio a conocer como pantomima, pero con los recursos múltiples de José J. Podestá, con el circo de los hermanos Carlo, el 2 de julio de 1884”².

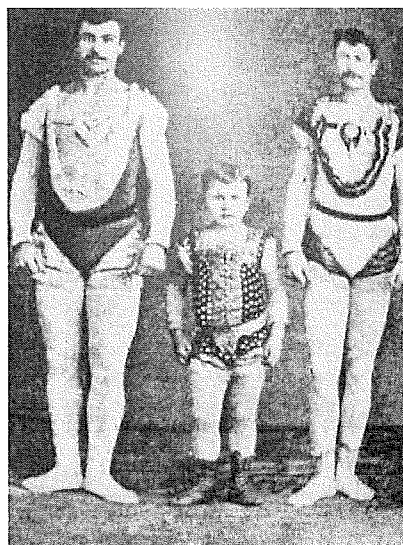
¹ TAULLARD, 1932:328.

² LLANES, 1968:36-37.

1. El arribo del Moreira

“En el Buenos Aires de fines del siglo XIX varios circos criollos funcionaban en forma simultánea en el centro de la ciudad, donde todavía existían espacios abiertos. A medida que dichos espacios se fueron ocupando, el picadero se fue trasladando a salones de teatro del centro (en especial algunos actos) o fue llevando sus carpas por los barrios y poblaciones suburbanas, haciendo más giras por el interior, donde tuvo vigencia hasta mediados de este siglo”³.

Imagen N° 1: Afiche de 1892 del Circo Humberto Primo en Buenos Aires y los hermanos Podestá.



Fuentes: PELLETTIERI, 2005.

El círculo del picadero simbolizó ancestralmente lo popular, todos se congregan en torno a él, sin distinciones de clases. El alcance popular que el género circense tuvo en Buenos Aires, respondía al uso del lenguaje corporal de este tipo de representación. De aquí deriva el carácter marginal atribuido a las formas *parateatrales*, por representar a los sectores

³ GAMBACCINI, 1994. Publicación en Internet sin n° de página.
http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/38-10AnaGambaccini.pdf

incultos en la medida que la textualidad no cuenta⁴. De estos espacios surge, entre tantas otras expresiones, el mito *moreirista*.

En Buenos Aires, la única reivindicación posible por parte de las elites del 80 a lo circense⁵, fue operativa al intento de neutralizar simbólicamente el peso cultural del extranjero en esta década y la siguiente⁶. La llegada de los Podestá a escena, promueve a que el circo se transforme en un fuelle de integración multicultural y de disipación del culto a patrias ausentes por parte de los inmigrantes, en favor de un escenario nacional, local... vernáculo⁷. No solo se iniciaría así el surgimiento de un género nacional, sino la promoción de lo popular criollo a través del drama gauchesco⁸. Los empresarios y compañías incluyen estas obras cada vez más, no sólo en la cartelera porteña, sino en sus giras provinciales.

⁴ Hacia inicios del siglo XX, el desprestigio por parte de los sectores nacionalistas hacia las formas circenses y parateatrales ya sería notorio. En el clima del Centenario, el circo era visto con desaprobación por los grupos conservadores más radicalizados, se lo intentaba sacar fuera de la ciudad. Frank Brown, payaso inglés que permaneció en el país y pese a ser una artista que por su origen era en cierto modo respetado por las elite, en 1910 intentaría erigir uno en calle Florida recibiendo igualmente fuertes manifestaciones de desaprobación por intentar emplazar un circo en pleno centro. Diario "La Nación", Buenos Aires, abril de 1910.

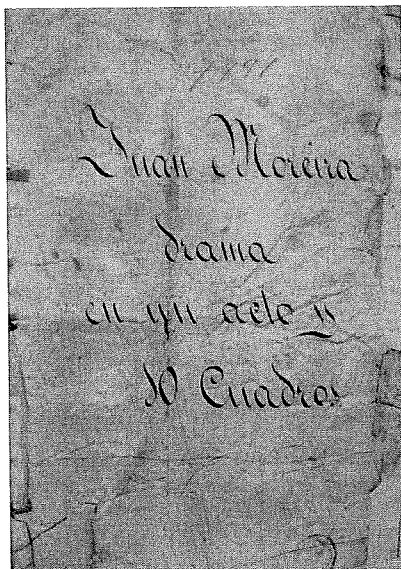
⁵ Somos de la idea que más que inestabilidad el concepto es el de flexibilidad legada de lo circense, es decir, *flexibilidad circense* no sólo refiere a la concepción espacial sino al modo en que las compañías adaptaban obras y pantomimas de acuerdo al sitio donde representaban la función. Existió al comprar estos espacios un cierto legado de esa flexibilidad en los teatros populares a la hora de realizar giras.

⁶ "En el Buenos Aires de fines del siglo XIX varios circos criollos funcionaban en forma simultánea en el centro de la ciudad, donde todavía existían espacios abiertos. A medida que dichos espacios se fueron ocupando, el picadero se fue trasladando a salones de teatro del centro (en especial algunos actos) o fue llevando sus carpas por los barrios y poblaciones suburbanas, haciendo más giras por el interior, donde tuvo vigencia hasta mediados de este siglo". GAMBACCINI, 1994. Publicación en Internet sin n° de página. http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/38-10AnaGambaccini.pdf

⁷ "El espacio del «circo» se lo permite. El circo flexible, permite la mezcolanza de géneros, el intercambio de estilos, la incorporación de nuevas expresiones. Todo género es una red de sentidos que excede la obra para articularse en los discursos sociales. En el circo, pieza de la cultura popular, es mucho más profunda esta característica, de forma tal que carece de sentido si no se completa con el reconocimiento que necesita por parte de los espectadores, de la sociedad. Y continuamente debe, por lo tanto, adaptarse a las reglas del sentido común de la época. Y es por ello que podemos identificar al «circo criollo» como una mezcla de géneros que conforma un género nuevo, con identidad propia, con características únicas que arman una forma de interacción especial con su público. La nueva conformación que emerge de la mezcla de géneros en el circo criollo corporiza la estrategia de los criollos para construir y a la vez defender los albores de su identidad". GAMBACCINI, 1994. Publicación en Internet sin n° de página. http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/38-10AnaGambaccini.pdf

⁸ "Para representar *Moreira* se necesitaría un hombre que fuese criollo, que supiera montar bien a caballo, que accionara, cantara, bailara y tocara guitarra y, sobre todo, que supiera manejar bien un facón; en fin, un «gaucho» y en esta Compañía de extranjeros no hay ninguno que posea esas cualidades tan necesarias para representar al héroe". PODESTÁ, 1930.

Imagen N° 2: Juan Moreira y la caracterización de Podestá.



Fuentes: PELLETTIERI, 2005.

Todo el proceso tiene una serie de fechas claves. Luego del estreno de 1884 y el pasaje a versión recitada realizada en 1886 en Chivilcoy por los Podestá –versión adaptada por José Podestá-, seguirían el éxito arrasador en el Politeama a su regreso a Buenos Aires en 1889 como gauchesca criolla –con la Compañía Podestá-Scotti- y la serie de estrenos análogos que despertó la fiebre criollista –Juan Cuello en La Plata en 1890 y el mismo año Martín Fierro, todas obras teatralizadas por los Podestá-Scotti-.

El Moreira resulta el articulador y propagador del perfil de héroe nacional marginal, masculino y corajudo, que lucha contra injusticias sociales, siendo el exponente más genuino de lo “originario”.

Según Martín Barbero⁹, la obra de Moreira se caracteriza

“por la fusión de lo rural y lo urbano, de lo popular y lo masivo que tanto escandalizará a los críticos literarios,..” y que *“para el pueblo constituirá una clave de su acceso al sentimiento de lo nacional”*.

⁹ BARBERO, 1987:67.

Para Ricardo Rojas¹⁰, Gutiérrez cumple “*la función de eslabón*”, lo cual para Mc Gill es

“...*transculturar la poesía gauchesca convirtiéndola en novela de folletín, ya portando consigo múltiples marcas, y la ineludible influencia de la modernidad y la modernización que se venía operando en Argentina de finales del XIX*”.

Gutiérrez apela al intertexto¹¹ ya desde la tercera página del Moreira, cuando cita a Santos Vega, gaucha líder de los payadores, que se incorpora a esta obra con el objeto de dar credibilidad y peso narrativo; pero además para “*crear una ilusión de autenticidad*” en el entorno del personaje central. Borrar las fronteras entre la realidad y la ficción, entre los mitos previos y presentes, apelar a la repetición y encontrar una raíz histórica común -el 1820 del mundo de Santos Vega por ejemplo-, son elementos que contextualizan y territorializan a Juan Moreira.

El componente romántico que en el Moreira refiere a la desdichada historia de amor con Vicenta, se traslada y reitera en casi todas las demás producciones posteriores de Gutiérrez; ese “*amor desventurado como anclaje referencial*” pero operando desde “*la repetición y el reconocimiento*” que genera un puente significativo hacia la tradicional representación popular -y ¿nacional?- de la batalla por el amor contrariado. La situación amorosa de estos héroes siempre los aproxima al problema de la violencia de clase, en este caso el “*del gaucha miserable*” condenado a sufrir su historia de amor por ocupar un rango de “*fuera de la ley*”, por no merecer del privilegio de querer libremente, sino bajo circunstancias desfavorables impuestas por un medio hostil al criollo.

Interesa entonces analizar las raíces del surgimiento de un espacio que opera de escenario de todo este universo simbólico y referencial del Moreira, para entender las razones de la

¹⁰ *ibid.*

¹¹ Mautner: “*intertextuality can be said to arise when literary texts connect with other literary texts, with nonliterary texts, and broadly conceived cultural contexts. It comprises a historical component in the relation between new cultural productions and earlier ones and includes a notion of activity, by any consumer on any text and by producers on the texts with which new ones are intertextual*”. (MAUTNER, 1993)

relevancia social y política de este personaje, que se inmortaliza en el teatro, a partir de la primera década del período en estudio.

Al momento que el *Moreira* se estrenó en Buenos Aires en 1884, la capital no superaba las 4.000 hectáreas. En 1889, cuando esta obra volvió a representarse en la ciudad, el escenario urbano sería muy distinto; la capital, con su metropolización de 1887, había extendido su superficie a 16.000 hectáreas, alrededor de 4 veces su anterior tamaño¹². Fue en ese contexto expansivo que se dio el mayor éxito de este mito teatral criollo; el auge del *Moreira* coincidió con el proceso en el cual la ciudad integraba un vacío rural aún mayormente inhabitado, que requeriría ser *re-poetizado* para integrarlo de algún modo con la ciudad “tradicional”.

Pero antes de hablar del espacio del *Moreira*, vamos a referir al problema de la vigencia del personaje en el tiempo, su recepción e las interpretaciones en torno a él. Es un modo de aproximarnos aún con más datos en lo que anida en la espacialización del Politeama y de otras salas, operación entendida -en nuestra hipótesis-, como una asimilación poética entre el desierto y la ciudad, entre sociedad estratificada y sociedad plural, entre escena urbana y el picadero rural, entre inmigrante y nativo... entre sociedad y política.

¹² GORELIK, 1998:13.

2. El problema de la recepción y la interpretación de un mito efímero.

“Nosotros creemos que en la semana anterior ha nacido el Teatro Nacional. (...) Nosotros no tenemos teatro; tiene que nacer; y ya ha nacido (...) desde la primera noche en que una producción nacional fue aceptada por una gran mayoría de público. Todos conocen el hecho: la pantomima Juan Moreira ha traído tanta concurrencia al Circo Politeama, que la policía tiene que intervenir cuando se representa, para impedir que se venda mayor número de entradas” Periódico “El Diario”, segunda semana de julio de 1884.¹³

Si bien excede el propósito de esta tesis intentar un análisis del Moreira en aspectos de recepción, textualidad e intertextualidad, es indispensable referir a ciertas interpretaciones que ya se han planteado desde la vasta historiografía que ha analizado el fenómeno *moreirista*, en la medida que constituyen un modo de comprender más cabalmente quien fue y cuanto perduró el Moreira en el imaginario vernáculo.

Las mencionadas nueve novelas gauchescas escritas por Eduardo Gutiérrez hasta 1886, se deben al éxito que tiene la primera de ellas, *Juan Moreira*, publicada en 1879 en el diario *La Patria Argentina*. Esta producción que tuvo un gran impacto en aquel entonces entre gran parte de la sociedad local, fue representativa de la situación social emergente de las políticas inmigratorias confrontadas con la tradición criolla previa. Es el momento en que irrumpe como impostergable, la necesidad de reafirmación criolla y de construcción de un mito nacional y es entonces el gaucho Moreira quien finalmente simboliza tal *epopeya* en teatro mudo pantomímico de su primera versión.

En efecto, el Moreira es -en teatro- la representación más canónica de un tipo teatral criollo, como Martín Fierro es el gran clásico de la literatura nacional. Sin embargo, su trascendencia no refiere a su calidad literaria, sino en haber corporizado el proceso de lucha social y política de las décadas de 1880 y 1890 del *de abajo*.

¹³ SEIBEL, 2002:213.

Moreira será representativo -en las décadas de 1880 y 90- de una violenta reivindicación de lo criollo por sobre lo inmigrante. Mas tarde, en Rojas y Lugones, mutará al “*gaucho malo*” reticente a aceptar la modernidad que impulsa el civilizado culto a la nación.

Pablo Davobe¹⁴, sostiene que Gutiérrez permite comprender cómo la génesis del bandido criollo y su inmensa criminalidad en nuestras zonas rurales, están en estrecha relación con “*la naturaleza excepcional de nuestras autoridades*”. Este alegato político evidente en la obra de Gutiérrez, luego se debilitaría ante la profusión de novelas posteriores que reiteran hasta el hartazgo el argumento original, despertando una fiebre *moreirista* carente de la densidad política de la primera versión.

El cruce entre Moreira y Sardetti, según Davobe promueve además, “*el inicio de una textualidad nacional*”; las palabras, expresiones y el cruce producido entre estos dos personajes, teatralizan la conflictiva construcción de una dialéctica social en Argentina.

Sin embargo, lo apreciado popularmente en el momento de su estreno, nada tuvo que ver con estas reflexiones. Los folletines tuvieron un éxito rotundo entre los sectores populares hacia la década del 80’, pese a que fueron fuertemente criticados por los sectores intelectuales de comienzos de siglo. Un ejemplo de ello es el caso del diagnóstico que José Ingenieros en 1910 plantea en su *Psicopatología del Arte*¹⁵. Este autor orientó su principal crítica hacia el fenómeno sociológico que la saga *moreirista* inició a partir de los 80: una especie de epidemia que asoló a Buenos Aires, donde aparece un estereotipo del gaucho Moreira, inspirando a grupos rebeldes que desatienden a las autoridades y haciendo un culto *criollista* para sus reivindicaciones anárquicas, guitarra en mano aún sin saber tocarla; siendo muchas veces *inmigrantes acriollados*.

El Moreira que a principios del 80, operó como reivindicación de lo nacional por parte de los sectores disgregados, más tarde pasaría a ser el personaje que modelaría al inmigrante acriollado, lo que Ana Cara Walker llamó “*el arte de asimilación y disimulo entre los italianos y argentinos*”¹⁶, ganándose -por ello- desde entonces, el descrédito de los sectores

¹⁴ DAVOBE, 2007:177.

¹⁵ *ibid*:178.

¹⁶ CARA-WALKER, 1987.

nacionalistas del centenario. El marginal Moreira pasará de símbolo de nacionalidad a manifestación de anarquía; de expresión de un ser nacional genuino a un fetiche *burlado*. Los que inicialmente son opuestos, Moreira y Sardetti, transitan un proceso simbiótico que deriva en la deslegitimación de ambos. El cocoliche con fragmentos de vestuario del Moreira, será una de las máscaras habituales de los carnavales de la década de 1930.

La versatilidad del Moreira no solo nos remite a este período, sino que además fue reutilizada en otros momentos de vaciamiento de imágenes para fundamentar nuevas reivindicaciones y luchas:

*“...ya en el siglo XX, Moreira reaparece y es representado en numerosas ocasiones. Por ejemplo, en 1907 se presenta el texto con influencias del modernismo en Caras y Caretas; en los años setenta es marxista y freudiano -de acuerdo a la versión de Cesar Aira. Sin olvidar que también en los años setenta, Leonardo Favio transforma la obra de Gutiérrez llevándola al cine y, en los ochenta, Moreira es representado en una escena de “La historia oficial”(1985). Y en su más reciente mutación, la de 1987, el Moreira es gay de acuerdo a la versión de Néstor Perlongher”.*¹⁷

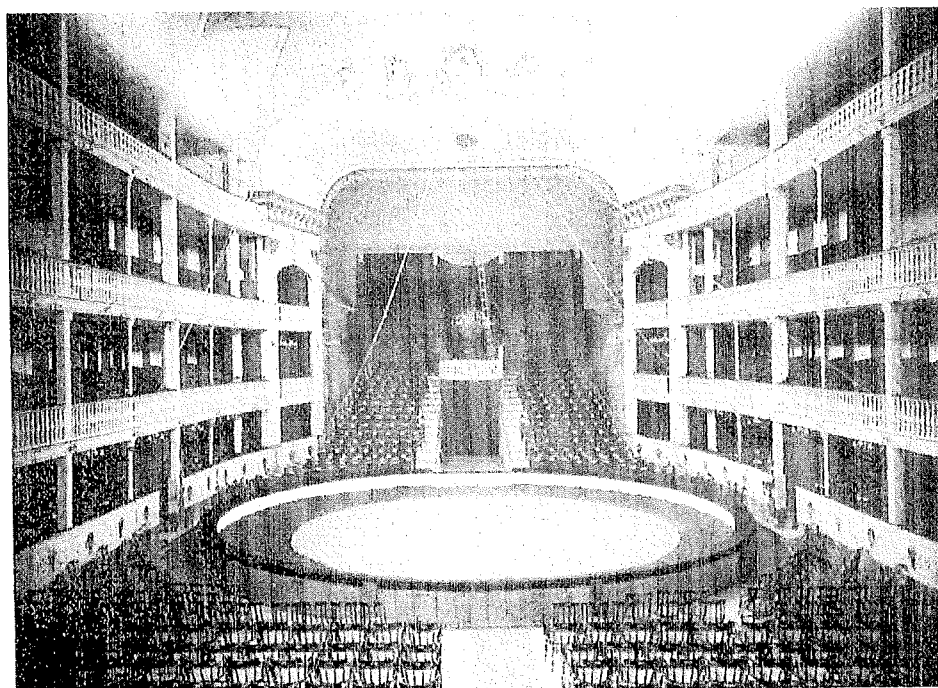
El Politeama Argentino fue un caso representativo de las contradicciones y ambigüedades que transitaron algunas de las salas teatrales porteñas, que no fueron ni circos ni teatros de elite únicamente, pero en los cuales se representó *de todo*¹⁸. Sitios de mezcla y desacralización pero por sobre todo de integración social. Construido inicialmente para funciones de circo, su espacialidad y dimensiones lo transformaron en una sala que congregó espectáculos teatrales con las mejores figuras extranjeras dramáticas y líricas de

¹⁷ LUDMER, 1999:242-243.

¹⁸ “El espacio del «circo» se los permite. El circo flexible, permite la mezcolanza de géneros, el intercambio de estilos, la incorporación de nuevas expresiones. Todo género es una retícula de sentidos que excede la obra para articularse en los discursos sociales. En el circo, pieza de la cultura popular, es mucho más profunda esta característica, de forma tal que carece de sentido si no se completa con el reconocimiento que necesita por parte de los espectadores, de la sociedad. Y continuamente debe, por lo tanto, adaptarse a las reglas del sentido común de la época. Y es por ello que podemos identificar al «circo criollo» como una mezcla de géneros que conforma un género nuevo, con identidad propia, con características únicas que arman una forma de interacción especial con su público. La nueva conformación que emerge de la mezcla de géneros en el circo criollo corporiza la estrategia de los criollos para construir y a la vez defender los albores de su identidad”. GAMBACCINI, 1994.

primer nivel, dada la notable acústica que superaba a la del teatro de la Opera¹⁹. Fue el Politeama Argentino, un teatro versátil y flexible a públicos, y a modos de representación; un edificio que permanecería -tal lo veremos- incompleto, majestuoso, lúgubre, imperfecto, versátil, que podemos postular como el artefacto teatral que mejor representa la sociedad del teatro finisecular porteño²⁰. En el Politeama nació el Moreira.

Imagen N° 3: Teatro San Martín adaptado con picadero para función de circo



Fuente: Archivo Museo del Teatro Cervantes.

Un aspecto que aporta a esta perspectiva analizada en torno a la construcción del prototipo de un héroe criollo *ficcional*, es el componente inmigratorio que ingresa a escena por estas décadas y que descubre toda otra serie de tensiones, contrastes y elaboraciones inéditas que confluyen en un singular imaginario nacional.

¹⁹ Eran citados por esta época ciertos problemas de acústica de la sala de la Opera.

²⁰ "Para representar Moreira se necesitaría un hombre que fuese criollo, que supiera montar bien a caballo, que accionara, cantara, bailara y tocara guitarra y, sobre todo, que supiera manejar bien un facón; en fin, un «gaucho» y en esta Compañía de extranjeros no hay ninguno que posea esas cualidades tan necesarias para representar al héroe". PODESTA, 1930.

Ana Cara-Walker²¹ plantea el problema de la asimilación y disimulo de caracteres de origen, que se da en el proceso de *criollización* del inmigrante a partir de las últimas décadas del siglo XIX. El fenómeno llamado *cocoliche* surge de la improvisación circense, ingresando como personaje secundario en el Moreira, representando a un italiano en fase de *criollización* embrionaria, a través del cual se expresan el conjunto de ambigüedades, vanidades y ambiciones del inmigrante en suelo ajeno. Este personaje es sumado a la puesta original agregando una cuota de humor y burla al extranjero. Según Cara-Walker, el *cocoliche* es una expresión popular surgida del conflictivo cruce entre el nativo y el inmigrante; diferencias y contrastes que “*se negocian (inicialmente) a través del ritual*” teatral. El volumen de inmigración de las últimas décadas del siglo XIX significó -más que un aporte de masa trabajadora-, “*una renovación sustancial de la población del país*”. Tanto los nativos de elite como los criollos populares, experimentarían esta transformación desde inquietudes diferentes pero compartidas. Los más amenazados serían los sectores populares por la llegada de “*mano de obra barata del inmigrante, las condiciones mínimas de habitación requeridas y por la progresiva infusión de palabras y hábitos foráneos en la vida cotidiana local*”. La reacción respectiva local, sería la burla y el rechazo, la construcción de un estereotipo en torno al inmigrante, que actuase como reivindicación del trabajador nativo y como desprestigio del foráneo.

Desde la perspectiva de la elite dirigente, el plan de inmigración en plena dinámica transitaba desde mediados de la década del 80, por una serie de balances, críticas y replanteos en torno a la real utilidad del inmigrante. Hacia 1887, los debates parlamentarios eran bastante pesimistas acerca del verdadero alcance de las políticas inmigratorias, en la medida que se prolongaba la no nacionalización del inmigrante, amenazando el éxito del proyecto conservador en torno a la construcción de una identidad argentina.

Un dato interesante, es el modo en que Lichtblau²² plantea la recepción de la obra de Gutiérrez, aseverando que pese a la ausencia de méritos literarios, fue reconocido y valorado por fomentar la aparición de una novela nacional:

²¹ CARA-WALKER, 1987:37-67.

²² LITCHBLAU.....

“...Gutiérrez intentó entretener el gusto popular, para capturar la atención de un público para lo que buscó ávidamente el material que podría representar la fibra viva de la nación. Sus historias de brutales y episodios de violencia extrema proporcionaron un estímulo conveniente para la masiva audiencia a quien iba orientada su obra. Él nunca imitó modelos extranjeros, pero creó una atmósfera y un repertorio de caracteres que eran innegable en la Argentina”.

Gutiérrez es parte de la generación de irrupción local del realismo y naturalismo literario, aunque hacia 1890:

“...la mayor parte de los novelistas extrajo su inspiración no de la escena rural de Argentina sino de la materialista y enérgica metrópolis que era Buenos Aires en ese período”.

La obra, inaugurando el uso del recurso de legitimación intertextual y abriendo una etapa de celebrado género teatral nacional criollo, será desde entonces operativa a sucesivas relecturas que, en la reescritura, optan por omisiones no ingenuas, que intervienen decididamente sobre el modo en que se mantiene vigente el mito gauchesco. En este sentido, en el imaginario presente popular, el Moreira no remite primariamente a la representación de la violencia vertical operada desde el Estado de aquel entonces. El personaje es, en primera medida, la figura de un gaucho artificial y anacrónico, construido por un conjunto de estereotipos ambiguos y cuyo carácter heroico oculta su real dimensión política, que de todos modos se asimila y propaga solapadamente. Es decir, el relato y la violencia a la cual la obra refiere, no es la de un actor social marginado en sus expectativas y su inserción en un estado en *“consolidación nacional”*, sino la de un modelo de masculinidad local constituido en diálogo con el aparato político. Dicho modelo se vehiculiza a través de un complejo entramado de omisiones y ambigüedades (o doble política según Josefina Ludmer) de este individuo y el Estado Nación. Es por ello, que el personaje se ve perplejo ante el aparato político que encuentra extraño, pero que él mismo ayudó a construir cuando participó como puntero y guardaespaldas del poder.

La violencia solapada en este relato, se manifiesta aún más crudamente, cuanto más expuesto queda el personaje a su propia falta de conciencia, acerca del rol que ocupa en la historia, ante su progresivo afán heroico. En un tiempo de nuevos roles surgidos de la *re-territorialización* sociopolítica y ante un nuevo orden de irreversibles cosas, impuesto desde arriba, son los cambios no asimilados los que exponen hasta la muerte al protagonista. El Moreira en este sentido, podría también leerse como la tragedia de un individuo que decide morir fugitivo, antes que aceptar su propia ambigüedad.

Sin embargo, al momento del auge del Moreira, el gaucho en el teatro representaría la encarnación reivindicativa de lo criollo, al que adherían tanto las clases populares nativas, como los sectores populares de inmigrantes fuertemente despreciados por los criollos, las elites gobernantes y las clases altas y sectores medios.

Toda esta liturgia social sería posible en ámbito propicio, en el escenario más auténtico al Moreira y al habitante de ciudad: el circo-teatro.

3. La espacialización del teatro-circo en la coyuntura sociopolítica porteña del siglo XIX.

Si en el clásico de Hernández –*Martín Fierro*–, más que la historia es la recreación del lenguaje vernáculo lo que lo canonizó, en el caso del Moreira lo que cobra mayor significación es su *espacialización* teatral, donde se corporiza todo un universo de referencias y nostalgias en una estética campestre de *realismo ingenuo*²³; todos elementos contenidos por vez primera en el Politeama en 1884. Este teatro pasa a representar -en un sentido metafórico- el arribo del desierto en la ciudad. Es decir, el vacío rural –no urbano- poetizado como escenario donde ensalzar al mito criollo.

Este espacio de negociación de territorios e identidades no es espontáneo, sino que se gesta en un largo proceso que coincide con la misma evolución del espacio de representación teatral y parateatral en Buenos Aires a lo largo del XIX, y requiere ser ampliado en el análisis su dimensión material.

En ese escenario confluye una espacialidad de sala *a la italiana* con un picadero circense, un mito criollo como el Moreira con un italiano como Sardetti, actores con antepasados italianos como los Podestá con un Gutiérrez de raíz hispánica y una sociedad plural en plena diversificación entre los palcos y el picadero.

Las primeras arquitecturas teatrales en Buenos Aires hacia fines del siglo XVIII, fueron ámbitos provisionales; tenían como característica principal, no ser parte del debate por un tipo arquitectónico teatral que se daba fuertemente en Europa en ese momento.

Esos primeros espacios teatrales, no tuvieron un carácter ni un tipo arquitectónico clásico asimilado, sino una disposición de funciones para teatro relativamente acorde con los requerimientos lógicos de la práctica. Primero, en ámbitos similares tales como tablados en la Plaza Mayor, y luego, en galpones con o sin palcos, que alojaban escenario, auditorio, circulaciones y locales de apoyo; contenidos en una caja muraria que remataba con cubiertas simples a dos aguas.

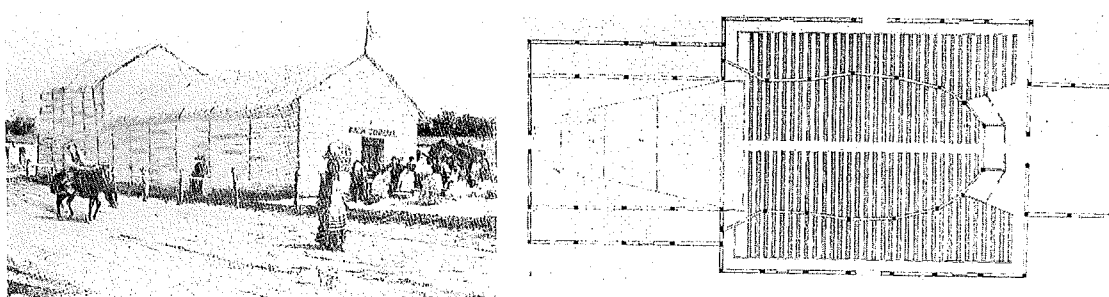
El teatro dentro del Colegio del Salvador de 1721, el de la Ranchería de 1783 –cuyo antecedente son los tablados–, el proyecto del Coliseo Provisional de Antonio Aranaz de

²³ PELLETTIERI, 2002:124.

1804, fueron todos trastos que adolecían de falencias compositivas, funcionales y presentaban una clara ausencia de lenguaje apropiado, o de registros acerca de la evolución actualizada del mencionado debate por el tipo dado en Europa.

Sin embargo, una característica prematura en la tardía historia teatral porteña, es la de una organización de público estratificada, que ya está presente en la Casa Provisional de las Comedias (Ranchería), en sus palcos altos, sillas de cazuela, asientos de tertulia, lunetas de preferencia, bancos de resto, canapés del círculo, asientos de tertulia alta y baja, común y de galería.

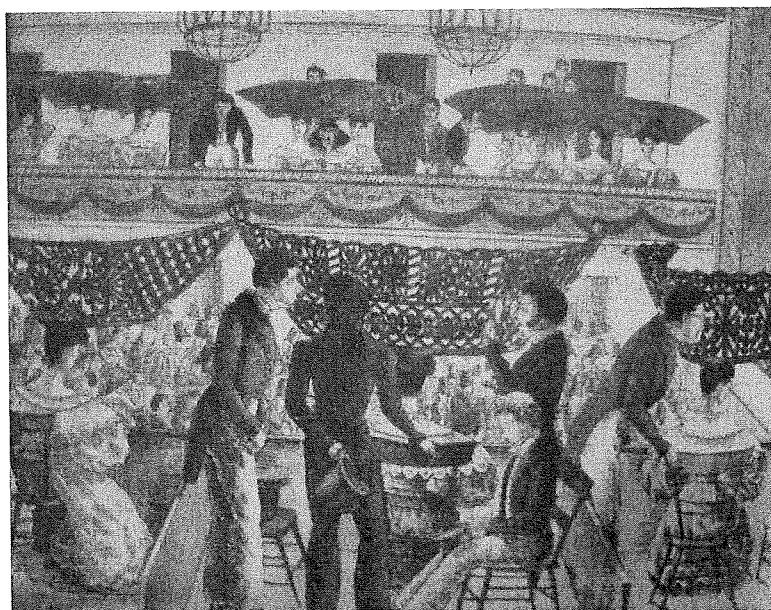
Imagen N° 4: Teatro de la Ranchería, 1778 y planta baja de proyecto de 1804 nuevo Coliseo



Fuente: TAULLARD, 1932: 15-26.

En autonomía con esa tradición teatral incipiente pero estratificada, surgen y se asimilan desde las primeras décadas del siglo XIX, espacios versátiles para representaciones parateatrales y circenses; ámbitos que tenían una naturaleza fugaz y nómada. Entre estas asimilaciones estaban los circos, cuyo elemento esencial era un picadero en torno al cual se convocaban espectadores, siendo -por lo demás- ámbitos al aire libre o en carpas de telas ó lonas tensadas con sogas. Las implantaciones de los circos alternaban los bordes de la ciudad y algunos vacíos de loteo del trazado histórico; arribaban con caravanas de artistas, animales y moradas provisionales.

Imagen N° 5: “Peinetones en el teatro”. Litografía de César Hipólito Bacle. Colecciones Alejo b. Garaño.



Fuente: KLEIN, 1994.

En 1826, el inglés Francisco Bradley –payaso, alambrista, jinete y experto en fuegos artificiales residente en Buenos Aires-, decía a la hora de promocionar su Circo Olímpico: (se encuentra) “*de la Catedral a 7 cuadras para el campo y media al sud*” (hoy Salta y Av. De Mayo)²⁴.

El circo se estabilizó recién como práctica tradicional a partir de 1834 con el rosismo. En este tiempo, las funciones además de incluir los números de pista, solían agregar pantomimas cómicas, ecuestres y pantomimas serias. El Jardín de Retorno de 1836 puede considerarse el primer gran circo de carácter nacional.

Si bien la llegada de Rosas consolida el espacio circense –utilizado simbólicamente como arquitectura de representación de su versión de federalismo-, la práctica del circo tuvo de por sí, desde su llegada a Buenos Aires, una legitimidad de los sectores populares que no participaban en las pocas veladas dadas en los pocos teatros porteños. En el circo se integraba la expresión lúdica más genuina de lo popular, lo corporal y rural en la ciudad de la primera mitad del XIX.

²⁴ KLEIN, 1994:48.

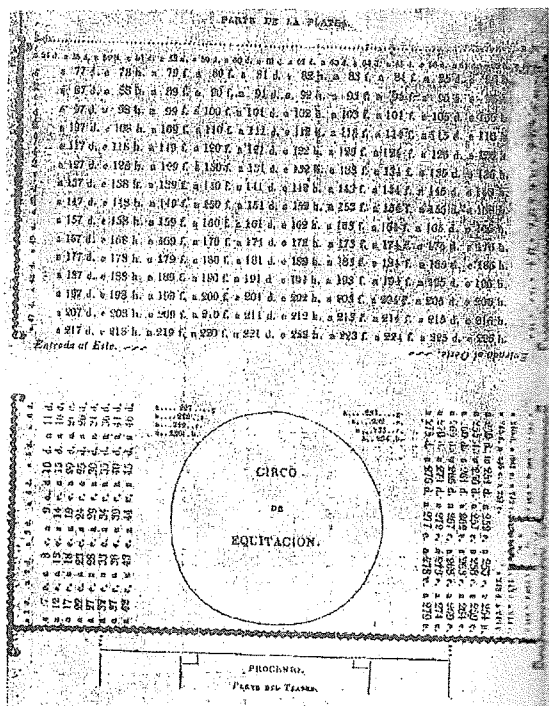
Sin embargo, aunque en este período se incrementan los circuitos de carpas y locales circenses, la afluencia de público y de compañías nacionales, en contraste, no se experimenta aún, una gran iniciativa local por crear nuevas propuestas circenses vernáculas por parte de las compañías locales:

“... los artistas locales de circo solían repetir las rutinas circulantes importadas de EEUU, Inglaterra o Italia...”²⁵.

La fusión espacial entre circo y teatro, no es una invención porteña. En Buenos Aires, en las primeras décadas del siglo XIX habían aparecido antecedentes de esa integración de ambos programas, en espacios que no eran necesariamente salas *a la italiana*, sino teatros rústicos con orquesta, pero que se los adaptaba versátilmente tanto para teatro como para circo. Fue el caso del parque Argentino o Vauxhall de 1829 que -a inspiración del Vauxhall londinense-, constituye un espacio teatral adaptable también a representaciones circenses y/o parateatrales. Este proyecto -impulsado desde 1825 por Santiago Wilde-, tuvo como fecha de apertura el verano de 1829, en la manzana comprendida por las actuales calles Córdoba, Paraguay, Viamonte y Uruguay.

²⁵ PELLETIERI, 2005:364.

Imagen N° 6: Plan de asientos del teatro-circo Parque Argentino-Vauhall, 1829. A la derecha del plano se observa palco para el Gobernador²⁶.

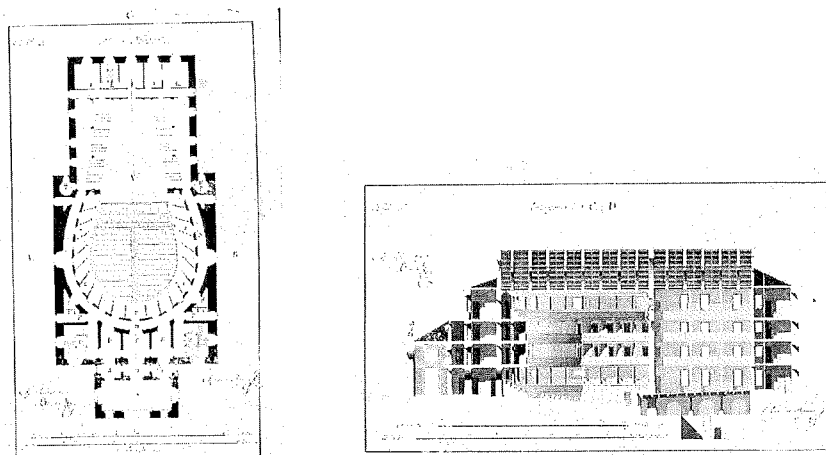


Fuente: KLEIN, 1994: 124.

Por su parte, las primeras asimilaciones en el Río de La Plata de un tipo teatral *a la italiana*, se dan recién a partir de las primeras décadas del XIX. Anticipadamente –en 1803- un proyecto realizado en Madrid, de López de Aguado –teatro inconcluso sobre el cual se erigiría el antiguo Colón-, ya utiliza planta *a la italiana* y fachada neoclásica.

²⁶ KLEIN, 1994:124.

Imagen N° 7: Teatro de López Aguado (no terminado), Buenos Aires. Planta baja y corte. Reemplazado por el antiguo Colón. Proyecto realizado en Madrid en 1803.

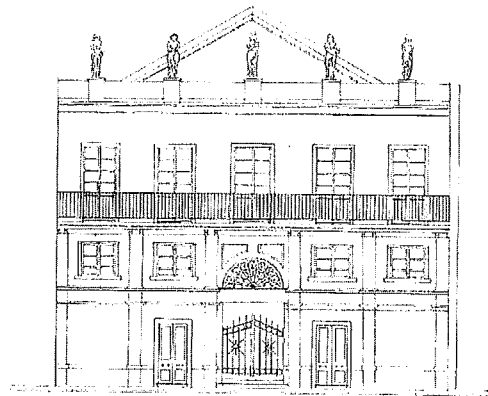


Fuente: FERNANDO ALIATA, "Archivo Zucchi". Fuente original del Archivo di Stato di Reggio Emilia, Italia.

Sin embargo, la asimilación real del tipo europeo -en obras construidas-, se da recién con Carlo Zucchi y Carlos Pellegrini -ambos italianos-, que marcan la tendencia de gran parte de las salas estratificadas durante la segunda mitad de ese siglo en clara oposición a la espacialidad circense. Zucchi es incluso, el principal arquitecto italiano en transculturar tempranamente en sus proyectos neoclásicos de teatros, monumentos y edificios públicos, elementos de la tratadística académica -utiliza para el proyecto del Solís el Tratado de Lomet y Krafft²⁷-, vigente durante la primera mitad del XIX. Incluso es posible, que para su teatro de Montevideo, haya tomado estímulos del Carlo Felice de Génova. Zucchi conoce acerca del debate de tipos arquitectónicos teatrales recrudecido a comienzos del XIX en Europa con la reaparición de teatros de planta semicircular, pero es uno de los promotores de la naturalización de la planta *a la italiana* en el Río de la Plata.

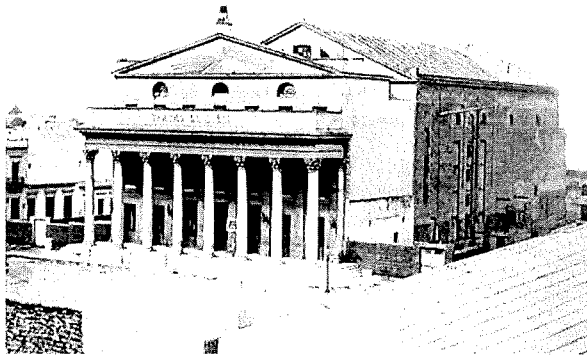
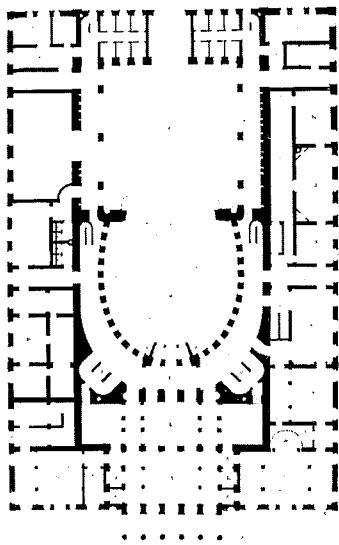
²⁷ Jean Charles Krafft (1764-1833), De la arquitectura de los teatros, Paris.

Imagen N° 8: Teatro de la Victoria. José Rodríguez, Buenos Aires, 1838.



Fuente: TAULLARD, 1932: 121.

Imagen N° 9: Teatro de Montevideo. Carlo Zucchi, 1840/41. Planta baja y fachada.



Fuente: FERNANDO ALIATA, "Archivo Zucchi". Fuente original del Archivo di Stato di Reggio Emilia, Italia.

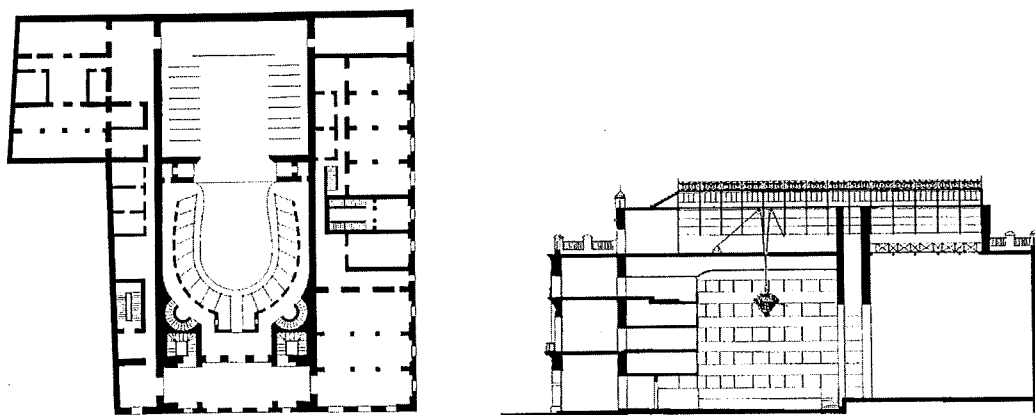
Tanto en el proyecto de Zucchi para el teatro Solís, como el de Pellegrini para el antiguo teatro Colón frente a Plaza de Mayo de comienzos del 50, ya se expresa una geometría *a la italiana* y un auditorio estratificado en palcos y galerías, independientes del lenguaje exterior del edificio. No obstante, en Zucchi el lenguaje de composición de la fachada es neoclásico mientras que en Pellegrini, anticipa el "neorrenacimiento italiano" fuertemente

transculturado a Buenos Aires entre 1850 y 1880 por mediación de arquitectos y mano de obra italiana.

En este período fue tan sólo una cuestión de especulación comercial lo que produjo acercamientos entre circo-teatro, que no tuvo aún que ver aún con la utilización simbólica que daría de ellos la gauchesca. Las combinaciones en el Colón I –sala preferentemente lírica- de teatro y circo, se debieron -en las décadas de 1860 y 70- exclusivamente a necesidades de taquilla:

“lo notable es que cuando bajaba el fervor de público, pasaban a obras de teatro... y en algunos casos que el propio Colón tuvo que alternar sus espectáculos líricos con una compañía española de comedia llamada Montevideo... hubo (además) un tiempo en que el Colón bajó tanto que hasta se utilizó como circo...”²⁸.

Imagen N° 10: Teatro Colón antiguo de Carlos Pellegrini, 1852-57.



Fuente: GENTILE, 2004: 100.

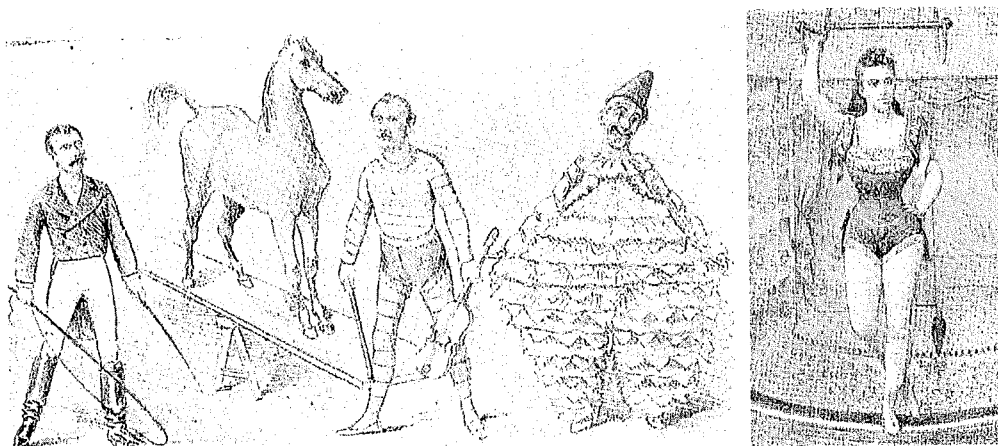
En definitiva, el conflictivo debate de tipos en Europa de fines del siglo XVIII –entre un teatro de auditorio clásico semicircular y la sala barroca italiana con palcos-, llegó aquí tardíamente -promediando el siglo XIX- y ya dando por sentado que aquí la planta hegemónica por asimilar sería la italiana, que muy bien respondía a la tradición local de

²⁸ TAULLARD, 1932:166.

estratificación por precio, tipo de localidades y a su vez se distinguía del picadero circense. Por su parte, casos como los del Vauxhall, nos muestran que las primeras fusiones locales no fueron tipo de auditorio a la italiana-circo, sino de espacios teatrales mucho más espontáneos que recibieron al picadero en ocasiones alternadas en su interior.

A partir de la segunda mitad del XIX, casos de planta italiana que comienzan a integrar picaderos o partes de circo, pero que hasta el 80 serían meras operaciones comerciales de algunos teatros que necesitaban reforzar sus ingresos diversificando la programación.

Imagen N° 11: Los hermanos Carlo, el payaso inglés Frank Brown y Rosita de La Plata retratados por "El Mosquito".



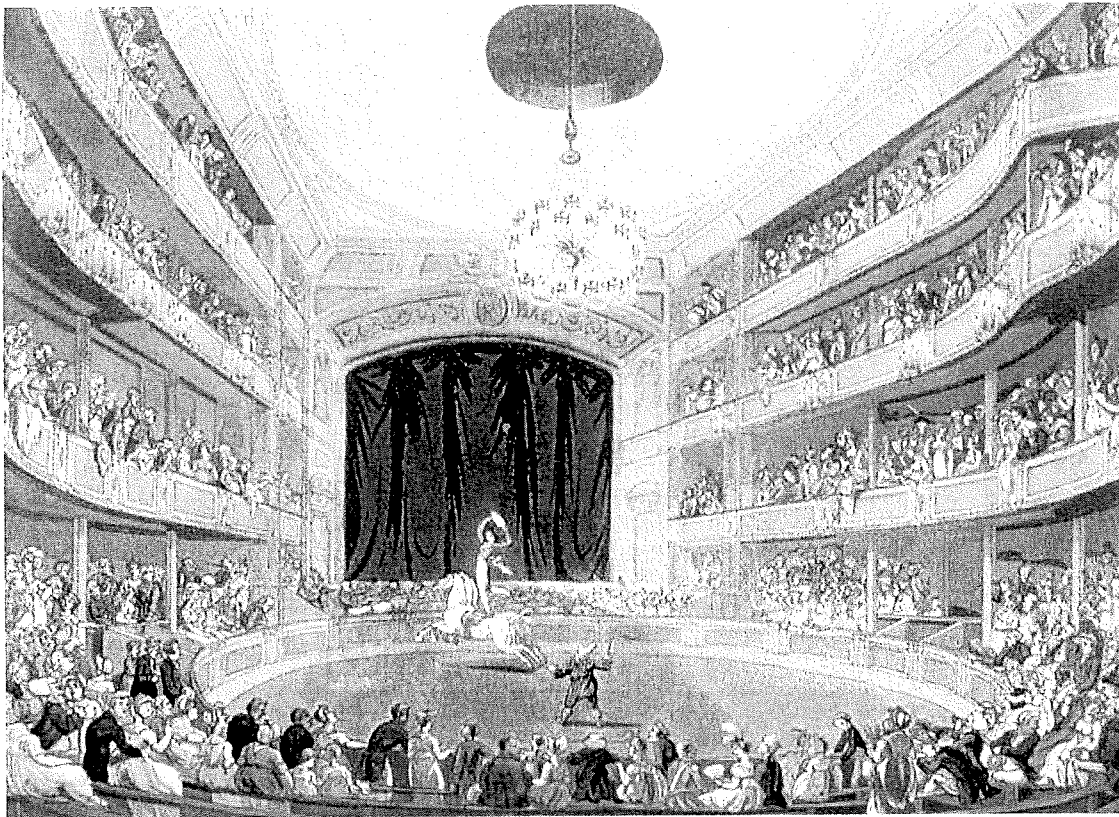
Fuente: KLEIN, 1994.

Tanto el teatro a la antigua semicircular como el circo, tienen que ver con la ausencia o casi inexistente estratificación del público, en la medida que *"todos son iguales (tanto) alrededor del picadero"*, como en la *cavea* del teatro clásico. De estos dos espacios surge una sociabilidad y un ritual teatral notablemente diferente al de sala italiana, ya que en los primeros el dato más evidente es el de una cierta homogeneización social, que habla de igualdad y de equidad ante la velada; la no condición social como determinante de la ubicación espacial ante la obra de teatro.

En definitiva, pareciera que lo que fue una conciliación -en algunos ejemplos- en Europa, entre sala a la italiana y sala a la antigua, aquí lo será entre sala a la italiana y el picadero, especialmente a partir de los 80.

Pero no es tan simple, ya que esta fusión espacial –circo/teatro- no es invención local. Incluso gran parte de la tradición circense porteña, es producto de la participación de ingleses residentes en Buenos Aires, a partir de las primeras décadas del siglo XIX, como el citado Bradley o posteriormente Frank Brown²⁹. Y si hablamos de estímulos externos, sobre la tradición circense, también asumimos que el tipo fusional de circo-teatro, tiene como paradigma al auditorio de Philip Astley en Londres, quien ya había integrado al espacio teatral de auditorio por niveles con el picadero circense desde finales del siglo XVIII.

Imagen N°12.: Circo Astley: picadero y proscenio. Londres, 1808.



Fuente: KLEIN, 1994: 47.

²⁹ Para 1841, ya se encontraban en Buenos Aires trabajando Frank Brown –payaso inglés- que luego se casará con Rosita de La Plata y tendrán una de las grandes compañías circenses durante gran parte de la segunda mitad del siglo XIX, y Rosso –payaso italiano.

Promediando el siglo XIX, el espectáculo circense, primero pasa a sistematizarse en dos partes,

“...y, en segunda instancia (se naturaliza también en el período), la fijación de una de las variantes de la pantomima (las cómicas y festivas), las cuales participaron en la consolidación de ciertos roles y tipos cómicos por los cuales, en épocas posteriores, serían reconocidos varios de los artistas del circo criollo”³⁰.

Además ya se evolucionó hacia la construcción de ámbitos circenses mucho más estables para la actividad:

“...con una estructura edilicia estable, confirma la asistencia de clases altas, los funcionarios de gobierno y segmentos de carácter popular, consignándose para tales fines diferentes sectores e incluso precios diferenciados”³¹.

A partir de 1854, comenzaron a llegar compañías extranjeras y se produjo un notable decaimiento de las compañías nacionales que volverán a reaparecer en los 80.

Por lo tanto este período de latencia de producción nacional, permitió comprobar que el paso al circo-teatro, sería impulsado ante la necesidad de cubrir un vacío representacional de la historia argentina en los cuales los teatros-circos serían especializaciones de negociación y catarsis social.

El principio estético que rige la puesta criolla a partir de los 80, es la de un realismo ingenuo:

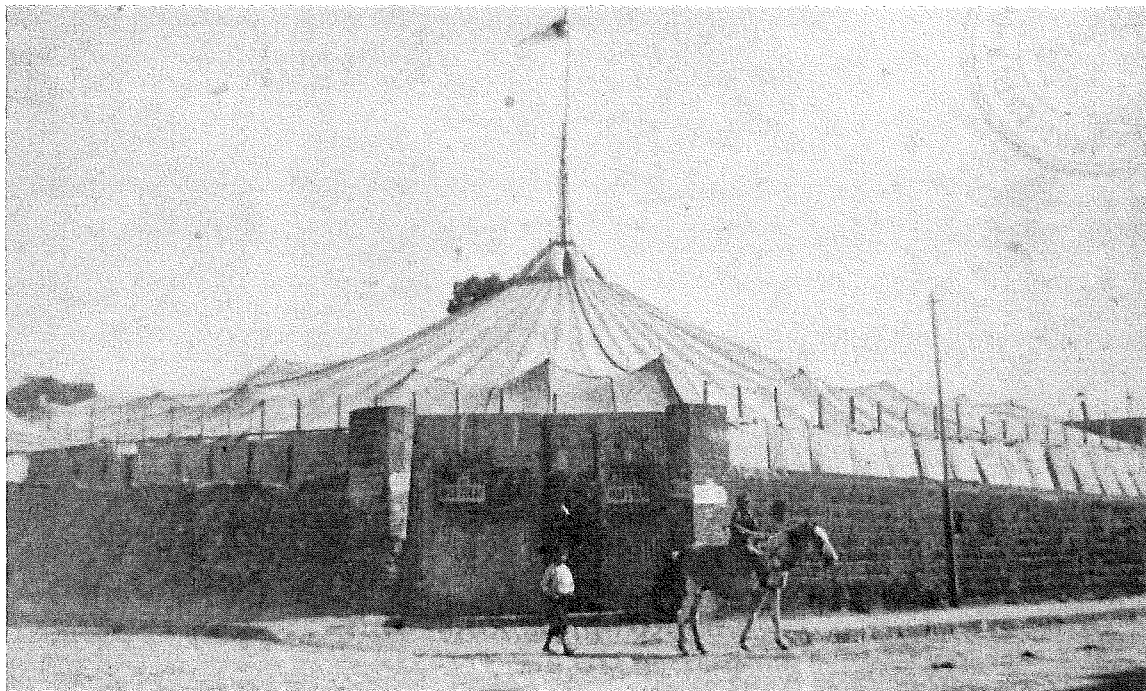
“...el espacio escénico con un decorado mínimo (telones pintados que representaban montes, campos, ranchos, el paredón en el que sería ajusticiado Juan Moreira...), estaba provisto de un arsenal de objetos y accesorios obtenidos directamente de la realidad: así

³⁰ PELLETERI, 2005:381.

³¹ ibid.

podieron representarse asados con asador y carne auténticos, cocinados durante la presentación...; se manipularon guitarras y armas blancas o de fuego, implementos de juegos criollos (tabas, sortijas). Esta producción de las puestas fue paulatina, ya que dependió de los reclamos del público por ver escenificadas sus costumbre... ”³².

Imagen N° 13: La carpa de los Podestá en Chivilcoy en 1886.



Fuente: Archivo Museo Teatro Cervantes de Buenos Aires.

Ahora bien, el punto cúlmine de este proceso de re-espacialización³³, dado localmente a partir de 1880 –que no respondió como en décadas previas, únicamente a meras razones de especulación empresaria, de brindar tanto espectáculos circenses como teatrales en alternancia-, se da en la coyuntura social, política y territorial de Argentina. En tal sentido, el teatro-circo opera aquí como espacio de negociación de tensiones sociales y contradicciones emergentes de la relación entre sociedad plural y política reformista conservadora, que buscaba fomentar dispositivos que potencien la consolidación nacional.

³² PELLETIERI, 2002:124.

³³ Anunciada pero no analizada por Mogliani en la Historia del Teatro en Buenos Aires, 1884-1930, de Osvaldo Pelletieri. Galerna, Buenos Aires, 2005.

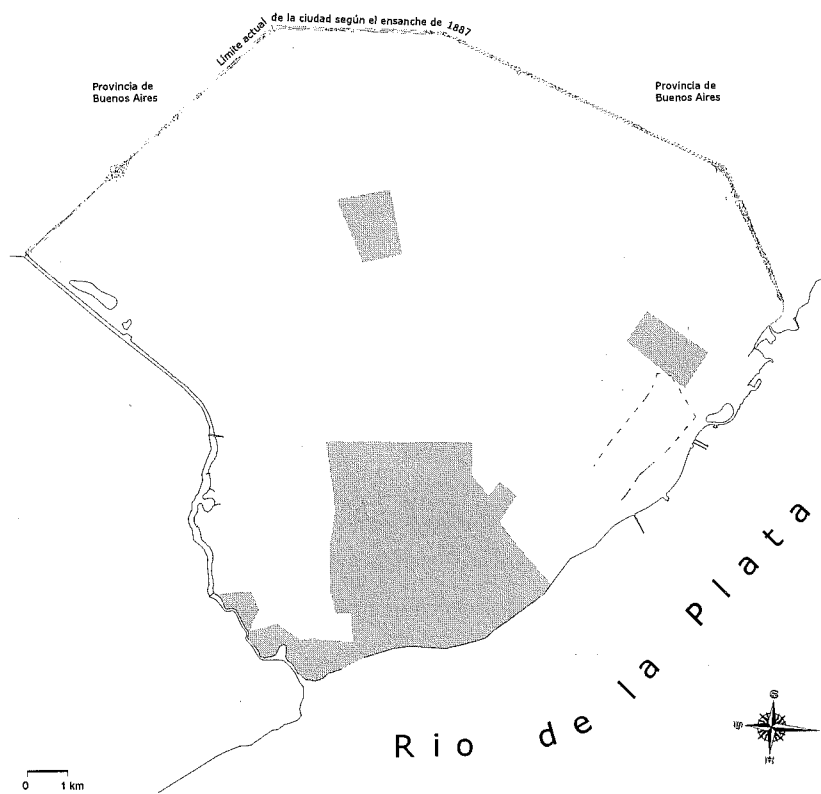
En definitiva, el modo en que esta integración del circo y el teatro se da en Buenos Aires es único, en la medida que en su detrás de escena se revelan aspectos del conflictivo proceso social, territorial y cultural argentino de las últimas décadas del XIX.

Socialmente, pues se plantea la necesidad de establecer conciliaciones ante la diversidad de orígenes y nostalgias de patrias ausentes que llegan al suelo argentino; espacialmente, pues lo que la ciudad tarde o temprano necesitará resemantizar, es su relación con el vacío rural urbano y con el mítico “desierto” –como metáfora-; cultural, en la medida que en estos nuevos espacios teatrales se escenificará un nuevo relato del gaucho -que deviene por momentos el paradigma argentino ficcional-, que la política intentará instalar ante la ausencia de símbolos que contrarresten el peso del inmigrante.

En esta década Buenos Aires transita un proceso de reterritorialización, que en 1887 la lleva a su metropolización. Con esta expansión de los límites de la ciudad, Buenos Aires incorpora una superficie de cuatro veces la que tenía. Esa superficie es un vacío preeminentemente rural, que pasa a estar incluido dentro de la ciudad y deja de ser parte de la provincia. Aquí se inicia un proceso de resignificación de este vacío urbano que de ser una contradicción por asimilar inicialmente poco a poco irá integrándose a la ciudad producto de la expansión de los barrios nuevos en toda la superficie. Sin embargo, ese completamiento estará antecedido de un plano que veremos al final de este capítulo que marca la prefiguración por parte del Estado de un trazado regular en 1904 sobre ese vacío urbano que pasa a poblarse intensamente a partir de esa década³⁵. A los dos años de la metropolización de Buenos Aires, el Moreira se reestrenaba en la ciudad iniciando un éxito duradero que motivaría a un fervor de público y compañías por la gauchesca criolla, extendida hasta fines de la década siguiente.

³⁵ GORELIK, 1998: 17.

Plano N°1: El área edificada hacia 1887/88 y el límite de expansión de la superficie de Buenos Aires a partir de la metropolización de ese año (la ciudad pasa extenderse a los límites de la actual Gral. Paz).



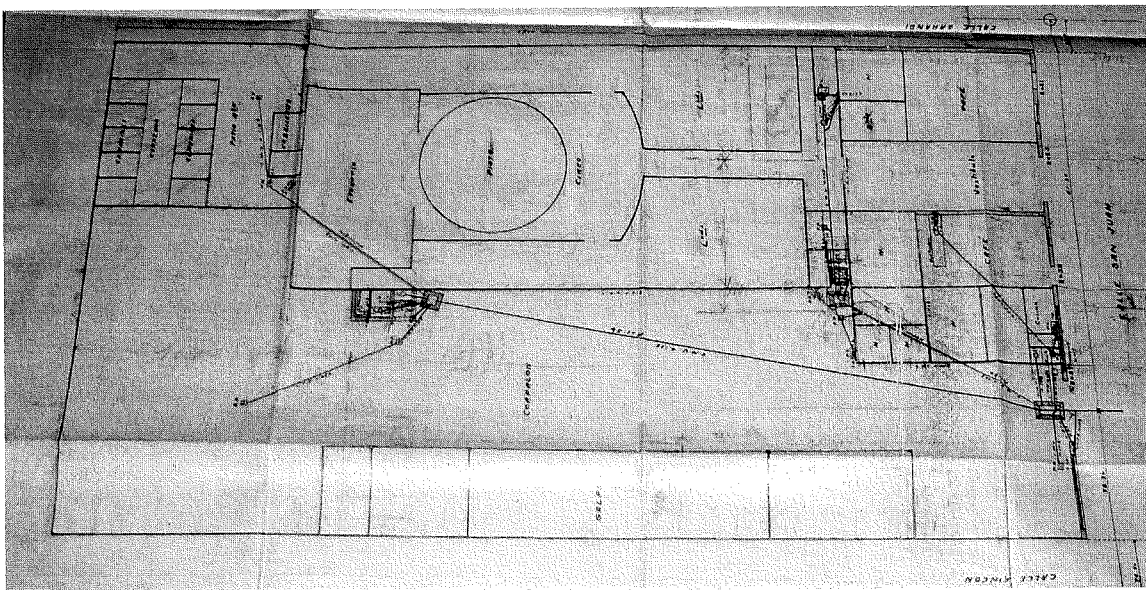
Fuente: GORELIK, 1998: 15.

4. Del Politeama a la gran ciudad.

“Cuando se trabajaba en el picadero se levantaban los tableros del centro del escenario, quedando un camino como de dos metros de ancho para el paso de los artistas y los caballos que tomaban parte. En la escena final, el escenario quedaba dividido en dos partes comunicándose por medio de un tablero que hacía de puente; a la derecha del actor había un pozo de balde y al fondo de la pared-cerco; a la izquierda, formando ángulo, habitaciones”³⁶.

El Politeama fue un circo de sala en herradura a la italiana, con picadero en su auditorio; en él –tal lo anticipamos- se inició la saga gauchesca en teatro.

Imagen N° 14: Teatro Circo Politeama Sudamericano (1894) con círculo de pista y escenario para representación dramática teatral, Buenos Aires. El otro Politeama de Buenos Aires que también tuvo las versatilidades del Politeama Argentino y surgió con el fervor urbano por la gauchesca en los 90.



Fuente: Archivo Aguas Argentinas.

Retomemos luego de lo dicho, la frase que abrió este capítulo “...donde está el Politeama, era allá por 1870, un terreno rodeadote cinacina y cerco de tunas que formaba parte de la

³⁶ PODESTA, 1930:43-44.

gran quinta de Zamudio que abarcaba varias manzanas. El terreno valía entonces tan poco que la misma esquina donde estaría la confitería en el futuro era por entonces cedida por Zamudio a un sereno para que cuide la quinta... ”³⁷.

Esta imagen de Taullard, se aleja notablemente de lo que luego fue el teatro ya erigido en el borde de la ciudad poblada, límite hacia el cual hacia fines de los 80 los espectadores se acercarían para presenciar el espectáculo del Moreira.

En poco más de una década, este espacio se transformó notablemente de campo en ciudad. Su propietario, Don Zamudio arrendó al famoso empresario teatral Ciacchi –italiano inmigrante-, quien primero levantó un circo de lona y luego un teatrillo de ladrillo y maderas –el “Circo Arena”- al que el domador Guillaume auguraba hacia 1875 un gran futuro:

“Es un gran acierto instalar un circo así en un sitio que forma el límite de la ciudad y que vendrá a representar una especie de centinela avanzado del progreso edilicio...”

En 1878, Ciacchi construyó un nuevo teatro con estructura interior de madera y fábrica exterior de ladrillo, inaugurado el 6 de septiembre de 1879, luego de arreglar los daños causados por un tornado que el 1º de febrero de ese año había destruido el gran muro de división de escena-sala. El Politeama fue paradigma dentro de la edilicia teatral porteña del tipo circo-teatro, que a su vez tuvo rol de coliseo lírico. En 1883, agregó un nivel más de palcos y desde su inauguración fue alternadamente sitio de reunión de memorables veladas operísticas, de teatro dramático, de bailes, de espectáculos gimnásticos y de circo³⁸.

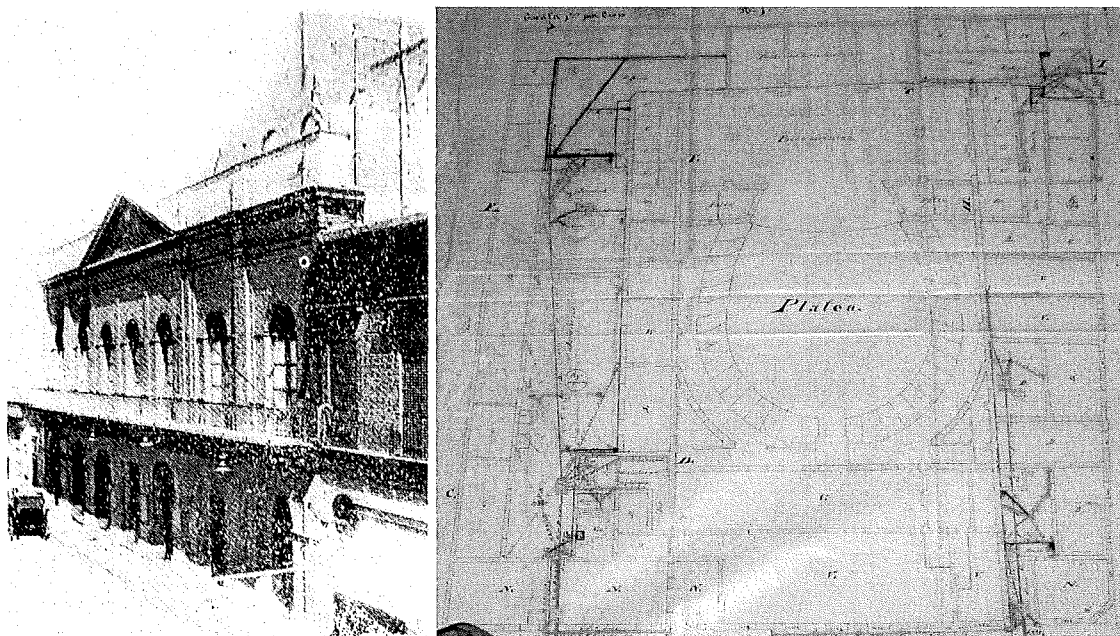
Esta sala constituye, en tal sentido, en su condición de circo-teatro, la contrafigura del otro gran símbolo dentro de la arquitectura teatral, el Colón de 1908, donde desde las elites y las clases dirigentes, se intentará materializar otra representación de una sociedad argentina consolidada.

³⁷ TAULLARD, 1932: 328.

³⁸ TAULLARD, 1932: 330.

Estos dos modelos de espacio y arquitectura del entretenimiento, se fundan en dos imaginarios opuestos, que son complementarios en las dos últimas décadas del siglo XIX.

Imagen N° 15: Teatro Politeama Argentino, fachada y plano original de planta baja.



Fuente: Archivo Museo del Teatro Cervantes y Archivo Planimétrico de Aguas Argentinas.

Son los Podestá, nacidos en Montevideo pero de familia de genoveses, quienes resignifican la fusión espacial del teatro a la italiana y espacio circense, dándole una misma jerarquía al espacio escénico que al tablado o al picadero. Esta actitud conciliadora en su modo de espacializar sus puestas tendría vertientes diferentes a partir de los 90, con el auge de los dramas criollos,

“Rafetto..., el circo Anselmi y las compañías encabezadas por Julián Moreno y el clown José Alarcón..., empleaban como una formula la propuesta espectacular de los Podestá, con una diferencia que los remitía con más fuerza a su identidad circense: aprovechaban al máximo la pista, y raramente utilizaban el tablado o escenario”³⁹ .

³⁹ BOSCH, 1969:48.

Dos acontecimientos definen el abandono del picadero. Uno tiene que ver con los Podestá, el otro con el mismo proceso de evolución espacial que venimos evaluando y que encontraría un punto conflictivo en el cambio de siglo. Si bien esa espacialización había sido operativa en los 80 y 90, ya no lo sería ante una nueva sociedad del espectáculo que demandaba otro tipo de experiencias acordes a la ciudad modernizada que habitaba.

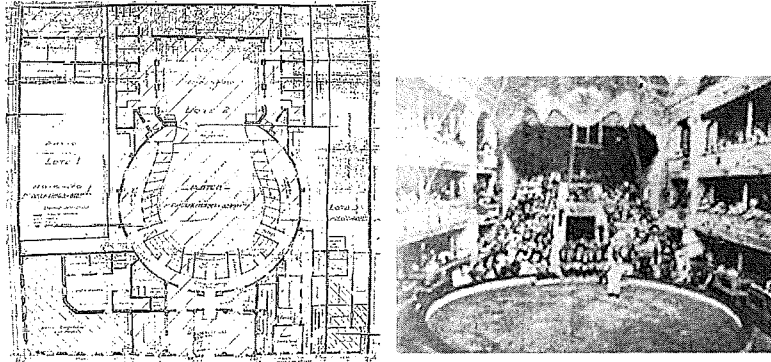
El primero, tiene que ver con la competencia que a partir de la década de los 90 surge a la Compañía Podestá, ante la profusión de compañías rioplatenses que se vuelcan al drama criollo y con la persecución judicial de la familia de Eduardo Gutiérrez que reclamaba derechos sobre la obra. Si bien los Podestá abandonarían la carpa propia recién en 1898, los citados factores de presión llevaron a redefinir rumbos, y una de las respuestas fue una nueva espacialización en dirección a la disposición de teatro tradicional:

"...en 1894 los Podestá tentaron otra disposición escénica, adaptándose a salas teatrales como la del Onrubia –con picadero mitad en platea y mitad en el proscenio-; entre el 28 de diciembre de 1895 y el 15 de febrero de 1896 realizaron 48 funciones en el teatro San Martín, esta vez sin picadero –este teatro había funcionado con picadero en el pasado-; el 21 de mayo de ese año estrenaron una comedia de costumbres camperas, Calandria..., pero (esta vez) pensada para otro espacio: escenario a la italiana..."⁴⁰. Calandria, asimismo, representaría el inicio del paso de la gauchesca hacia el nativismo.

Imagen N° 16: El Politeama Olimpo, hoy Teatro Coliseo Podestá de La Plata (1886). Perteneció al tipo teatro-circo. En 1897 sería comprado por la compañía Podestá Scotti: "Cumplí con el afán de toda mi vida, tener un teatro propio, todos mis desvelos, mi trabajo y mis ahorros fueron esclavos de ese deseo" Pepe (José Juan) Podestá⁴¹.

⁴⁰ PELLETTIERI, 2002:130.

⁴¹ PODESTA, 1930.



Fuente: Relevamiento Municipalidad de La Plata. Catalogación de bienes patrimoniales, 2000-2002..

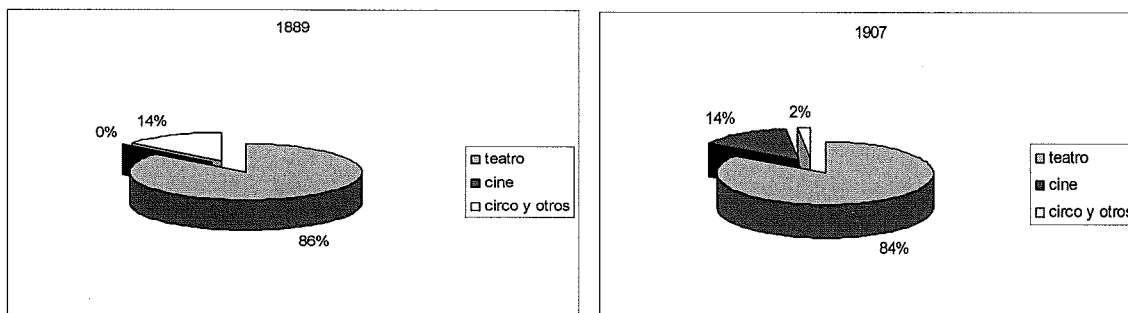
Consideramos que la otra razón se centra en la propia transformación material de las salas, factor que determina el cambio, tiene que ver con el fin de una era de provisionalidad que tuvo el circo con picadero como paradigma espacial dentro de la historia social y material de la ciudad. Las salas refaccionadas o reconstruidas o modernizadas a partir de 1900, extrañamente tengan picadero bajo platea. Las actividades circenses se verán en fuerte decrecimiento a partir de esa década en Buenos Aires.

Dubatti arriba a la conclusión de que el legado de los Podestá subsistiría fuera de la ciudad:

“... los Podestá y sus dramas criollos crearon un sistema en lo que respecta a la puesta en escena, que se desplegó en los textos espectaculares de las obras de segunda parte de los circos contemporáneos y creó una gran remanencia, ya que el imaginario gauchesco perduró en espectáculos circenses, a lo largo del siglo XX, en circuitos del interior”⁴²

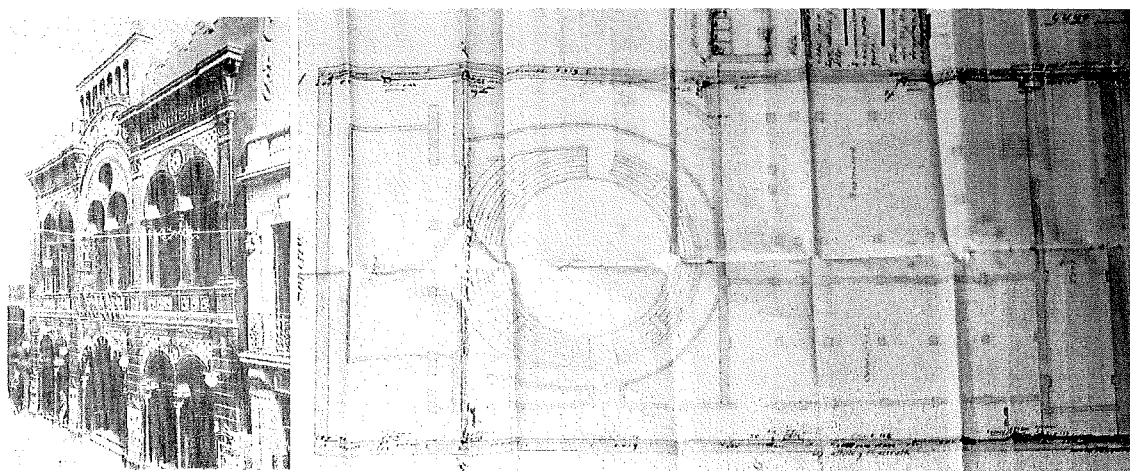
Gráfico N° 1: Concurrencia real a teatros, circos y cines en 1889 y 1907 en Buenos Aires.

⁴² PELLETTIERI, 2005:128.



Fuente: Memorias Municipales de Buenos Aires de 1889 y 1907.

Imagen N° 17: Teatro Casino – reconstruido en 1905- fachada y planta subsuelo. La puerta de acceso izquierda sobre medianera, tenía escalera de acceso a subsuelo, donde había un salón de bailes orientales, una confitería y -por detrás- un Circo con auditorio circular bajo platea desmontable heredado del viejo edificio. Es uno de los pocos teatros que -hacia comienzos de siglo- conservaría la versatilidad para adaptarse a circo aunque poco se utilizaría. Este picadero prácticamente no fue utilizado.



Fuente: Archivo Museo del Teatro Cervantes y Archivo Planimétrico de Aguas Argentinas.

En efecto, con la desaparición del picadero -hacia comienzos de siglo- y con el paso hacia un género nacional nativista –cuya obra cumbre será *Jesús Nazareno* de 1902-, la puesta en escena toma una especialización que habla de la evolución del género teatral criollo hacia una puesta escenográfica alejada de referencias al circo.

Las puestas argentinas pasarán entonces íntegramente al escenario, estableciendo definitivamente una relación de frontalidad del teatro nacional con su público, situación muy diferente en términos empáticos y simbólicos respecto a la ambientación gauchesca.

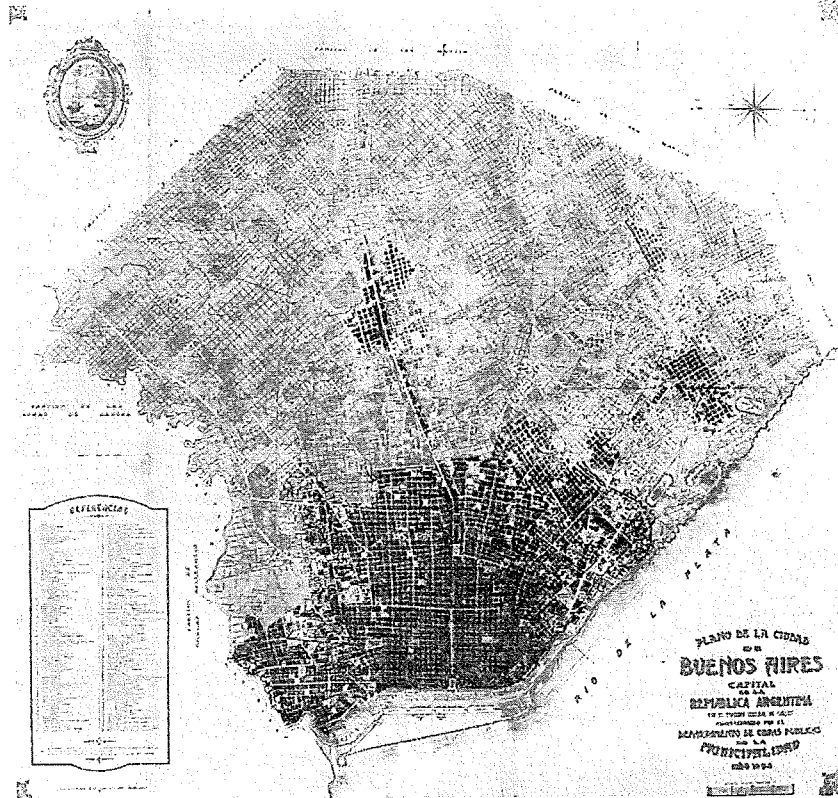
La proximidad que existió cuando –con el Moreira- ambos espacios se conjugaron y se alternaban para dar vida a representaciones entre la escena y el picadero, para recrear lo ignoto, el sitio de disputas y negociaciones, de peleas y de hombría, de relación intimista y de pausas en comunión con públicos, de proximidad y de interacción, el ámbito donde se negoció sin saberlo, el incierto y conflictivo intento de conciliar una identidad nacional.

Pero asimismo, este sería el paso de un imaginario teatral rural a uno urbano. El teatro nacional pasaría a partir de la primera década del siglo XX a vincularse con una nueva realidad territorial, la progresiva expansión hacia aquel territorio anexado en 1887, provocaría un notable cambio en esta sociedad que se multiplicaba y que se extendería en unas décadas hasta cubrir toda la superficie metropolitana. Desaparecería el mito criollo y el campo dentro de la ciudad. Ya no sería preciso representar “el desierto en la ciudad”.

Adrián Gorelik, analizó aquel otro acontecimiento territorial dado en 1904, cuando el Departamento de Obras Públicas trazaría un plano que extendió una cuadrícula sobre todo el territorio anexado y que prefiguraba dicho crecimiento a futuro. Las áreas edificadas en oscuro son las edificadas y las más claras la proyección de crecimiento de los siguientes 40 años⁴³. En una lectura complementaria al autor, esta prefiguración de la ciudad “completamente” urbanizada tuvo su analogía en la desaparición de la metáfora rural inscripta en el picadero, representado en tantos escenarios de Buenos Aires hasta años antes. Era la caída del mito criollo, encarnado en los Podestá de antaño –que pasaron a representar obras premodernas-, y del Moreira –sombra de Fierro, pero además representó el arribo definitivo de una nueva ciudad.

Plano N° 2. Plano del Departamento de Obras Publicas de la Municipalidad de Buenos Aires, 1904.

⁴³ GORELIK, 1998: 25.



Fuente: GORELIK: 1998: 25.

5. Conclusiones.

La promoción de un género nacional de teatro, en torno a la figura del mito criollo de Juan Moreira, es un fenómeno que excede lo meramente literario y teatral; trasluce una tensión de materialidades, espacios y territorios, que no son más que los límites imprecisos de una nación aún inestable, representada en la fusión de dos espacios imaginarios casi opuestos que devienen complementarios: el teatro y el circo.

Tres aspectos nos interesa resaltar acerca del Moreira, desde la lectura propuesta en este capítulo.

Uno, es la clásica espacialización del ámbito de representación del Moreira en un circo-teatro, que fue aquí presentada desde una perspectiva de largo plazo, que nos aleja de aquella lectura naturalizada que había planteado la fusión de ambos espacios como consecuencia del arribo del género de la gauchesca.

En nuestra propuesta, vimos que esta fusión espacial, corresponde -ante todo- a dos procesos de asimilación autónomos: el teatro *a la italiana* por un lado, y el circense por otro, transculturados en las primeras décadas del siglo XX en Buenos Aires.

Vimos que la fusión circo-teatro, no fue una operación espacial originada localmente, sino que ya habían existido antecedentes de tal fusión desde fines del XVIII y comienzos del XIX –tal el caso del circo-teatro inglés Astley. Pero además comprobamos que las primeras fusiones circo teatro dadas localmente, fueron a partir de la integración de plantas de tipo salón, ortogonales con picaderos contenidos dentro de esas cajas espaciales.

Otro aspecto, es la magnitud de la recepción del Moreira en tanto mito, que propone dos registros interpretativos. El primero, el de la recepción que de él hicieron tanto los sectores de elite como los sectores populares, al momento de su irrupción en la década del 80. El segundo, las *dos caras del Moreira*, en el arco temporal que corresponde al período conservador, en el cual, de personaje reivindicativo de lo vernáculo pasa transformarse en *gaucho malo* de la ciudad.

El tercer aspecto, refiere a la multiplicación de escenarios teatro-circo dentro de la ciudad a fines de los 80, que lo entendimos como una representación teatral de la conflictiva situación territorial que transita el imaginario urbano de Buenos Aires a partir de su metropolización.

La espacialización circo-teatro, no sólo representa -entonces- la negociación social entre criollo-inmigrante, sino que -asimismo- se vuelve más operativa que nunca a la representación territorial de una ciudad que creció a través de la inclusión de un vacío rural que circunda el área edificada.

A partir del cambio de siglo, la ciudad residencial se extenderá notablemente y es cuando también caduca la vigencia del *Moreira* y del circo-teatro. Los teatros con picadero poco a poco dejan de funcionar, y el *género nacional* ahora inscripto en el *nativismo*, pasa a representarse progresivamente desde la frontalidad de la escena clásica.

CAPÍTULO III

Los teatros plurales

1. El debate por un tipo teatral en Occidente
2. Buenos Aires finisecular: los tipos y las geometrías plurales
3. Sociabilidad y movimiento teatral en los teatros plurales
4. Las salas plurales
5. La idiosincrasia de un loteo dado. Apoyos y ajustes singulares a una funcionalidad imprecisa
6. La especulación. Implantación y otros programas complementarios como estrategias de rédito
7. Las fachadas plurales
8. Conclusión

1. El debate por un tipo teatral en Occidente

En Europa, a lo largo del período que va del Renacimiento al siglo XIX, los dos grandes modos de concebir teatros fueron: la tipología de teatro clásico de auditorio semicircular y el de sala a la italiana de organización estratificada. Estos dos tipos fueron de preferencia según las tradiciones teatrales de cada sitio y sus modos de sociabilidad. Pero a su vez, cada uno de ellos tendría épocas de apoteosis o cuestionamiento según el *espíritu de tiempos* predominante.

En una primera aproximación, podríamos aventurarnos a decir que el tipo ideal de teatro tanto para el *Cinquecento* como para el neoclasicismo, fue el de la planta de auditorio semicircular sin palcos; por su parte, el del barroco, fue el de niveles estratificados en palcos y balcones.

Sin embargo, el proceso de recuperación de la práctica teatral a partir del siglo XV, fue un proceso no tan simple que inicialmente tuvo que ver más con un renacer escénico que tipológico. En efecto, con la relectura de Vitruvio a partir del siglo XV, lo primero que se restablece es el carácter del espacio actoral al que se agrega un tratamiento perspectívico correspondiente al clima renacentista.

El teatro a partir de entonces, transita tres traslaciones hacia un tipo ideal: de teatros efímeros hacia teatros permanentes, entre tipo clásico y a la italiana, y de espacios teatrales provisionales en plazas y calles hacia una articulación con las ciudades reformadas de la segunda mitad del siglo XIX. En definitiva, una rehabilitación y una transformación notable del programa teatral, en un ciclo histórico de cuatro siglos, en los cuales los teatros también se extendieron a las capitales no europeas de Occidente.

La escena, a partir del siglo XV en Italia, constituye el primer elemento en el cual se representa al programa arquitectónico teatral proscrito por siglos. La escenografía, los proyectos de escenario¹ y la jerarquización espacial de la perspectiva², marcan ese renacer

¹ Ejemplos de ellos son las perspectivas arquitectónicas de Bramante, la escena trágica en perspectiva de Serlio en su propio Tratado (1545) y el proyecto de escenario de Peruzzi (1530).

² Carta de 1513 del Conde de Castiglione a Ludovico Canossa acerca de la presentación en Urbino de "Calandria" del Cardenal Bibiana con un decorado de Girolamo Genga: "*Desde el techo hasta el suelo hay murallas de la ciudad con dos grandes torres, representada de modo muy realista... El escenario mostraba una bella ciudad, con sus calles, palacios, iglesias y torres. Era una verdadera calle en relieve, pero ayudada por una excelente pintura y una bien resuelta perspectiva*" (PEVSNER, 1976:75).

en el cual es –en principio– aleatoria la ubicación del público. Representaciones en calles, patios de palacios, plazas, teatros ambulantes pero hacia un foco permanente, la escena³. En el siglo XVI, arquitectos tales como Peruzzi, Rafael, Giulio Romano, Palladio, Scamozzi, no sólo recuperan los cánones clásicos, sino que además realizan decorados perspectivicos para distintas obras teatrales⁴. Tal deseo de simular ámbitos de representación se extiende sobre los espacios civiles y religiosos, a través de soportes arquitectónicos provisionales, *trompe l'œil* y dibujos que pasan a integrar las “decoraciones” efectistas de los edificios renacentistas⁵.

Imagen N° 1: Teatro Olímpico de Andrea Palladio en Vicenza. Escenario perspectivico.



³ “En Ferrara... en 1486, ...Ercole I representó *Menaechmi* de Plauto en el patio del Palacio. Nada se nos dice sobre los asientos, pero en el fondo del escenario se representaba una ciudad con murallas. También se hace mención a grandes calles. Siguiéron más representaciones: la de 1491 tuvo lugar en el interior del palacio” (PEVSNER, 1976: 75).

⁴ Decorados como los de Peruzzi en 1514 en Roma para la *Mandragola* de Maquiavelo, en 1518 para *Calandria* y en 1531 en Roma para *Bacchiade*, de Rafael en 1519 en Vaticano para la obra *Suppositi* de Ariosto recreando Ferrara en perspectiva, la escenografía en perspectiva del Teatro Olímpico hecha por Palladio en Vicenza (PEVSNER, 1976:76).

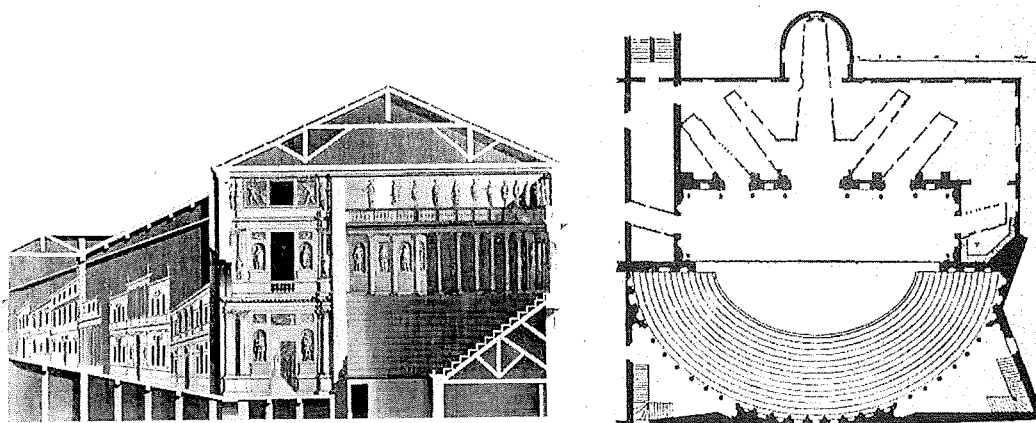
⁵ Mantenga en el cielorraso de la Camera degli Sposi en el Palacio de Mantua en 1468, las bóvedas falsas de Melozzo da Forli en los Santi Apostoli de Roma en 1474 y su *Di sotto in su* en la Catedral de Loreto en 1480, el libro de dibujos de perspectivas urbanas y los paneles perspectivicos pintados por Piero de la Francesca y de Bramante la pintura perspectivita en Milán *Bramantus Fecit* de 1481 (PEVSNER: 1976:77).

Fuente: MARTON, 2008.

Todos los legados de soportes y ambientaciones teatrales inscriptas en el clima de proporciones armónicas del Renacimiento, serían extendidos a Francia, Inglaterra y Alemania, a través de tratados como el de Sebastiano Serlio⁹. Pero siglos después, muchos de los conocimientos *in situ* y otros aprehendidos del estudio de la tratadística, fueron transferidos a ciudades americanas como Buenos Aires, al momento en que muchos arquitectos italianos, alemanes, franceses emigran hacia la Argentina o participan de obras públicas y privadas para la ciudad en especial a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

El antecedente en la transición de estructuras teatrales temporales hacia teatros permanentes, lo encontramos en Roma. Allí se construye, en 1513, el del Capitolio por Giorgio Cesarini, concebido como una caja rectangular antecedida de una columnata hexástila sobre su fachada, e interiormente construido en cinco hileras de gradas íntegramente de madera ubicadas en sentido de tres de los muros –el muro menor de los tres también con acceso en eje-, y un cuarto muro con la escena.

Imagen N° 2: Corte y Planta del Teatro Olímpico de Vicenza.



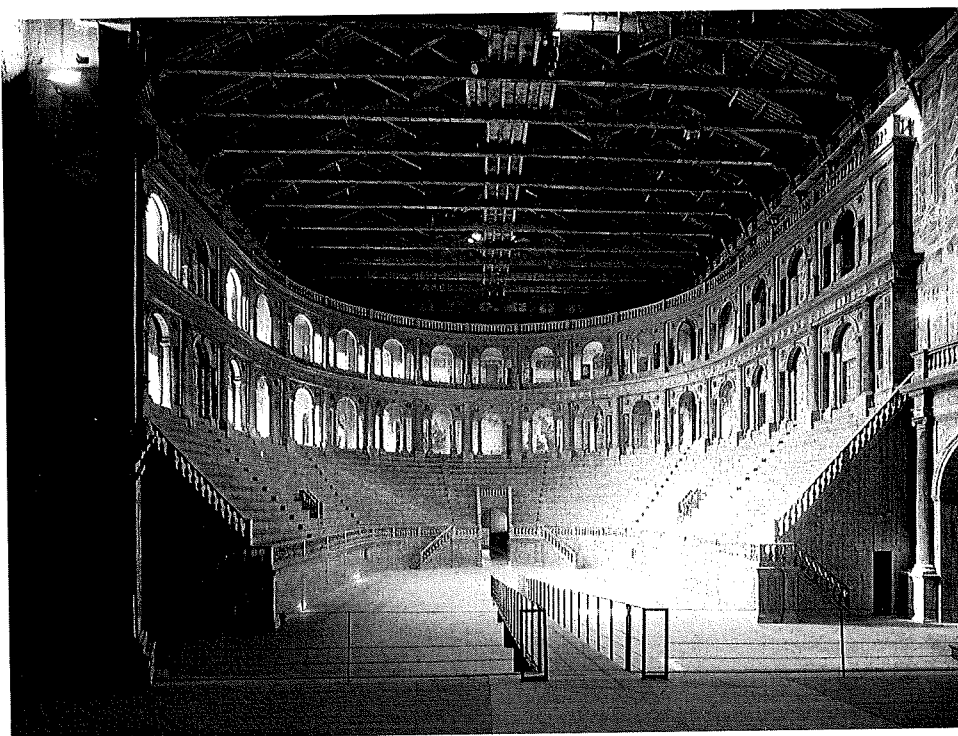
Fuente: Universidad de Navarra, <http://www.unav.es/ha/007-TEAT/primeros-olimpico.htm>

⁹ En su Libro II, Serlio presenta una escenografía dramática perspectivada (1545).

Con la recuperación del tipo, surge la necesidad de repensar la sociabilidad que promueve en su espacio el auditorio¹⁰. Fueron paradigmas de las últimas décadas del siglo XVI, el teatro de Palladio en Vicenza -con escenografía que representaba calles perspectivadas construidas por Scamozzi-, dos teatros en Venecia cerca de San Casiano -ambos de madera y semielípticos-, y el propio de Scamozzi en Sabionetta.

El Teatro de Parma de Giovanni Battista Aleotti, para el duque de Farnese, entre 1618 y 1628 constituye una evolución tipológica y una primera salida del tipo semicircular, ya que tiene extendidos los extremos del hemiciclo clásico y acusa un gesto que podría ser antecedente de los futuros palcos, al duplicar la columnata con dos pisos de vanos *palladianos* por sobre la gradería del auditorio.

Imagen N° 3: Auditorio del Teatro Farnesio de Parma.



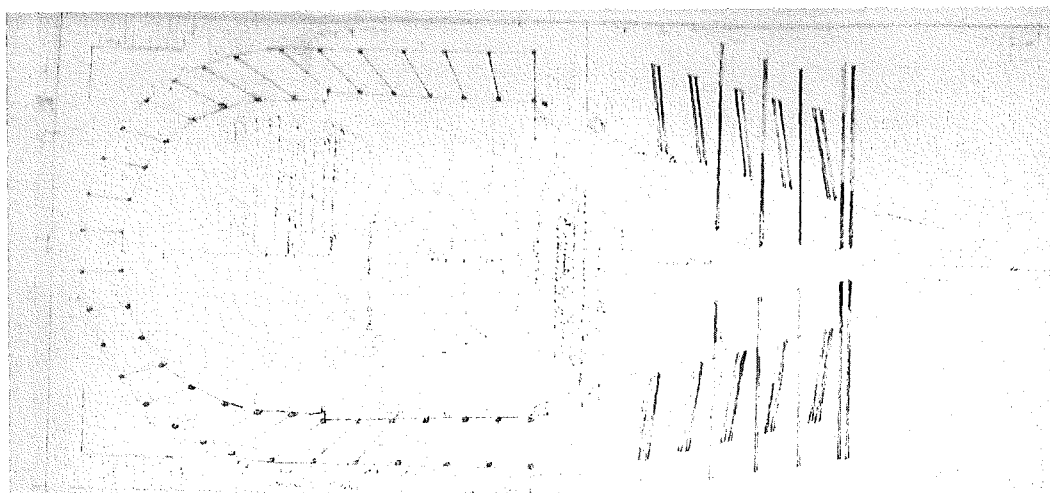
Fuente: www.nonsoloprosciutto.com/cms/files/gallery/

¹⁰ Teatros permanentes surgen a lo largo de todo el XVI, 1531 en Ferrara, 1545 en Roma (Cancillería), en Mantua uno de Bertani en 1549, en Bologna en 1550, en Siena por Riccio en 1561, en Venecia por Palladio para la Compagnia Della Calza en 1565 y en Florencia en los Uffizzi en 1585 (PEVSNER, 1976: 78).

¹² Ya vemos esto en el dibujo del Swan en Inglaterra, al tiempo de Isabel I, aunque en estos casos los teatros eran al aire libre (ibid:79).

El paso hacia un teatro *a la italiana*, tiene que ver con el desarrollo del muro de espalda de los auditorios, que además de agregar niveles, irá adquiriendo profundidad para generar galerías¹². Es en el barroco, donde esta operación define una nueva tipología de teatros en respuesta a una nueva teatralidad, la operística¹³. En cuanto a la escenografía, en este período también se produce una evolución de los escenarios con *periaceti* a los escenarios con bastidores, en la búsqueda de efectos teatrales y perspectívos cada vez más complejos¹⁴.

Imagen N° 4: Teatro de Santos Juan y Pablo con bastidores. Venecia, 1654. Dibujo de Carlo Fontana.



Fuente: PEVSNER, 1979.

En este período, a su vez surgió lo que Pevsner dio en llamar las “*variaciones de forma de herradura*” de las salas, que inició un proceso de diversificación extendido por más de dos siglos y medio, en resoluciones de auditorios con formas tales como la de campana de lados curvos, de lados rectos, elíptica truncada, quebrado, que sentaron el precedente a lo que serían los teatros plurales porteños.

¹³ “La primera ópera es *Dafne*, de Peri, representada en Florencia en 1594. En 1600 siguió *Euridice*, del mismo autor, y ya amanecía la era Monteverdi” (PEVSNER, 1976:80).

¹⁴ Los bastidores, telari o quinte son creación de Giovanni Battista Aleotti y de Giacomo Torelli. Es Cosimo Lotti quien usa el nuevo sistema de escenario en España, en su Teatro del Buen Retiro de Madrid de 1626-1630 y el propio Torelli el encargado de difundir la escenografía de bastidores a la italiana en Paris con su viaje de 1645 e Iñigo Jones en Inglaterra en 1640. (ibid:82)

En 1620, se difunden las primeras salas con palcos separados por *tramezi* o paneles de madera revestidos de cuarterones¹⁵ y la cantidad de filas de palcos va entre 3 y 7. Sin embargo, fue desde la segunda mitad del siglo XVII que se produce la difusión del tipo *a la italiana*, producto de textos italianos tales como *Trattato sopra la struttura de'teatri e scene* de Carini Motta de 1676, *De perspectiva pictorum* (1693) de Pozzo, traducido al inglés en 1707, y los viajes de arquitectos italianos a grandes centros urbanos tales como los casos de Santurini¹⁶ en Munich; de Ludovico Octavio Burnacini¹⁷ y Francesco Galli Bibiena¹⁸ en Viena; o por influencias directas de la arquitectura italiana sobre arquitectos locales, es el caso de Christopher Wren¹⁹ en Inglaterra.

Esta nueva jerarquía espacial ya hegemónica desde fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, plantea un nuevo modo de relación social condicionada por la jerarquización que implicaba la estratificación de la sala en calidades de espectadores. El palco era la localidad más costosa del teatro y cuanto más próxima a la escena y más bajo se ubicaba el espectador, más noble era. Por el contrario; las localidades menos beneficiadas para ver y escuchar, pero también para ver y ser visto, correspondían a los sectores plebeyos. Pero a su vez y acorde con el crecimiento progresivo de las poblaciones urbanas, los teatros se caracterizan por crecer en escala y capacidad en este periodo. Entre otros, el teatro Argentina de Roma²⁰, el San Carlos en Nápoles²¹, el de Turín²², y finalmente la Scala de Milán²³, fueron construidos entre 1730 y 1780, y representan esta monumentalización en escala y pomposidad, que en el XVIII se hizo de la tipología de sala italiana.

¹⁵ Entre los ejemplos que definen la tipología de sala italiana barroca: 1628, estrado temporal para torneo en la Piazza Maggiore de Bolonia; 1636: estrado para una justa en el Prato Della Valle de Papua; 1639: Teatro Della Scala del Palazzo del Podestá de Bolonia; y varios en Venecia: San Casiano, de 1637; Santos Juan y Pablo, de 1654; San Giovanni Crisóstomo de 1678-79, San Samuele, de 1656; y el Tor di Nonna de 1666-71, de Carlo Fontana en Roma.

¹⁶ 1656: Ópera de Munich en Salvadorplatz.

¹⁷ 1665-1666: Ópera de la Cortina de Viena.

¹⁸ 1706-1708: Ópera de Rietplatz de Viena.

¹⁹ 1674: Teatro de Drury Lane.

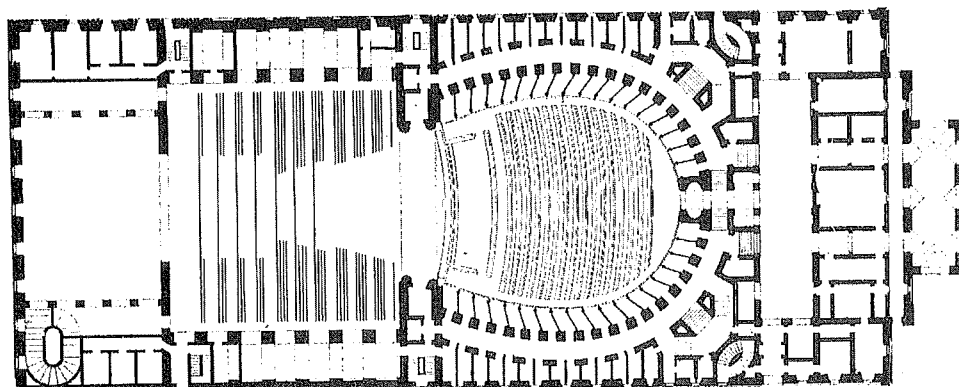
²⁰ 1732, Proyecto del marqués de Teodoli.

²¹ 1737: Giovanni Antonio Medrano y Angelo Caresale.

²² 1738-40: del conde de Castellamonte y Benedetto Alfieri.

²³ 1776-1778. Proyecto de Piermarini.

Imagen N° 5: Scala de Milán. Año 1776-1778.



Fuente: Universidad de Navarra, <http://www.unav.es/ha/007-TEAT/burgues-italia.htm>

Pero el cambio del clima intelectual de la segunda mitad de ese siglo, impulsó a que figuras del iluminismo italiano como Francesco Milizia²⁴, criticasen fuertemente esa estratificación proponiendo la recuperación de la planta semicircular no estratificada²⁶

Francia a lo largo del XVIII había sido permeable a la sala a la italiana y Alemania si bien construiría salas estratificadas, tendría mucho mayor apego por auditorios semicirculares. Pero en el clima del incipiente neoclasicismo de los visionarios de fines del XVIII, en ambos sitios habría también una fuerte apelación –sobre todo en sentido simbólico– a la planta semicircular sin palcos. Ejemplos de ello fueron Boullé²⁸, Gilly²⁹ y Dumont³⁰, pero también en los teatros construidos en Besançon por Ledoux³¹, en Berlín por Schinkel³² y en los proyectos de Durand³³ y Latrobe³⁴.

²⁴ *Trattato del Teatro* de 1771

²⁶ 1762: Plano de teatro de sala semicircular.

²⁸ 1781: Etienne-Louis Boullée, proyecto para una ópera.

²⁹ 1797-1798: Friedrich Gilly, boceto para un teatro nacional en Berlín.

³⁰ 1760: G.P.M. Dumont: sala de conciertos.

³¹ 1778-1784: Claude Nicholas Ledoux, Teatro de Besançon.

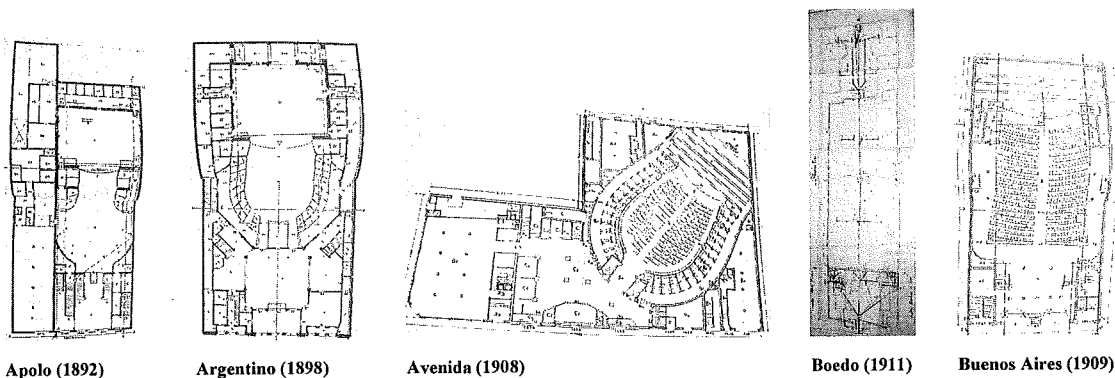
³² 1818-1821: Schauspielhaus de Berlín.

³³ 1809: J.N.L. Durand, proyecto de teatro.

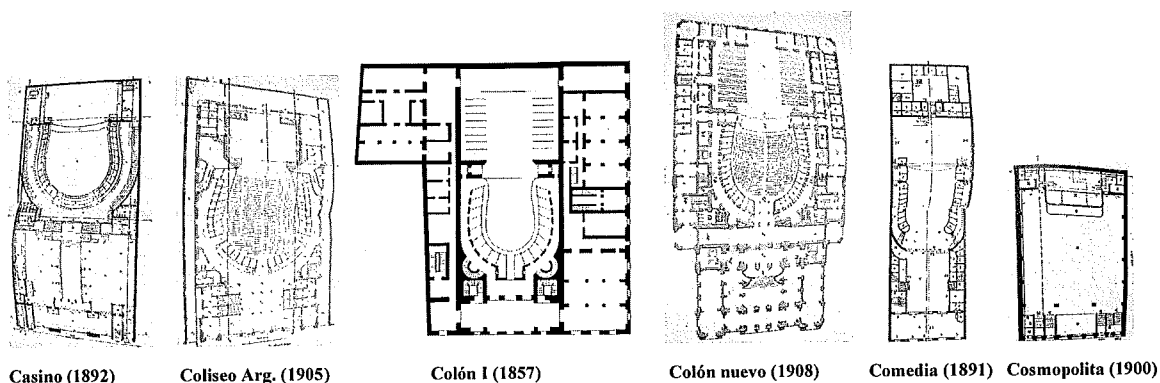
³⁴ 1797-1798: Benjamín Latrobe proyecto de hotel y teatro.

2. Buenos Aires finisecular: los tipos y las geometrías plurales³⁵

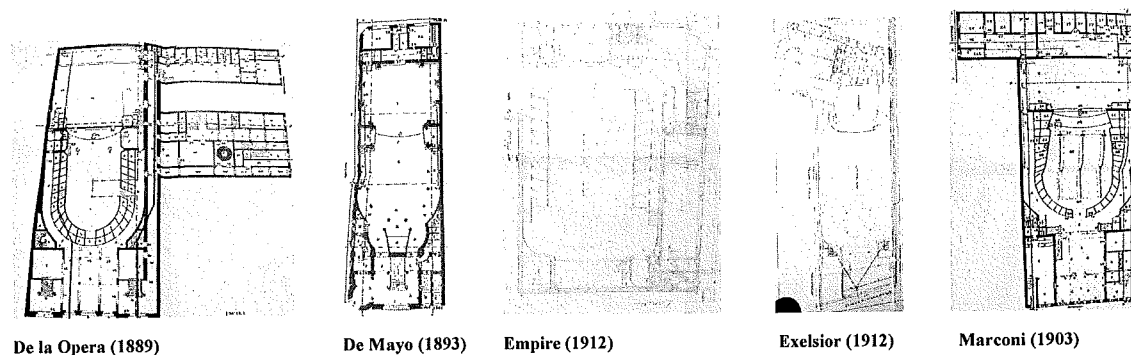
Imagen N° 6: Algunos de los principales teatros porteños entre 1880 y 1914



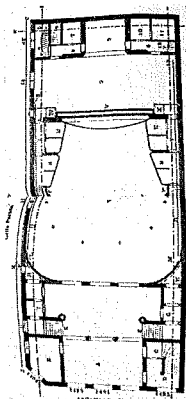
Apolo (1892) Argentino (1898) Avenida (1908) Boedo (1911) Buenos Aires (1909)



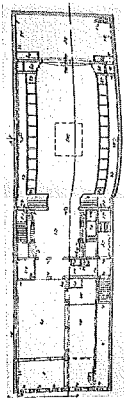
Casino (1892) Coliseo Arg. (1905) Colón I (1857) Colón nuevo (1908) Comedia (1891) Cosmopolita (1900)



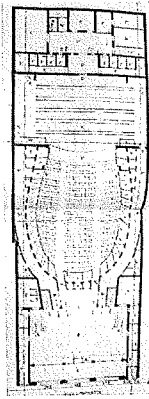
De la Opera (1889) De Mayo (1893) Empire (1912) Exelsior (1912) Marconi (1903)



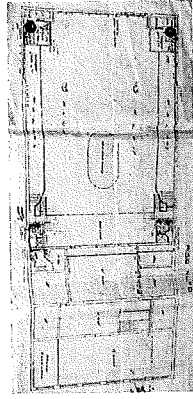
Moderno (1876)



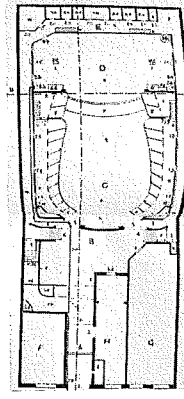
M. Rouge (1886)



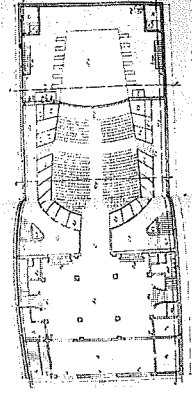
Nacional (1905)



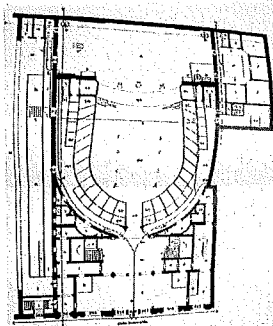
Nacional Florida (1882)



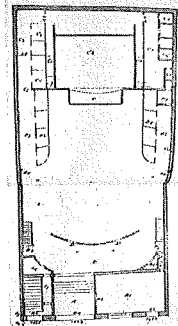
Nacional Norte (1903)



Nuevo (1908)



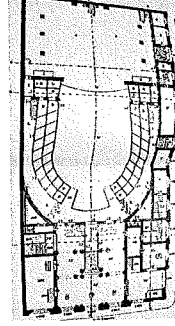
Odeón (1892)



Olimpo (1909)



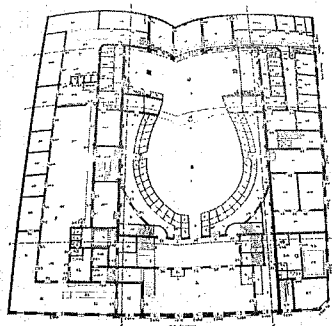
Olimpia (1910)



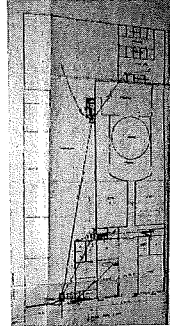
Onrubia (1889)



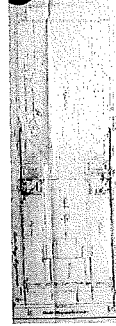
Operai italiani (1914)



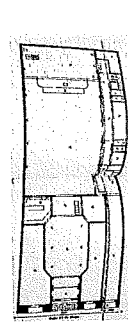
Politeama (1879)



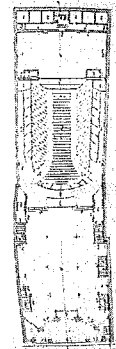
Pol. Sudamericano (1894)



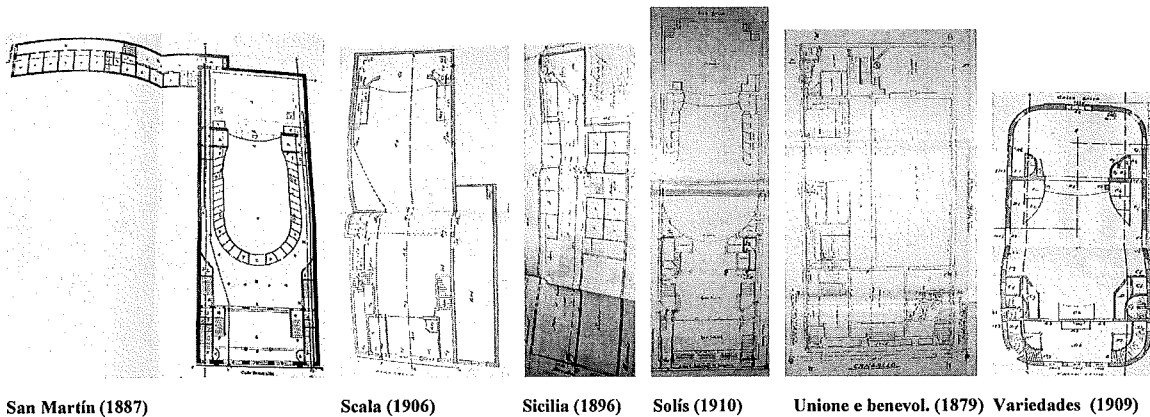
Pueyrredón (1873)



Roma (1900)



Royal (1905)



Fuente: Relevamiento de los teatros del Archivos Planimétrico de Aguas Argentina, y CALAZA, 1910.

La necesidad de transformar y asimilar localmente un modelo apropiado de teatro, conllevó en el período, a la definición de tipos, formas y modos; expresiones de la adaptación del debate europeo a una coyuntura urbana, social y de cultura local; los teatros porteños pueden –entonces- ser analizados desde su condición de arquitecturas plurales y evocativas de un tiempo teatral porteño.

La súbita integración de un repertorio teatral implantado sobre solares residenciales rectangulares -entre medianeras o en esquinas-, implicó resoluciones funcionales, espaciales y de carácter no directamente homologables, con otros *paisajes teatrales* de fin de siglo.

Las dos operaciones genéricas que definieron en primer término a estos teatros plurales - fueron: su diversificación de tipos y el ajuste de geometrías.

Es importante decir, que la clasificación utilizada en este capítulo, intentó conciliar las tradicionales maneras de haber evaluado la evolución de un tipo teatral en Europa, pero distinguiéndose acorde a las posibilidades y condiciones dadas localmente; lo que implicó ajustar en analogía, pero no estrictamente estas caracterizaciones, respecto a las conocidas en otros sitios.

Cuatro son los tipos característicos que encontramos en 38 de las más importantes salas que funcionaron en algún momento entre 1880 y 1914: teatro a la italiana, teatro con herradura rectificada respecto a la parcela, teatro a la italiana con planta baja libre y teatro salón.

El teatro *a la italiana* porteño, tenía sala curva definida por un muro de sala perimetral curvo, que era independiente del solar ortogonal donde se elevaban las medianeras. Entre la sala y las medianeras se planteaban –a veces- ingeniosas articulaciones de locales de servicios, corredores, galerías, vestíbulos y circulaciones verticales. Esta versión criolla de *sala a la italiana* mantenía esa organización en todos sus niveles -desde platea hasta paraíso- y además se caracterizaba por una disposición alineada de funciones en el sentido longitudinal de la parcela, en una lógica que presentaba variantes de vestíbulo sobre vía pública, *foyer* o hall principal, sala, y -en el fondo del solar- el escenario y los camarines.

Por su parte, el teatro de *herradura rectificada*, respondía a la ortogonalidad de un loteo -por lo general angosto y profundo-, ante el que se decidía rigidizar la forma elíptica de la sala, pero manteniendo un espacio de corredores entre sala y medianeras que conectaba con palcos. Por lo demás la disposición era igual a la italiana pero como se señaló, con brazos de sala rectificadas a la parcela.

El teatro *a la italiana* de planta baja libre, era un teatro que si bien mantenía a partir del primer nivel las mismas características espaciales y de disposición de palcos de la sala italiana, en la planta baja, los proyectistas consideraron pertinente no utilizar elipse ni herraduras ni corredores perimetrales de acceso a palcos bajos. En varios casos, estos teatros tenían palcos bajos dispuestos en proximidad al escenario pero accesibles directamente desde platea.

Finalmente los teatros diseñados según el tipo de *planta de salón*, constituyeron edificios arquitectónicamente más precarios en cuanto a espacialidad. Por lo general eran de sólo una planta o de dos niveles con pasarela o galería superior; todo dispuesto en un esquema de salón tradicional, que no distaba del de tantos salones de centros sociales que hubo en Buenos Aires en el período.

La adopción del tipo *a la italiana* en 13 salas y de 14 salas de planta baja libre entre los casos analizados, demuestran la necesidad de conciliar un tipo con una realidad espacial del

loteo preexistente. No existe en el período asimilación en los teatros porteños de tipo de *teatro semicircular*.

Los teatros más interesantes en Buenos Aires fueron los del tipo *a la italiana*: casos como Coliseo, Colón I³⁶ y II, Nacional, Odeón, Politeama; y de herradura rectificada: los casos de la Opera, San Martín o el de la Comedia.

Los de tipo “salón” estuvieron fuertemente influidos por condiciones dadas: centros sociales como Operai Italiani³⁷, teatros menores de borde como el Sicilia, o ámbitos versátiles de circo-teatro, como el Politeama Sudamericano.

Cuadro N° 1: Los tipos teatrales porteños

ITALIANA	ITALIANA PLANTA BAJA LIBRE	HERRADURA RECTIFICADA	SALON
13	14	7	4
Argentino Avenida Casino Coliseo Colón I Colón II Marconi Nacional Nacional Norte Nuevo Odeón Onrubia Politeama	Apolo Buenos Aires De Mayo Exelsior Moderno Olimpo Olimpia Nacional Florida Roma Cosmopolita Scala Solís Unione Benevolenza Variedades	De la Comedia De la Opera Empire Moulin Rouge Pueyrredon Royal San Martín	Sicilia Politeama sudamericano Operai italiani Boedo

Fuente: GOMEZ, 2009.

En cuanto a las geometrías, el teatro *a la italiana* era un tipo que presentaba cuatro variantes por forma: elipse truncada, herradura, forma cónica y herradura abierta. La variante elíptica mantenía un desarrollo de sala siempre curvo; las salas en herradura, tenían brazos rectificadas cortos o más largos pero siempre cerradas -como las elípticas- hacia el

³⁶ Damos inclusión al teatro Colón tanto en este capítulo como en el propio –Capítulo VI- con el objeto de su doble condición, teatro plural que surge de la coyuntura y condiciones del sitio, pero también parte de una red simbólica de teatros líricos de grandes capitales con los que comparte la condición de gran coliseo.

³⁷ Gran parte de ellos fueron simples salones incluidos dentro de esos centros sociales, pero otros –tal este caso citado- llegaron a constituir espacios estables de representación teatral y musical del circuito comercial.

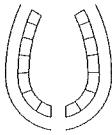
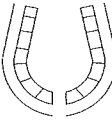
escenario; las salas cónicas presentaban brazos rectificadas en cierre hacia el escenario, pero a la altura de su mayor ancho poseían un quiebre con objeto de reducir la curvatura de espalda de sala; por último, las salas en herradura ancha, si bien mostraban “brazos” cortos, su principal característica era un extendido ancho de auditorio en solares que lo permitían. Entre los teatros a la italiana predominaron los de forma en herradura.

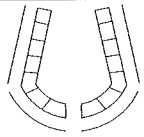
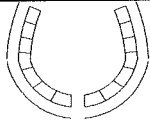


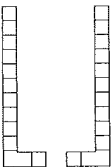
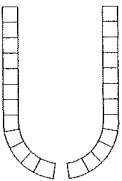
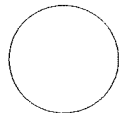
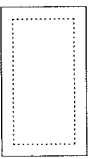

Los teatros de planta baja libre, tuvieron dos resoluciones geométricas principales: espalda curva, donde el muro que limitaba entre *foyer* y la sala estaba levemente curvado, y espalda ortogonal, donde esta transición se daba a través de un plano murario que respetaba la ortogonalidad de la parcela. Por una razón lógica, ya que estas plantas libres buscaban liberar espacio, la opción más común era la de espalda ortogonal.

Entre los de herradura rectificada en planta baja, predominaban los de herradura en campana (curva) y fueron menos los de palcos rectificadas ortogonalmente .

Entre las geometrías de salón, aparecen casos como la circular dentro de caja muraria ortogonal –es el caso del Politeama Sudamericano que se emparenta al antiguo Vauxhall-, rectangular con pasarela superior –Operai Italiani-, y rectangular simple –tal el citado teatro Sicilia-.

Cuadro N° 2: Las geometrías plurales

Tipo	Geometría	Nombre de geometría	Teatros
ITALIANA		Elipse truncada	Colón II, Nacional, “Politeama Argentino”
		Herradura	Argentino, Coliseo Argentino, Colón I, Marconi, Odeón, Onrubia

		Cónica	Nuevo
		Herradura ancha	Avenida, Casino, Nacional Norte
ITALIANA DE PLANTA BAJA LIBRE		Espalda de sala curva	Apolo, de Mayo, Exelsior, Moderno, Solís, Variedades
		Espalda de sala ortogonal	Buenos Aires, Olimpo, Olimpia, Nacional Florida, Roma, Cosmopolita, Scala, Unione Benevolenza
HERRADURA RECTIFICADA A PARCELA		Palcos rectificados	Empire, Moulin Rouge
		Palcos en campana	De la Comedia, de la Opera, Pueyrredón, Royal, San Martín
SALÓN		Circular	"Politeama Sudam."
		Rectangular con pasarela superior	Operai Italiani
		Rectangular simple	Boedo, Sicilia

3. Sociabilidad y movimiento teatral en los teatros plurales

Partiendo del condicionamiento de única fachada hacia la vía pública –en casi todos los casos-, surgieron ciertos condicionamientos funcionales y espaciales. Uno de los principales fue como propiciar o restringir superficies destinadas a la sociabilidad según la evolución del tipo debatido en el XIX. Entre las pocas alternativas de remediar estas limitaciones de espacio se intentó o se renunció a las más precisas articulaciones de *foyers*, vestíbulos y núcleos circulatorios. El diagnóstico de este capítulo fue realizado sobre 38 salas porteñas ya mayormente transformadas según las reglamentaciones municipales implementadas paulatinamente hasta comienzos del siglo XX. Muchas veces los ajustes tuvieron costos en la sociabilidad, por reducir los espacios de transición a las salas. En otros casos, se plantearon resoluciones que apelando a la selectividad de públicos, surgida de la propia estratificación de la sala a la italiana, procuraron que ciertas localidades tuvieran salidas autónomas a la vía pública sin participar del ritual de ingresos y egresos por *foyers* y halls principales.

Imagen N° 7: Teatro Sicilia. El barrio de La Boca, la vía pública y el salón de títeres-teatro.



Fuente: LLANES, 1968.

En tal sentido, referir a una sociabilidad alta, media y baja es un modo de representar grados sociabilidad fuera de la sala propiciada por la relación dada entre superficies

destinadas a *foyers*, disposición, articulaciones, circulaciones, jerarquías y fluidez espacial. Cuanto más equilibrada fue la relación entre estos aspectos, mejores condiciones para el encuentro previo social se propiciaron, tanto en los “entre actos” como al ingresar o egresar de los teatros .

Cabe anticipar que una disposición alineada de funciones bien articuladas –en razón del poco espacio- constituyó el esquema de resoluciones más apropiadas al sitio, reduciendo espacios residuales y permitiendo una organización secuencial requerida en parcelas tan angostas; que también permitirían una mejor resolución del corte del edificio.

Para comprender como las resoluciones del diseño de las plantas definieron grados de sociabilidad, se hace preciso referir a breves descripciones, acerca de casos de mayor o menor aporte a la promoción de vida social, en las transiciones a sala.

3.1.1. Alta sociabilidad

Estuvo dada por una equilibrada distribución y proporción entre las partes que conforman el esquema clásico de transiciones: vestíbulo, *foyer*, circulaciones y sala. Asimismo, por una jerarquización de puntos fuertes, lograda por la apropiada resolución de planta, por la relación fluida con la vía pública y por la espacialidad de un buen corte del edificio.

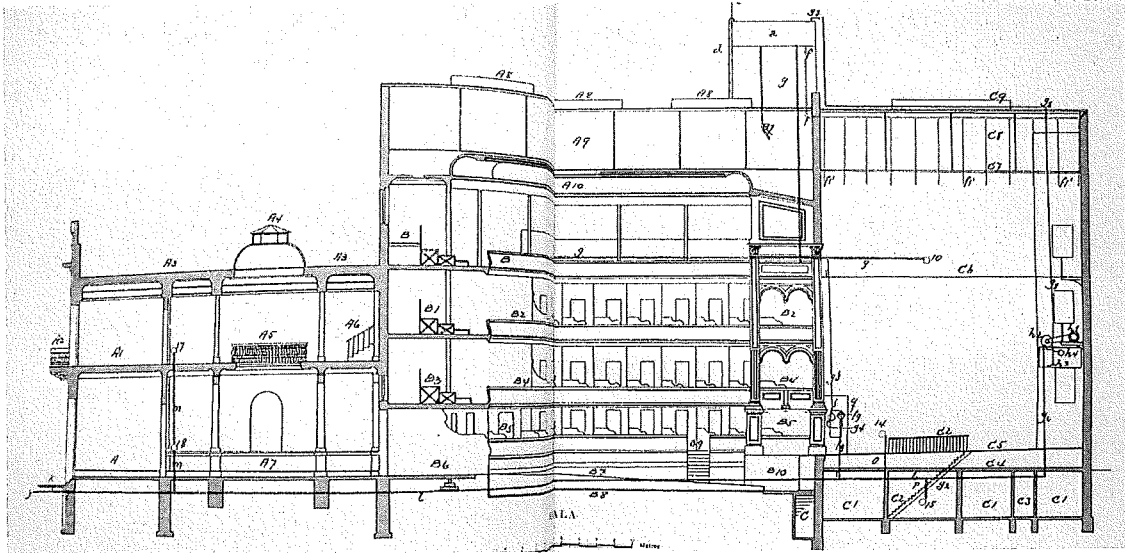
Argentino: la secuencia de espacios desde la vía pública hasta la sala, se constituía de: vestíbulo, *foyer* y 2 vestíbulos laterales a 45 grados con escaleras a palcos, brindando una óptima relación entre espacios de circulación y espacios de sociabilidad.

Casino: un vestíbulo y *foyer* en una superficie proporcional a sala, tomaban el ancho de la medianera, estableciendo una permeable relación con la vía pública.

Colón II: es el Colón existente. En su proyecto definitivo, un gran vestíbulo en U por acceso sobre calle Libertad, que envuelve al gran *foyer* con escalera de honor. Además, 2 vestíbulos secundarios de ingreso y egreso de público en cada calle lateral – por Viamonte (galería) y por Tucumán (tertulia y paraíso).

Nuevo: una secuencia de vestíbulo y *foyer*, este último enfatizado con un conjunto de 4 columnas.

Imagen N° 8: Teatro Nuevo. Corte longitudinal.



Fuente: CALAZA, 1910.

Solís: promovía a la sociabilidad por forma, superficie y disposición, en una secuencia profunda de hall de entrada y luego, *gran hall*.

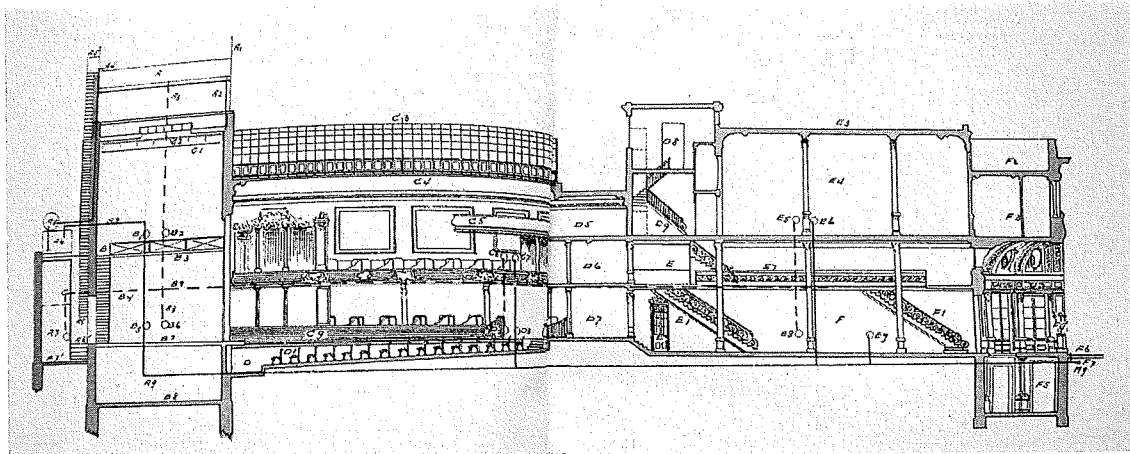
Buenos Aires: un vestíbulo poco profundo que cedía espacio a un gran *foyer* cuadrado y amplio, que era jerarquizado espacialmente por 4 apoyos columnarios.

De la Comedia: una gran superficie destinada al hall y una disposición secuencial de vestíbulo apaisado que tomaba todo el ancho del lote, continuado de un *foyer* rectangular de mayor superficie, en una disposición óptima.

De la Opera: situación similar a la anterior pero con un *foyer* más pequeño al estar, contenido entre dos locales administrativos del teatro.

Royal: un vestíbulo a la calle de forma cóncava que se abría hacia un *foyer* adelantado a la vía pública y que tomaba todo el ancho del lote, en una de las resoluciones más claras de espacios de transición a sala.

Imagen N° 9: Teatro Royal. Corte longitudinal.



Fuente: CALAZA, 1910.

San Martín: una secuencia de vestíbulo poco profundo a calle, continuado de un *foyer* y de inmediato un *hall de sala*, este último contenido entre los núcleos circulatorios apoyados sobre ambas medianeras.

3.1.2. Media sociabilidad

Si bien partieron de ciertos condicionamientos de superficies que los llevaban a reducir elementos o a redimensionarlos con costos de superficie o espacialidad, existía un intento por promover ámbitos de sociabilidad, articulando lo mejor posible el conjunto con las condiciones dadas. Pero en otros casos, resoluciones que pudiendo haber sido óptimas, debilitaron el carácter de sociabilidad del teatro, en virtud de incorporar otros programas como comercios sobre planta baja.

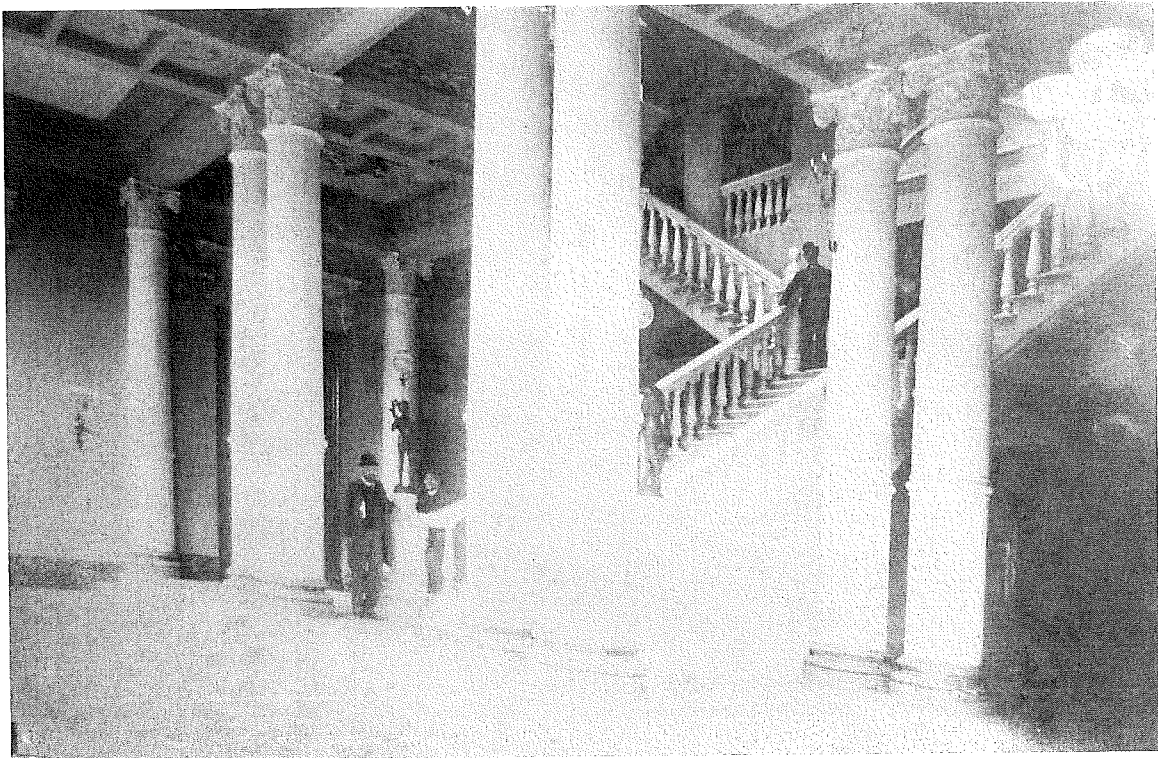
Colón I: un vestíbulo-hall de acceso y ante-vestíbulo a sala; el *foyer* era un salón en esquina, en una relación indirecta con las circulaciones principales de acceso y egreso al teatro.

Nacional: un vestíbulo y *foyer* articulados en simetría, y en una disposición en embudo abierto hacia la vía pública. Era un caso de superficie reducida pero racionalmente dispuesta.

Odeón: un vestíbulo amplio y *foyer* reducido pero con disposición de embudo abierto a vía pública, lograba una buena situación de transición entre exterior y la sala.

Onrubia: un *foyer* un tanto reducido en relación con sala en vinculación directa con la vía pública, lateralizado por dos vestíbulos –uno a cada lado. Este hall principal presentaba una escalera de honor con juego de columnas junto a una armónica y refinado ornato, que brindaban aire aristocrático al ámbito de encuentro.

Imagen N° 10: Teatro Onrubia. Foyer.



Fuente: Archivo Museo Teatro Cervantes

Politeama: la poca superficie del hall, se contrarrestaba con un vestíbulo mayor hacia la vía pública, espacio preferencial de encuentro.

Politeama Sudamericano: si bien poseía un vestíbulo profundo y angosto, en su frente presentaba dos barcitos –uno a cada lado-, que eran los espacios naturales de sociabilidad de este teatro-circo.

Scala: una gran superficie de *foyer* en proporción al teatro, pero que confluía en un vestíbulo demasiado angosto sobre la vía pública.

Roma: una secuencia de vestíbulo que conectaba hacia el interior con un *foyer*, centrado en la parcela con geometría octogonal, con dos de sus lados más largos, en sentido longitudinal. Ambos quedaban contenidos entre locales angostos y profundos, autónomos del teatro.

Nacional Florida: dos vestíbulos apaisados, uno a calle y el otro de transición hacia un *foyer* cuadrado. Buena disposición, pero estorbada por un núcleo circulatorio transversal al *foyer*.

Olimpia: un vestíbulo y hall de acceso que se integraba en un espacio común en cuanto a forma, tomando el ancho de parcela y superando esa medida en cuanto a profundidad.

Moderno: un vestíbulo a calle y un *foyer* contenidos entre núcleos circulatorios y un local administrativo en esquina.

Apolo: una superficie de transición reducida, pero beneficiada por relación fluida con la vía pública.

Boedo: un hall-vestíbulo sobre fachada de superficie media, contenida entre núcleos circulatorios y un local comercial que daban a vía pública.

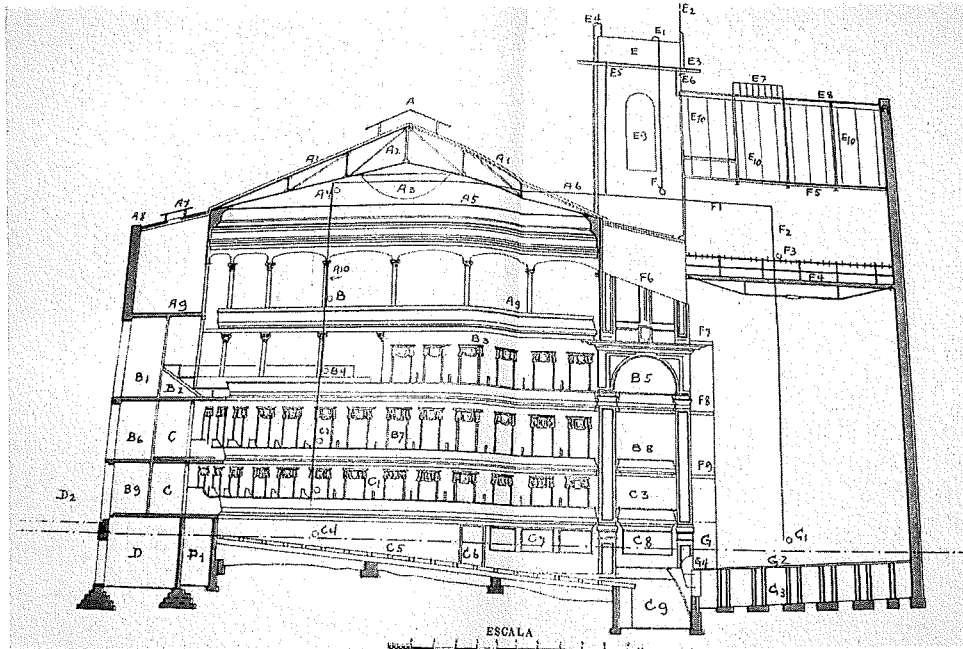
Pueyrredón: secuencia de vestíbulo, vestíbulo corredor de menor ancho y finalmente un *foyer* profundo; toda esta la secuencia de espacios contenida entre locales comerciales.

3.1.3. Baja sociabilidad dada

Prevalecieron en ellos aspectos que anulaban, perjudicaban o tensionaban la sociabilidad de la antesala. Intervinieron factores diversos que pueden ir desde la especulación hasta la ausencia de un diseño apropiado.

Avenida: un mini-vestíbulo y *foyer* sin forma, reducido en superficie para el volúmenes de sala y con una disposición conflictiva. El espacio de encuentro y de sociabilidad terminaba extendiéndose a la Avenida de Mayo (este teatro con notables reformas sigue funcionando hoy como el conocido Avenida).

Imagen N° 11: Teatro Avenida. Corte longitudinal.



Fuente: CALAZA, 1910.

Coliseo Argentino: un pronunciado vestíbulo longitudinal, contenido entre dos pequeños accesos en cada medianera, que abrían paso a un pasillo perimetral que rodea a todo el teatro. El foyer era más pequeño que el vestíbulo y ambos resultaban una superficie insuficiente respecto a la dimensión de esta gran sala.

Marconi: una secuencia de *vestíbulo-foyer* contenida entre cafetería y vestíbulo al paraíso. Resultaba un espacio insuficiente para la sociabilidad de una sala grande.

Nacional Norte: una situación crítica de vestíbulo con pasillo profundo y hall interno reducido y con forma residual.

Variedades: un pequeño hall de acceso con escaleras de honor a ambos lados, que dificultaban aún más la estancia en el espacio.

Unione Benevolenza: un vestíbulo con forma cuadrada precedido de un ante vestíbulo. En conjunto conformaban una superficie escasa para la función de hall del salón.

Cosmopolita: un muy reducido vestíbulo-hall pegado a la fachada y construido entre circulaciones verticales.

Olimpo: un vestíbulo vinculado con la vía pública, contenido entre una confitería y un núcleo vertical de paraíso a calle.

Excélsior: un vestíbulo poco profundo y un hall sin forma y con poca superficie en relación con la superficie de sala.

De Mayo: un hall de acceso muy reducido, con entrada por esquina. A este espacio se agregaba una escalera de honor que ocupaba gran parte de la superficie libre del hall.

Sicilia: un salón abierto a la vía pública, sin espacios de transición.

Operai italiani: un vestíbulo profundo -contenido entre las funciones del Centro Social Italiano-, que funcionaba como corredor único de circulación pero que no permitía la estancia.

Empire: un hall de acceso a 45 ° en esquina, muy reducido y flanqueado por comercios con reducido espacio para articularse a la disposición ortogonal de la sala.

Moulin Rouge: una superficie media pero de conflictivo recorrido intrincado, impedía que el espacio adquiriese un carácter social.

3.2. Movimiento teatral

El modo en que se organizaban las circulaciones en los teatros plurales también brinda un entendimiento que excede lo meramente arquitectónico para revelar aspectos de cómo era la dinámica social dentro de ellos.

Gran parte de estos teatros que tendían a integrar todo tipo de públicos en el mismo *foyer*, plantearon una situación bastante particular. A la distinción de públicos por costo de entrada y ubicación, se oponía la integración de todos en el mismo *foyer*. Por lo tanto, la estratificación operaría no para remarcar diferencias sociales, pero tampoco para anularlas. Era una estratificación de teatros plurales que operaba más por tradición del legado funcional de sala italiana. Sin embargo, en los teatros dedicados principalmente a la lírica, sí cobraría la estratificación de sala su sentido más “duro” del término. Estos aspectos los profundizaremos en el capítulo siguiente.

Se dieron algunos casos, de teatros populares que plantearon la distinción de públicos a la hora de definir accesos y egresos –por lo general del paraíso o localidades más altas. No fueron los casos mayoritarios, pero existieron en número y en esto puede haber incidido la

necesidad de no congestionar en demasía *foyers*. Pero indudablemente la distinción de públicos se efectuó.

En tal sentido, son tres los modos de resolver las circulaciones de ingreso y egreso a los teatros: circulaciones integradas al *foyer*, circulaciones distinguidas por vestíbulos autónomos, y circulaciones populares directas a vía pública.

3.2.1. Circulaciones integradas: en estos casos los teatros integraban a todos los públicos en los *halls*, vestíbulos o *foyers*. Existían distintos núcleos circulatorios que confluían en todos en los mismos espacios de sociabilidad, por lo que la estratificación de la sala se pluralizaba en los *foyers*. De 38 teatros analizados, 22 de los mismos presentan esta característica.

3.2.2. Circulaciones diversas con vestíbulos autónomos: aquí los teatros distinguían calidades de públicos, pero siempre proporcionando espacios de transición y sociabilidad distintivos. Hay un *foyer* principal para públicos mejor ubicados –quienes pagan más–, pero las localidades populares también tienen ingresos y salidas con vestíbulos o pequeños *halls*. No se produce el cruce entre los distintos públicos, ya que cada uno sale de modo autónomo a la calle. Del conjunto de teatros analizados, ocho casos corresponden a esta condición, entre los cuales se incluyen los que funcionaron como teatros de ópera culta.

3.2.3. Salida directa a vía pública de localidades populares: En este caso el *foyer* y los espacios de sociabilidad, están dedicados únicamente a plateas, palcos bajos, altos y tertulias. Casos de tertulias altas y principalmente los paraísos, tienen salida directa a vía pública por una escalera con puerta independiente. No hay *foyers* ni vestíbulos para las localidades populares. El ámbito natural de encuentro para el asistente al paraíso es la calle, mientras el resto transita los *foyers*, tanto al ingresar como al egresar del teatro.

Cuadro N° 3: Las dinámicas de público en el intercambio social

Todas las circulaciones integradas al <i>foyer</i> de PB	Circulaciones diversas con vestíbulos autónomos	Salida directa a vía pública de localidades populares
Avenida Argentino De Mayo Exelsior Moderno	De la Opera Colón I Colón II Apolo Marconi	Variedades San Martín Olimpo Cosmopolita Casino

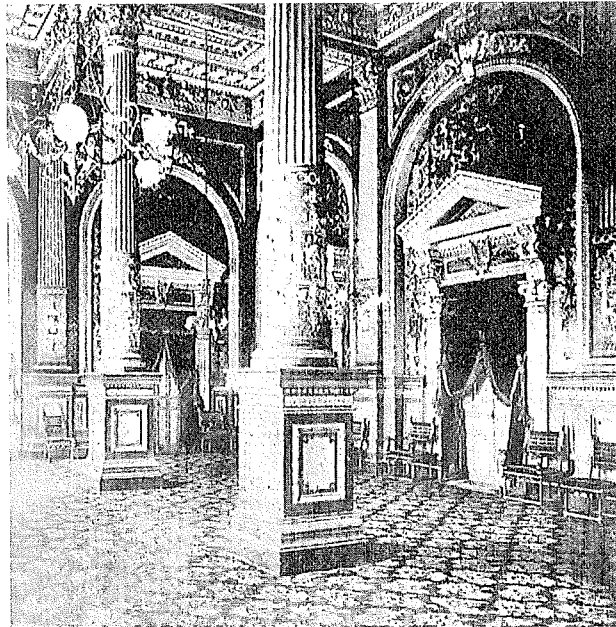
Nacional Florida Roma Solís Olimpia Royal Solís Pueyrredón Empire Onrubia Politeama Odeón Nacional Norte Coliseo Argentino Boedo Operai Italiani Politeama Sudamericano	Moulin Rouge Comedia Scala	Buenos Aires Nuevo Nacional
--	----------------------------------	-----------------------------------

Fuente: GOMEZ, 2009.

Otros elementos que potencian la sociabilidad de los teatros plurales son:

- **Foyers y salones:** entre los que se incluyen casos de teatros con *foyer* alto –es decir, un *foyer* en planta alta por sobre vestíbulo de acceso de planta baja-, salones en subsuelo – muchas veces con accesos independientes del acceso al teatro-, y salas de espera de damas –espacios estancos para espera a la salida de las funciones de teatros.
- **Cafés y confiterías:** constituyen programas comerciales que aquí se citan por su relevancia social, pero de los que se hará referencia más adelante al hablar de la especulación comercial en espacios residuales de los teatros.

Imagen N° 12: Foyer alto del teatro Opera



Fuente: Archivo Museo Teatro Cervantes

Estos *foyers* pueden ser pensados como grandes salas de sociabilidad, muchas veces oficiando en acontecimientos sociales, y en tal sentido se incluyen en una red de espacios de sociabilidad específicos -que adquieren la relevancia de los salones de los centros sociales y culturales- que vimos en el capítulo I.

Cuadro N° 4: Los otros espacios de sociabilidad complementaria:

Foyer alto (primer piso) de teatros	Salones en subsuelos de teatros abiertos a público	Salones de espera en teatros para damas en planta baja
Colón II Apolo Argentino (devenido vivienda unifamiliar) Casino Coliseo Argentino Comedia De Mayo Marconi Moderno (Sala de Ensayos) Opera Politeama Royal San Martín Onrubia (devenido vivienda unifamiliar)	Casino	Moulin Rouge

Fuente: GOMEZ, 2009.

4. Las salas plurales

Una aproximación a nuestra noción de auditorios plurales, es aquella descripción que Christophe Charle hizo de las salas contemporáneas de París, en las que hacia fines del siglo XIX también se debatían -bajo otras circunstancias sociopolíticas- tensiones y negociaciones sociales entre públicos:

“... sociedades donde bajo-proletarios y clases de lujo, pasan a cohabitar mal que bien entre la escena y la sala. Sociedades de transición, imperceptibles, fundadas sobre el apilamiento de grupos de espectadores, desde la orquesta a las galerías, desde los palcos a las plateas, interactuando con la sociedad imaginaria que se representa en las obras”³⁸.

Esta imagen del apilamiento resulta convincente a la hora de comprender a estos teatros finiseculares como grandes laboratorios de socialización a través del juego de *mirar y ser visto*.

Veinticinco de las salas de los principales teatros de Buenos Aires en 1910, tenían algunas características espaciales comunes que influían en la interacción entre los distintos tipos de asistentes. Los teatros tenían casi todos 3 niveles (PB, primero, segundo y tercer piso). La mayor cantidad de palcos se concentraba en el primer nivel.

Sólo 4 teatros alcanzaban los 4 niveles -Coliseo, De la Opera, Onrubia y Politeama-, y eran de los edificios que tenían más capacidad³⁹. Prácticamente todos disponían de un pequeño porcentaje de localidades de pie, que generalmente se encontraban en los niveles superiores, y en algunos casos puntuales eran espacios dispuestos detrás de platea. Los teatros que disponían mayor espacio destinado a localidades de pie eran: el Casino: 1030, el Avenida: 517 y el Politeama: 500.

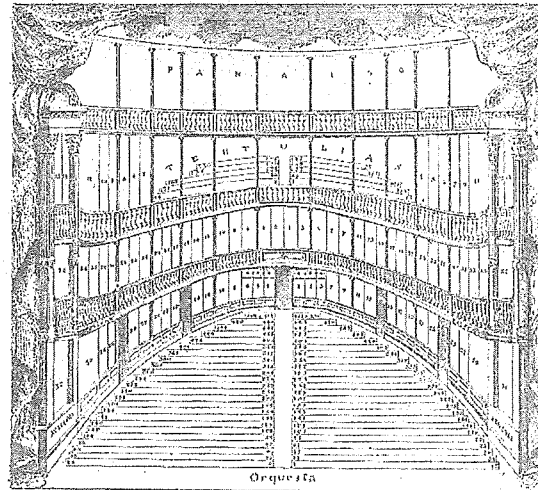
La presencia de palcos *avant-scène* constituía un elemento casi habitual. Estos en general se extendían entre la planta baja y el segundo piso, aunque en el de Teatro de la Opera agregaba un nivel más, caso que se daba también en el Odeón, Onrubia y Politeama. Los teatros que presentaban sectores de plateas con mayor número de butacas eran el Coliseo,

³⁸ CHARLE, 2008: 8.

³⁹ El Colón no se incluye en este análisis de sala, pues ella se encuentra específicamente analizada en el capítulo VI, pero posee 7 niveles incluyendo planta baja.

Casino y Buenos Aires. El Teatro Cosmopolita tenía un amplio *aforo* pero distribuido en mesas con sillas, dado que funcionaba como *café-concert*.

Imagen N° 13: Sala del teatro San Martín



TEATRO SAN MARTÍN
 EMPRESA G. PARADOSSI Y CIA.
 COMPAÑIA DRAMÁTICA ITALIANA DIRIGIDA POR EL
 Comm. ERMETE ZACCONI

ELenco artístico:
 INES CRISTINA
 Evelina Pardi — Ada Cristina — Emma Sannicola
 Teresa Caldelli — Enricheta Sabatini — Zaira Del Ponte
 Bona Podda — Tina Carli — Eletta Risone
 Tina Risone — Giusepa Naumini — Pia Romanoti
 ERMETE ZACCONI
 Enrico Damnici — Alfredo Salmati — Ambrogio Boggi — Enrico Sabatini
 Giulio Boida — Giuseppe Molinari — Nicola Cortesi — Carlo Tedeschi
 Leone Papa — Carlo Caltelli — Achille Risone — Andrea Casertini
 Carlo Caffi — Adolfo Guzzanti — Silvio Del Ponte — Achille Neller,
 Enrico Naumini.
 Administrador representante: G. BROGGI ZAMPA.
 Secretario: G. Carli — Directores de Escena: C. Caldelli y A. Risone
 2 Apuntadores — 2 Maquinistas — 2 Atrevidores — 2 Sustrés.
 Proximamente será abierto un *único abono de 20 funciones*

Fuente: Manual del Viajero, 1904.

Cuadro N° 5: La distribución de algunas de las principales salas hacia 1910:

TEATRO	AUDITORIO - SALA							TOTAL DE LOCALIDADES
	PLANTA BAJA		PRIMER PISO	SEGUNDO PISO	TERCER PISO	CUARTO PISO	QUINTO PISO	
	BUTACAS PLATEA	OTROS						
Apolo	400	8 p. Bajos 4 p. avant sc.	24 p. Balcón 4 p. avant sc.	12 p. altos 4 p. avant sc. Tertulias altas Parados	Paraiso Parados			974 (incluye 30 de pie)
Argentino	De platea 449 De orquesta 24	22 p. bajos 2 p. avant sc.	25 p. de balcón 4 p. avant sc.	4 p. avant sc. Tertulias altas	Paraiso Parados			1592 (incluye 126 de pie)
Avenida	De platea 512 De orquesta 60	6 p. bagnoires 2 p. avant sc. 26 p. bajos 2 p. entrada	2p. avant sc. 30 p. Balcón	2 p. Avant sc. Tertulias Parados	Anfiteatro Paraiso Parados			2230 (incluye 517 de pie)
Buenos Aires	De platea 521 De orquesta 36	6 p. bagnoires 6 p. avant sc. 10 p. bajos	27 p. balcón	6 p. avant sc. 10 p. altos Tertulias altas	Paraiso Parados			1187 (incluye 60 de pie)
Casino	542	20 p. Bajos 6 avant sc. Promenoir Par. Parados	32 p. Balcón gr.	12 p. Altos gr. 8 p. Galeria Tertulias altas Parados	Paraiso Parados			2459 (incluye 1030 de pie)
Coliseo	618	28 p. bajos 2 p. avant sc.	32 p. balcón 2 p. avant sc.	32 p. altos 2 p. avant sc.	8 p. grillé 10 p. anfiteatro Tertulias altas Parados	Paraiso Gradas Parados		2556 (incluye 340 de pie)
Cosmopolita	En mesas con sillas 550		22 p. balcón Tertulias bal.	Tertulias altas Parados				770 (incluye 25 de pie)
De la Comedia	342	24 p. bajos 4 p. avant sc. Parados	20 p. balcón 4 p. avant sc. Tertulias bal.	Paraiso Parados				966 (incluye 100 de pie)
De la Opera	430	22 p. bajos 3 p. avant sc.	24 p. balcón 4 p. avant sc. 1 p. tertulias	24 p. altos 4 p. avant sc. Tertulias altas	12 p. cazuela 3 p. avant sc. 25 palcos Tertulias caz.	Paraiso Parados		1880 (incluye 160 de pie)
De Mayo	345	4 p. avant sc.	12 p. balcón 4 avant sc. Tertulias bal.	14 p. altos 4 avant sc. Tertulias altas	Paraiso Parados			751 (incluye 55 de pie)
Marconi	378	32 p. Bajos Tertulias orq.	20 p. Balcón Tertulias bal.	Paraiso Parados				1210 (incluye 100 de pie)
Moderno	376	4 p. Bajos 4 p. avant sc.	12 p. Balcón 4 p. avant sc. Tertulias bal.	12 p. Altos 4 p. Avant sc. Tertulias bal.	Paraiso Parados			960 (incluye 60 de pie)
Moulin Rouge	348	26 p. Bajos Tertulias plat.	26 p. Balcón Tertulias bal.	Paraiso Parados				1015 (incluye 80 de pie)
Nacional	373	27 p. bajos 4 p. avant sc. 4 p. bagnoires	12 p. balcón 4 p. avant sc. Tertulias balc. Parados	29 p. altos 2 p. avant sc.	Paraiso Parados			1076 (incluye 62 de pie)
Nacional N.	285 Parados	20 p. bajos 4 avant sc.	4 p. avant sc. Tertulias balc. Parados					902 (Incluye 174 de pie)
Nuevo	380	22 palcos	18 p. Balcón Tertulias balc.	18 p. Altos Tertulias alt.	Paraiso			1228
Odeón	318	28 p. bajos 2 p. avant sc. Tertulias orq.	28 p. de balcón 2 avant sc.	8 palcos 2 avant sc. Tertulias	2 avant sc. Paraiso			1246
Olimpo	340	8 p. bajos	16 p. balcón Tertulias bal. Anf. Paraiso Parados					808 (incluye 34 de pie)
Onrubia	De platea 410 De orquesta 40	18 p. Bajos 2 p. avant sc. 1 p. Bajo a.sc. Anfiteatro P. bagnoires	23 p. Balcón 4 p. Avant sc.	16 p. Altos 4 avant sc. Tertulias princ.	10 p. Altos 4 p. Avant sc. Tertulias altas Parados	Paraiso Parados		1721 (incluye 100 de pie)
Politeama	491	32 p. bajos 2 p. avant sc.	36 p. balcón 2 p. avant sc.	12 p. altos 4 p. avant sc. Tertulias alt. Parados	2 p. avant sc. Anfiteatro Parados	Paraiso Parados		2782 (incluye 500 de pie)
Roma	En mesas con sillas 440		14 p. balcón					496
Royal	320	16 p. Bajos 2 p. avant sc.	16 p. altos 2 p. avant sc. Tertulias	Paraiso				770
San Martín	476	24 p. bajos 2 p. avant sc. 6 p. grillés	36 p. balcón 2 p. avant sc.	12 p. altos 4 p. avant sc. Tertulias altas	Paraiso Parados			1744 (incluye 20 de pie)
Scala	249	6 palcos bajos Parados	10 p. balcón 9 p. grillé bal. 6 p. avant sc.					450 (incluye 53 de pie)
Variedades	319	6 p. avant sc.	20 p. balcón Tertulias bal.	4 p. avant sc. Tertulias altas	Paraiso			995

Fuentes: Planos originales del Archivo Planimétrico del Palacio de Aguas Argentinas, y Calaza, 1910.

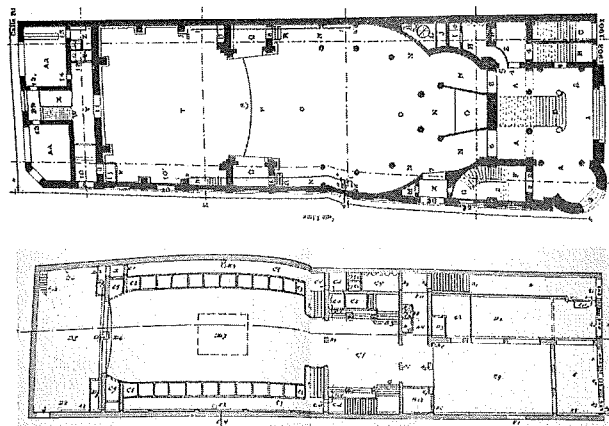
5. La idiosincrasia de un loteo dado. Apoyos y ajustes singulares a una funcionalidad imprecisa

Los solares definieron distintas formas de implantación y condicionamientos programáticos que fueron resueltos con pragmatismo, deviniendo en variados sacrificios en la racionalidad compositiva y ocasionando desajustes funcionales o de distribución.

Ya se mencionaron previamente algunos de ellos, pero respecto a las geometrías de los solares y ante los requerimientos, dieron una serie de conflictos y resoluciones características.

a) **solares angostos:** el principal desajuste distributivo fue la inconexión de escenario y camarines con exterior. Los camarines se ubicaban en plantas altas del escenario o en el subsuelo. Los accesos a ese sector privado se daban, en muchos casos, descendiendo por una escalera ubicada sobre la fachada. En el caso del Teatro de Mayo, la ubicación en esquina en un terreno angosto, permitió resolver el acceso directo desde la calle a los camarines y al escenario. Un tema que resultaba problemático era el desplazamiento de escenografías y decorados que tenían que ser transportados hasta los depósitos ubicados en los subsuelos del teatro y ser armados por partes, dado que las aberturas de fachadas a público no resultaban apropiadas.

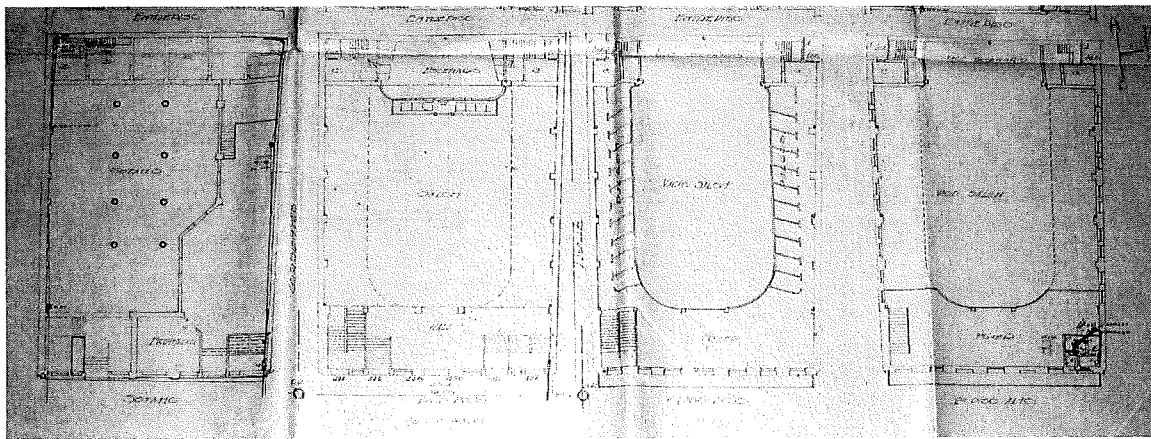
Imagen N° 14: Teatros de Mayo y Moulin Rouge



Fuentes: Planos originales del Archivo Planimétrico del Palacio de Aguas Argentinas, y CALAZA, 1910.

b) solares anchos y poco profundos: llevaba a implantar teatros más pequeños como los *café concerts* –Scala, Cosmopolita, Roma- que permitían concentrar un número de localidades que promediaba las 500, por medio de la utilización de mesas con sillas en toda la superficie del salón de planta baja. Por sobre ellos, aparecían palcos, balcones, tertulias y espacios para estar de pie.

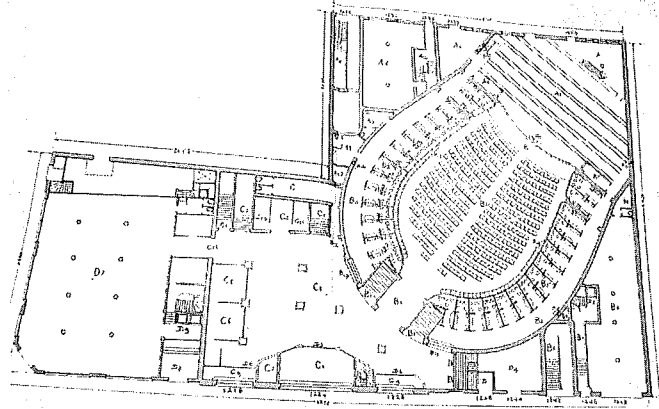
Imagen N° 15: Teatros Cosmopolita



Fuente: Planos originales del Archivo Planimétrico del Palacio de Aguas Argentinas.

c) solares no rectangulares: implicaba la astucia de los responsables del emprendimiento. En el caso del Teatro Avenida se combinaba con un restaurante-buffet en esquina y un hotel situado al frente de la Avenida por sobre el acceso al teatro. La solución adoptada consistió en rotar a 45 ° una planta en forma de herradura y diseñar un escenario con fondo triangular, que por cierto no presentaba condiciones óptimas para el funcionamiento. El exceso de espacios residuales volvía muy conflictivos los espacios de transición y el armado de apoyos.

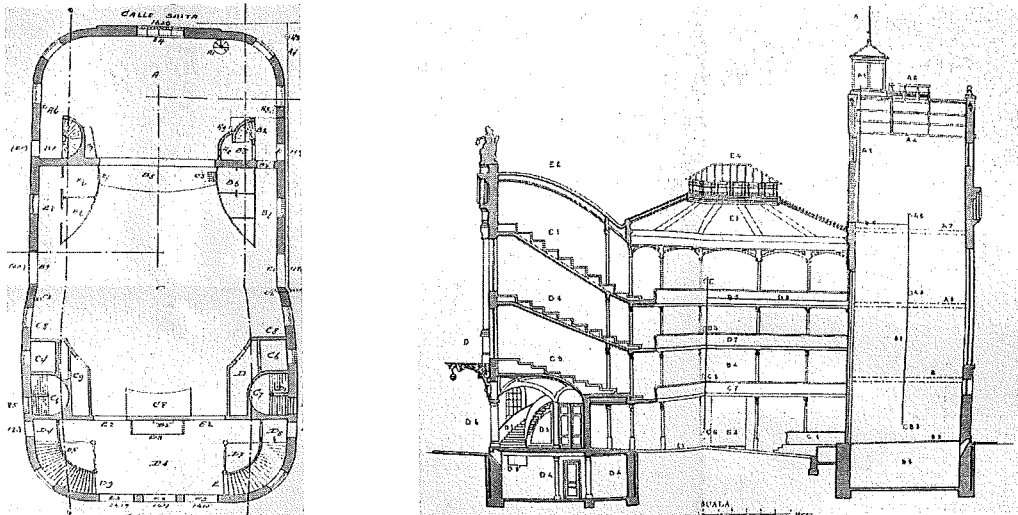
Imagen N° 16: Teatro Avenida



Fuente: CALAZA, 1910.

d) **solares en esquina:** sobre terrenos más reducidos se orientaba hacia un aprovechamiento máximo del espacio. En el caso del Teatro Variedades se plantearon galerías superpuestas del tipo de las proyectadas para las Aulas Magnas, desafío que debe ser verificado en el siguiente corte, en correspondencia con la implantación en terreno estrecho. Estas galerías presentaban la peculiaridad de alcanzar en sus fondos los planos de fachada.

Imagen N° 17: Teatro Variedades

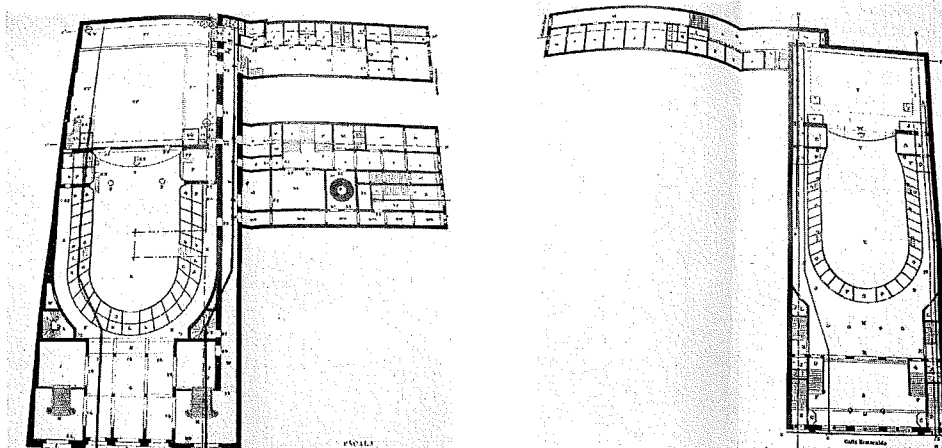


Fuente: CALAZA, 1910.

e) Solares anexados – ampliaciones

Ya que prácticamente todos estos teatros tenían una sola fachada a la vía pública, se planteaba una situación crítica en la descongestión de las salas sobre las vías públicas, que sólo podía ser resuelta adentrando lo más posible la sala. Esta disposición quitaba superficie al auditorio y presionaba más hacia el fondo las funciones privadas de artistas y apoyos a escena. Una alternativa adoptada fue anexar terrenos, permitiendo de este modo descomprimir la disposición o bien lograr otros accesos privados por otras calles.

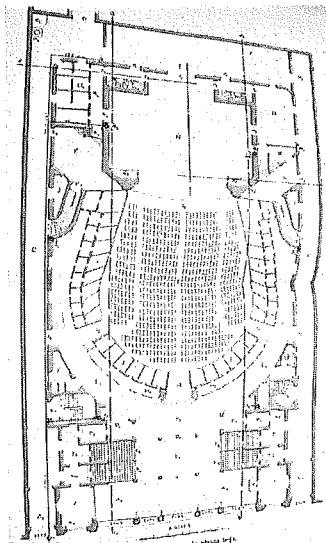
Imagen N° 18: Teatros de la Opera y San Martín



Fuentes: CALAZA, 1910.

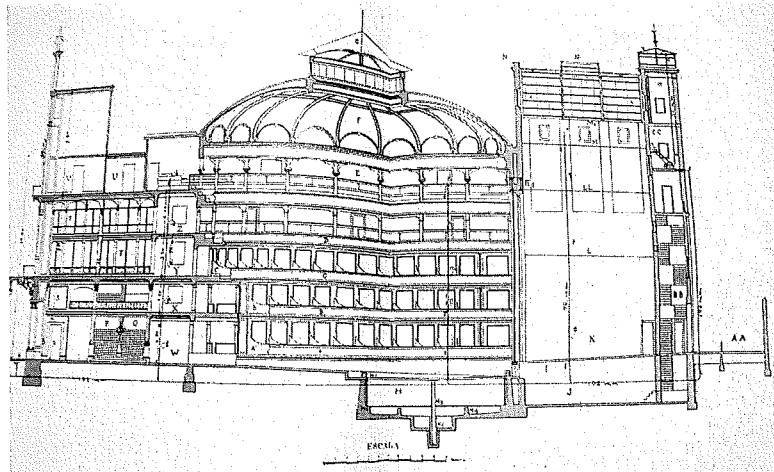
f) Articulación de teatros con medianeras: un tema recurrente en estos casos, fue resolver del mejor modo el esquema circulatorio, para permitir una conexión autónoma y directa de las áreas privadas con vía pública desde la única fachada disponible. El Coliseo Argentino queda exento de los muros colindantes gracias a un deambulatorio perimetral de corredores con acceso directo a las funciones ubicadas en el fondo del edificio –camarines, escenario, etc.

Imagen N° 19: Teatro Coliseo Argentino



Fuente: CALAZA, 1910.

Imagen N° 20: Corte del antiguo Coliseo Argentino de 1905.

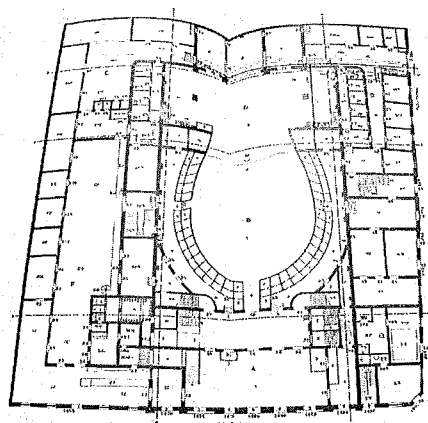


Fuente: CALAZA, 1910.

g) Locales de apoyo dispuestos en torno a la sala: en los casos de parcelas óptimas como la del Politeama, permitan a los proyectistas retomar la noción de auditorio y escena rodeado de locales de apoyo que operan como fuelles acústicos. A su vez se logra una disposición menos comprimida que sumaba áreas de apoyo incluso detrás de la escena. Esta disposición sin embargo, hacia comienzos de los 80, había resultado de la adición

indiscriminada del empresario, de locales y construcción colindantes al teatro, por razones de especulación y que recién en este período están articuladas en aporte al conjunto. El Coliseo Podestá de La Plata de 1886, tendrá una relación análoga entre el teatro y las parcelas anexadas –tal sucedió en el Politeama–, a las que progresivamente se fueron extendiendo funciones del teatro, como un acceso independiente a escenario y camarines, por una calle lateral al acceso (ver plano Coliseo Podestá en capítulo II).

Imagen N° 21: Teatro Politeama



Fuente: Planos originales del Archivo Planimétrico del Palacio de Aguas Argentinas.

6. La especulación. Implantación y otros programas complementarios como estrategia de rédito

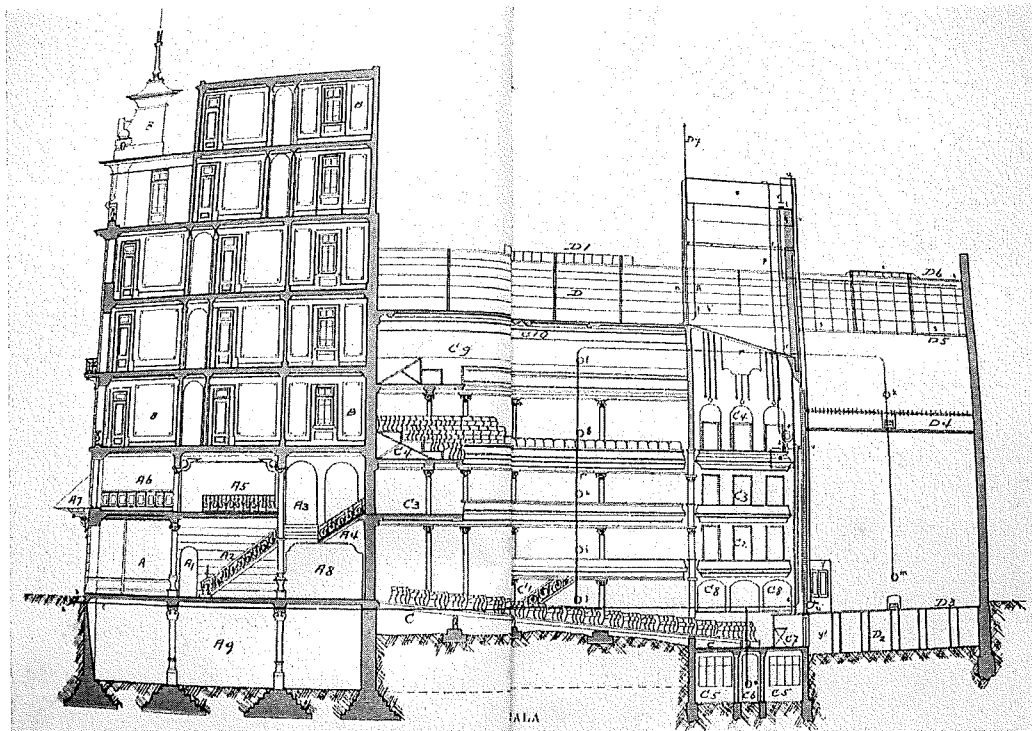
La integración de funciones comerciales a los teatros como modo de alcanzar un rédito máximo de los lotes, conllevó muchas veces el costo de perder fluidez circulatoria y belleza en sus fachadas.

Surgen distintos modos de comerciar con el espacio residual del teatro. En algunos casos, agregando funciones que aportan sociabilidad, complementando con ciertas necesidades del público: confiterías y cafeterías en plantas bajas, plantas altas o en primeros pisos. Pero en otras salas, esto se produjo sumando locales de alquiler en planta baja destinados a comercios, que sólo empañan el carácter del teatro. Otra alternativa la constituyeron los teatros que se concibieron como complejos que integraban confiterías o salones y un hotel por sobre el vestíbulo de acceso. Finalmente, resoluciones como la del Scala o la del Moulin Rouge, que por sobre su vestíbulo de acceso presentaban departamentos y oficinas de renta, funciones que definirían en gran parte el carácter de estos complejos de inversión especulativa de gran capital. Fueron interesantes los casos de *foyers* devenidos vivienda de renta del Onrubia y del Argentino, pero sin alterar el carácter exterior de estos dos teatros.

Cuadro N° 6: Programas de especulación que se integran a los teatros plurales:

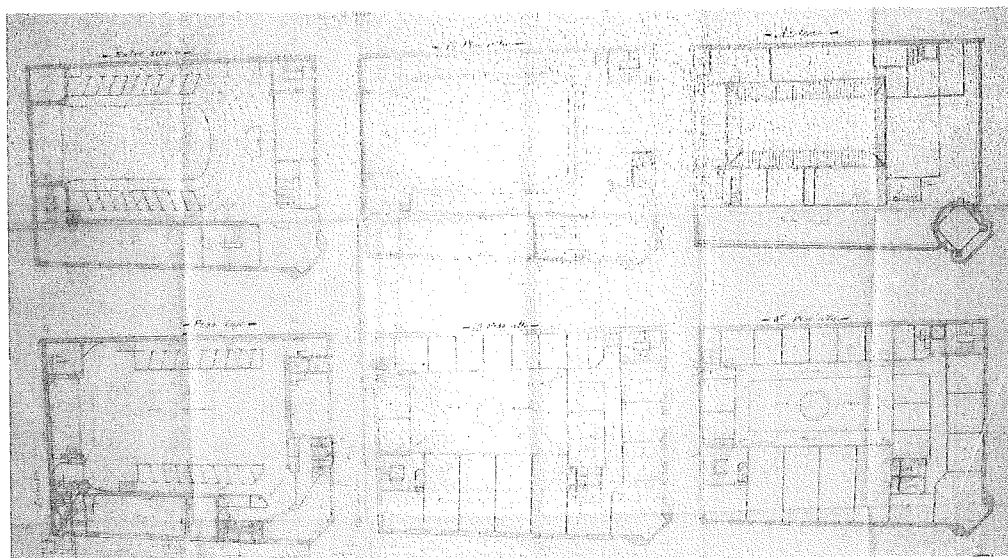
CONFITERIA CAFETERIA EN PLANTA BAJA	CONFITERIA CAFETERIA EN PLANTA ALTA	CONFITERIA CAFETERIA EN SUBSUELO	NEGOCIOS EN FRENTE PLANTA BAJA	HOTELES O VIVIENDAS POR SOBRE NIVEL DE ACCESO
Politeama	Buenos Aires	Avenida	Boedo	Avenida (hotel)
Sudamericano	Colón I	Nacional Florida	Nacional Florida	Odeón (hotel)
Politeama Argentino	Nacional	De Mayo	Exelsior	Buenos Aires
Onrubia	Nuevo	Moderno	Colón I	(hotel)
Nacional Norte	Coliseo Argentino (2° nivel)	Olimpo	Nacional Norte (2)	De Mayo (hotel)
Marconi	Royal (2° nivel)	Variedades	Roma (2)	Scala (viviendas- oficinas)
Avenida (buffet)			Empire (2)	Colón I (oficinas)
Argentino			Pueyrredón(2)	Moulin Rouge
Scala				(viviendas-oficinas)
Olimpo				
Apolo				
De la Opera (por calle Suipacha)				

Imagen N° 22: Teatro Hotel Buenos Aires



Fuente: CALAZA, 1910.

Imagen N° 23: Proyecto cine-teatro Ateneo en 1909 (ex Teatro Empire). La aparición del cine-teatro en el período y la mutación del teatro hacia un tipo versátil por razones de rédito económico. Se encontraba en Calle Maipú 419/429 esq. Corrientes.



Fuente: Planos originales del Archivo Planimétrico del Palacio de Aguas Argentinas.

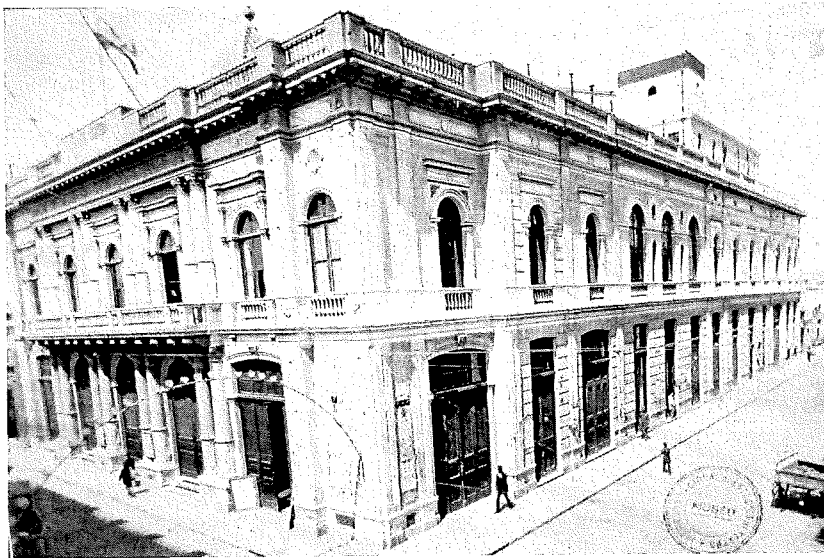
7. Las fachadas plurales.

Cabría pensar a estos teatros porteños plurales como paradigmas de un proceso de desacralización del tipo teatral debatido por siglos en Europa, en virtud de la apertura hacia una nueva lógica del mercado del espectáculo moderno, en el contexto de la primera gran liberalización de la actividad dada a partir de las últimas décadas del siglo XIX.

En estos teatros plurales anidaron parte de los legados clásicos, pero por sobre ellos, un carácter inmanente de artefactos que respondían a un mercado cultural masivo y a demandas de entretenimiento y representación que intentaron satisfacer complementariamente.

En tal sentido, estas salas constituyeron parte de esa historia de recuperación y complejización de la noción de lo teatral dada en Europa iniciada a partir del Renacimiento, pero a su vez un estrato de artefactos cuya lectura aporta a la comprensión de un tiempo más reciente y de un sitio mucho más próximo: Buenos Aires finisecular.

7.1. Carácter plural



Onrubia

Fuentes: Archivo Fotográfico del teatro Cervantes de Buenos Aires.

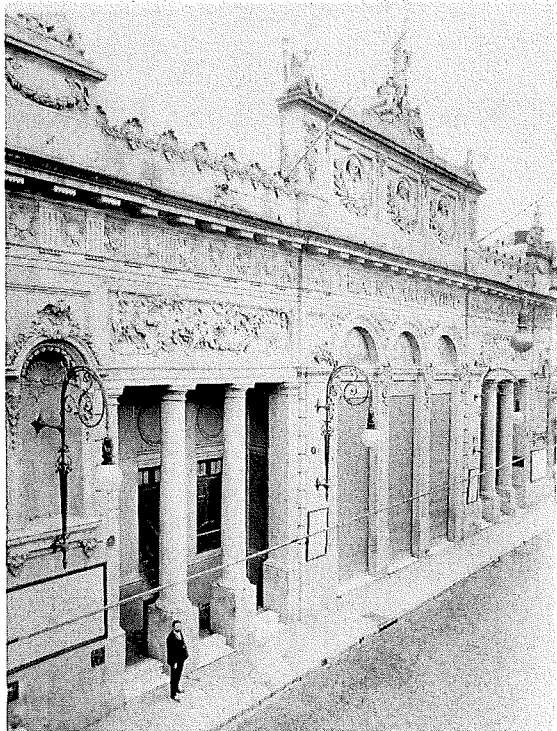
Ortodoxa fachada neorrenacentista propuesta por Juan Bautista Arnaldi. Los arcos *escarzanos* se acercaban a la escuela germana de Schinkel.



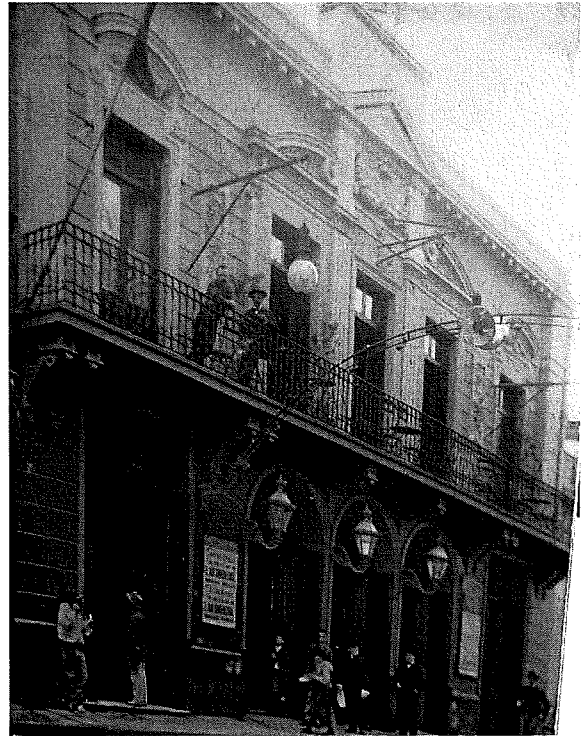
Antigo Coliseo Argentino

Fuente: Archivo Fotográfico del teatro Cervantes de Buenos Aires.

Se trató de un proyecto de 1905 de Ernesto Meyer y Carlos Nordmann (Hannover 1885- Buenos Aires 1918) activo en Buenos Aires desde 1881, trabajó con Juan A. Buschiazzo. Inscrito en el Modernismo cosmopolita que deriva de la arquitectura de las Exposiciones Internacionales.



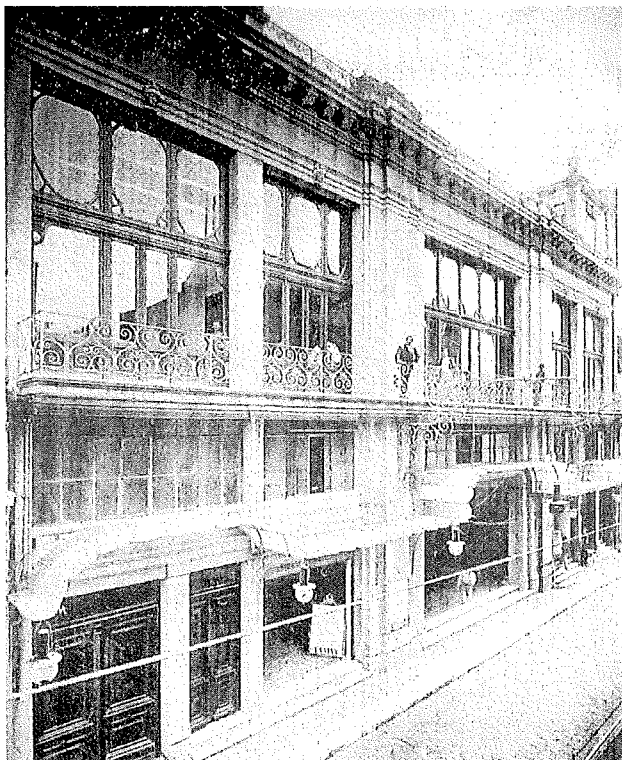
Argentino



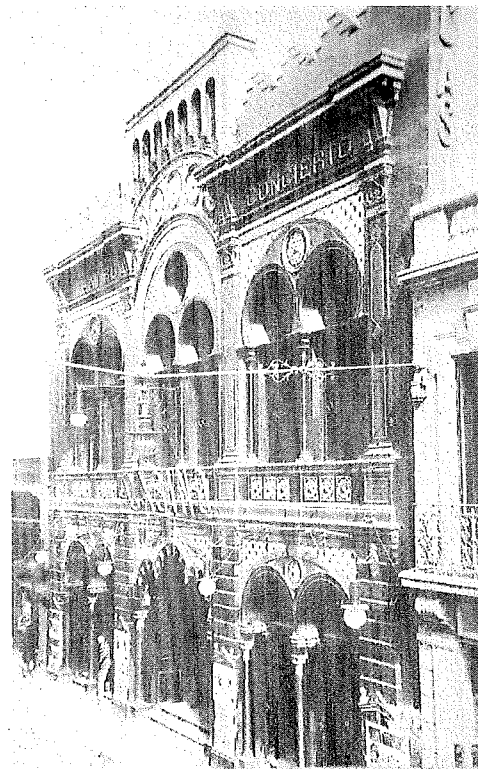
Apolo

Fuentes: Archivo Fotográfico del teatro Cervantes de Buenos Aires.

En el Argentino de José Becario, las *loggias* secundarias de acceso a localidades altas se combinaban con una confitería y con oficinas administrativas, agregando una inusual articulación a los habitualmente ceñidos accesos de los “teatros plurales”.



Casino Antiguo

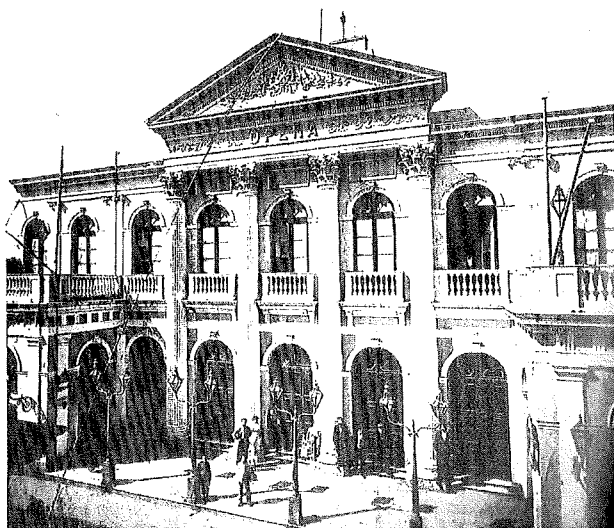


Casino Nuevo

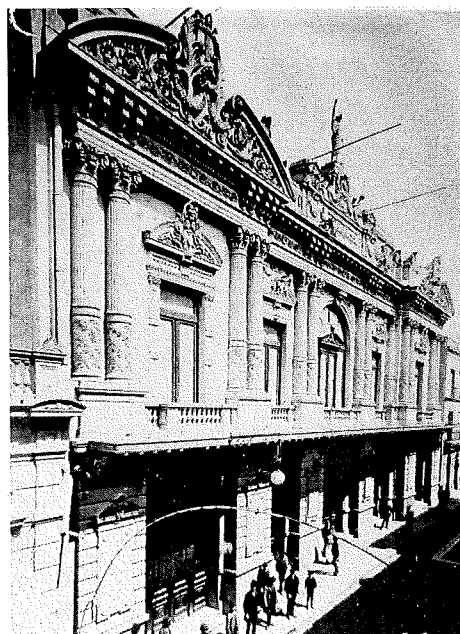
Fuentes: Archivo Fotográfico del teatro Cervantes de Buenos Aires.

En su primera versión, el Casino de J. Arnanat, traslucía la diafanidad de carácter comercial de las acristaladas plantas superiores que acusaban el creciente espíritu metropolitano.

El Casino Nuevo del ingeniero Domingo Selva, mostraba los exotismos tan al gusto de las clases en ascenso, que encontraban en estos gestos cosmopolitas la fantasía de mundos geográficamente muy distantes a los que sólo los muy ricos podían acceder en persona por entonces.



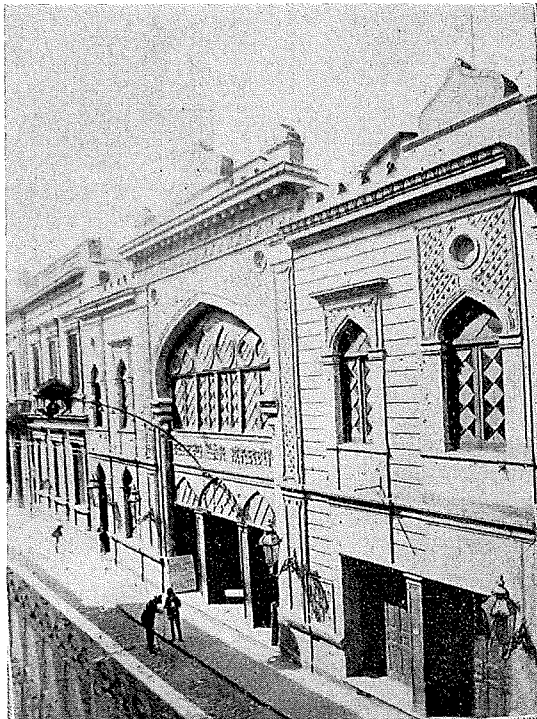
De la Opera Antiguo



De la Opera Nuevo

Fuentes: Archivo Fotográfico del teatro Cervantes de Buenos Aires.

El paso de la fachada neoclásica de Emilio Landois, ricamente articulada aunque algo severa en carácter, a la festiva que Jules Dormal rehizo –con ecos de la Opera de París de Garnier- muestra los ideales de una generación que hiciera de la asistencia al teatro un modo de pertenecer u observar una sociedad opulenta, ajena al ideal austero de ciudadanos cultos que promovía la primera.



San Martín Antiguo

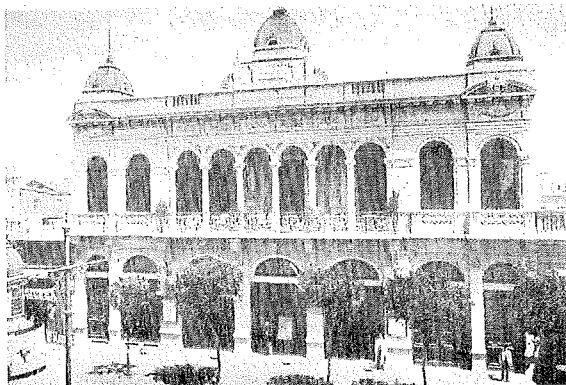
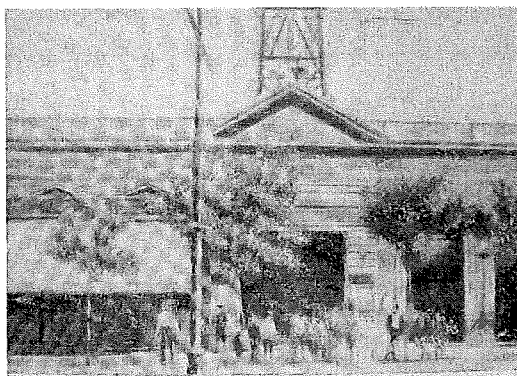


San Martín Nuevo

Fuentes: Archivo Fotográfico del teatro Cervantes de Buenos Aires.

Referencias a los exotismos del fantasioso gótico veneciano se adaptaban idealmente al programa teatral en el cual la máscara, la ilusión y la fiesta constituían una trilogía indivisible.

No obstante, el clima de austeridad que las elites impusieron al gusto arquitectónico desde la crítica acérrima al “cocoliche” ecléctico, orientaron los nuevos emprendimientos en una dirección reductivista, tensada hacia un sobrio repertorio de la tradición legítima.



Doria antiguo

Nuevo Marconi

Fuentes: Archivo Fotográfico del teatro Cervantes de Buenos Aires.

Los teatros periféricos aspiraban a mostrar rasgos de la cultura aceptada por las elites, que se estaba estableciendo en la edilicia pública que el Estado emprendió a fines del siglo XIX. La *loggia* del Marconi de Juan Bautista Arnaldi, recordaba a los asistentes la que Tamburini proyectara para la Casa de Gobierno y la opulenta casa de Juárez Célman.



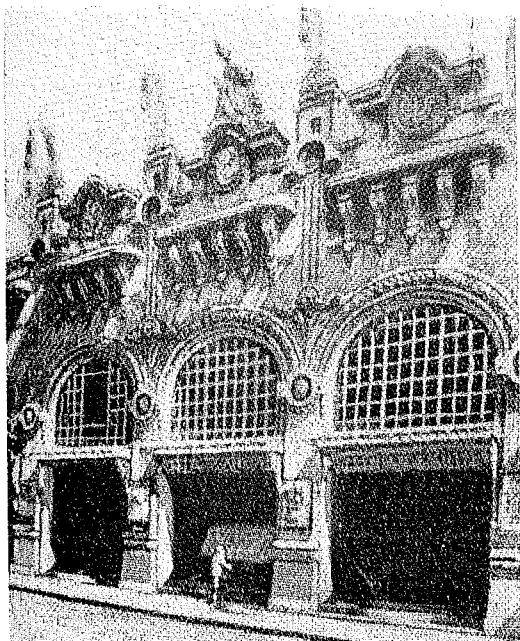
Cosmopolita



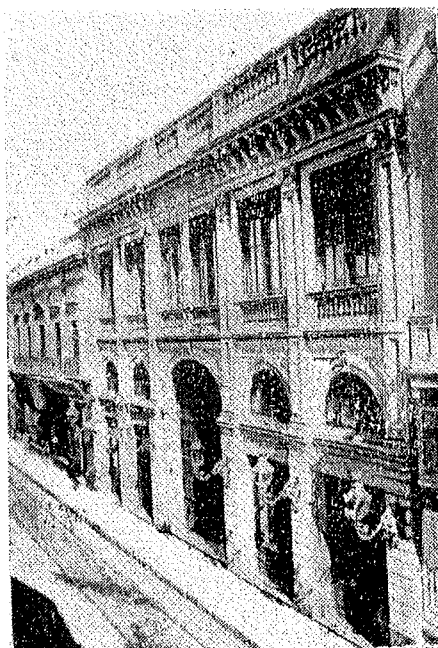
De la Comedia

Fuentes: Archivo Fotográfico del teatro Cervantes de Buenos Aires.

El teatro de la Comedia de Juan Bautista Arnaldi, mostraba la presencia de constructores idóneos que manejaban el vocabulario del clasicismo con absoluto desconocimiento de su sintaxis *legítima*. La necesidad de otorgar carácter variado a la fachada era un reto que requería algo más que buena voluntad...



Nacional

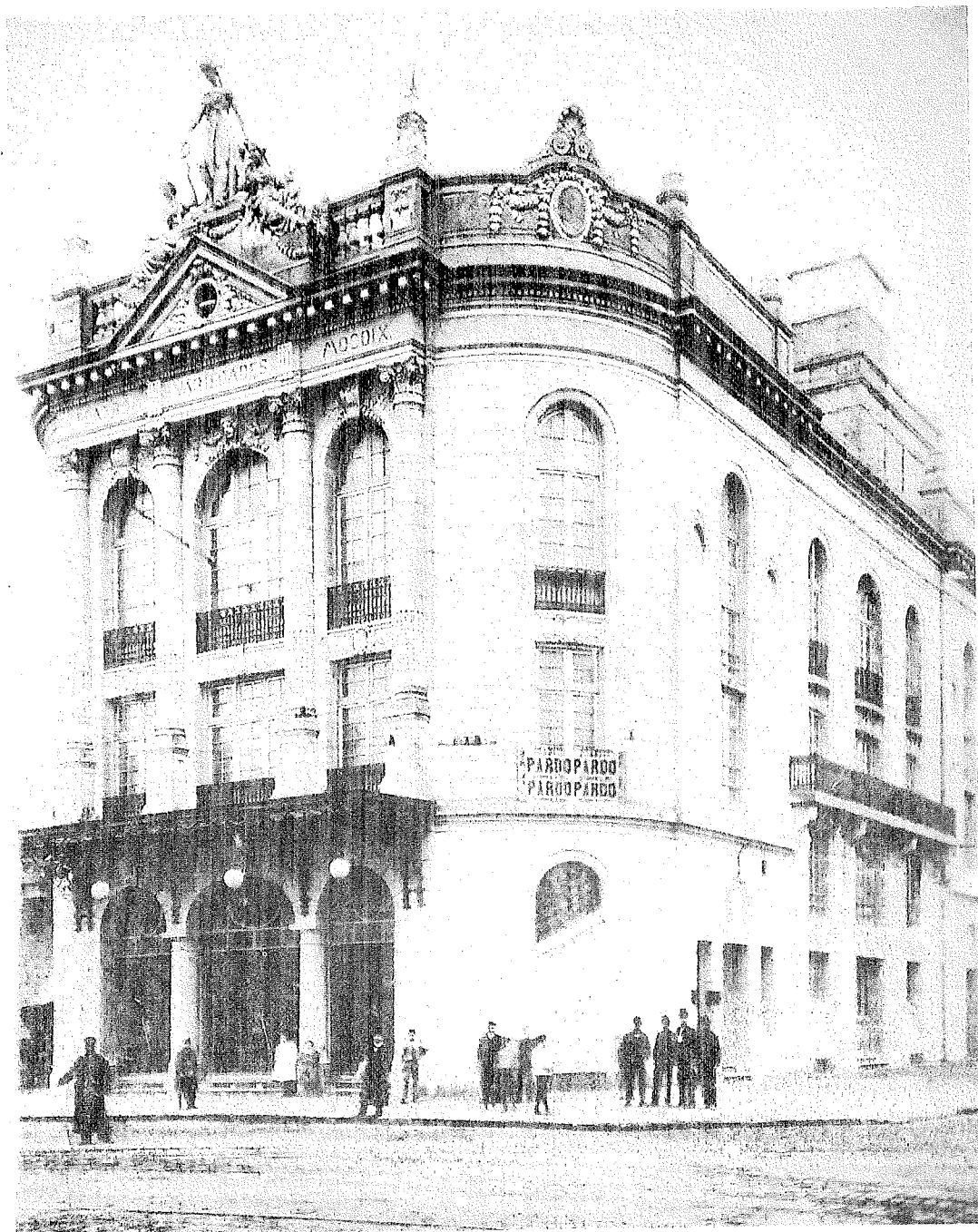


Nacional Florida

Fuentes: Archivo Fotográfico del teatro Cervantes de Buenos Aires.

La exuberante fantasía decorativista de Fernández Poblet y Ortúzar –proyectista también del Avenida- para el Nacional, ocultaba toda posible crítica a su calidad compositiva. Basta contar con relieves de imponente elaboración para recordar como el propio Garnier había hecho gala de estos rasgos en la Opera de Montecarlo y en la arquitectura de Pabellones de Exposición, casos pródigos en la apelación a fantasías análogas.

El terso clasicismo del Nacional Florida remite a la *tratadística palladiana*, recurrencia que resultaba idónea cuando los recursos materiales no habilitaban grandes excesos y el decoro se imponía.

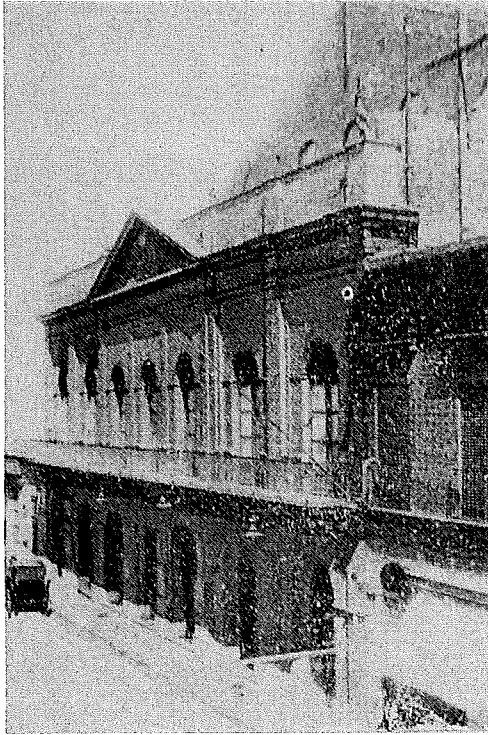


Variedades

Fuentes: Archivo Fotográfico del teatro Cervantes de Buenos Aires.

El Variedades de Carlos Nordmann, exhibía una cierta severidad académica francesa, con su orden gigante corintio sobre basamento, severidad que sólo se ve alterada por el modesto

y desproporcionadamente empinado frontis en el *intercolumnio* central. El sorprendente pórtico de acceso remite probablemente a la arcaizante *Rue des Colonnes* de París.



Politeama

Fuentes: TAULLARD, 1932; GOMEZ, 2006.



Moderno

El Politeama de Juan de Médici, otro severo *neopalladianismo* mostraba la dignidad de su *taxis* aún si bien quedaría inconcluso su revestimiento.

7.2. Carácter comercial



Empire



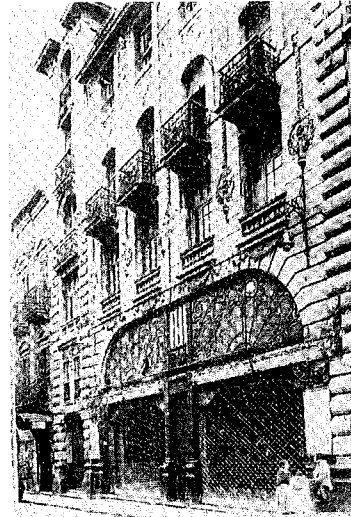
Avenida

Fuentes: LLANES, 1968; GOMEZ, 2006.



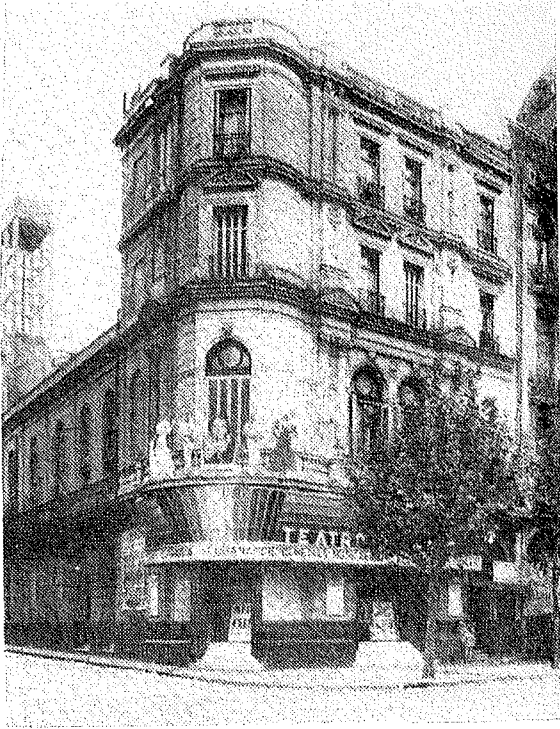
Boedo

Fuente: LLANES, 1968.



Buenos Aires

Fernández Poblet y Ortúzar desatiende el carácter de fachada teatral a la hora de perfilar al Buenos Aires, en una pragmática resolución que combina un vidriado basamento comercial que se coronaba por una propiedad horizontal de viviendas y oficinas.



De Mayo



Odeón

Fuente: LLANES, 1968; Archivo Fotográfico del Teatro Cervantes de Buenos Aires.

El Teatro de Mayo con una adición de 2 niveles posterior, señalaba –desde la legalidad clásica- la conflictiva operación que sólo los contemporáneos proyectistas de la “*Chicago School*” se atrevieron a desafiar, saliendo airoso.

El Odeón, proyectado en 1893 por Fernando Moog (Muelheim-Mosel 1837) activo en Buenos Aires desde 1863, presentaba de modo muy discreto el motivo del par de cuerpos resaltados por frontis curvos, recurrente en la arquitectura ecléctica post Garnier. Aplicados a una fachada muy restringida en cuanto a articulación de planos e incluso a su relieve, Moog los resolvió mediante pilastras.

8. Conclusiones

Entre los teatros plurales -por espacialidad, importancia, públicos asistentes y lenguajes arquitectónicos utilizados- que funcionaron entre 1880 y 1914 en Buenos Aires propusimos analizar una selección de los más importantes en funcionamiento, en donde encontrar aspectos vinculantes, tanto en su condición de estrato teatral emergente, como de artefactos inscriptos en una evolución a largo plazo, iniciada con el renacer de la práctica teatral en Europa a partir del Renacimiento.

El repertorio teatral porteño fue producto de las asimilaciones introducidas por arquitectos extranjeros y locales que transculturaron el debate producido en Europa, para ajustarlo a una coyuntura completamente diferente que también se vería expresada en dichas adaptaciones. En definitiva, una desacralización del tipo teatro europeo, en favor de una mayor representatividad de la realidad palpable que conviven en la ciudad y de las necesidades sociales que localmente el teatro cubrió.

Los teatros plurales si bien asimilan el auditorio a la italiana -tanto en las salas populares como en las líricas-, proponen una diversificación y una adaptación a las condiciones locales a través de una serie de resoluciones de ese tipo y en un ajuste de geometrías de los auditorios y de sus espacios de sociabilidad. Asimismo, proponen una serie de resoluciones particulares en términos funcionales, espaciales y de redistribución de los esquemas clásicos.

Devienen arquitecturas públicas que mayormente desatienden a esa lectura del debate tipológico, que presupone una evolución de la arquitectura, en concordancia con la evolución técnico material, para mostrar una dimensión inmanente pero también representativa de las sociedades diversificadas y progresivamente constituidas en sociedades del espectáculo modernos.

CAPÍTULO IV

La estratificación lírica y las prefiguraciones del Estado y de las elites en tiempos del *reformismo conservador*

1. Los teatros porteños y las prefiguraciones de Buenos Aires
2. El paso a la ciudad capitalizada
3. En el umbral del siglo
4. Los teatros de ópera ante el cambio de siglo
5. Conclusiones

“... al teatro lírico se va a tomar una especie de baño de ideal... quien se ve amortajado entre un montón de harapos, difícilmente se eleva hasta los grandes ideales; parece que su mismo pensamiento se matiza con la podredumbre que le rodea. En cambio, quien viste de fiestas y mueve orgulloso y alegre sus miembros, parece como que se siente hermoñado y trata de poner armonía entre su cuerpo así embellecido y las manifestaciones de su espíritu...”¹.

¹ Carlos Olivera, década de 1880, “En Colón. (*Un bout de causerie*)”. (PASOLINI, 1999:243).

1. Los teatros porteños y las prefiguraciones de Buenos Aires

La renovación historiográfica de las últimas dos décadas sobre la historia urbana de Buenos Aires –especialmente los trabajos de Aliata, Liernur y Gorelik-, ha permitido rever el proceso de capitalización de la ciudad, como corolario de una serie de prefiguraciones e imaginarios que anticipan el “deber ser” de una capital, la sede de la nación y ámbito de conformación de una *nueva sociedad argentina*.

Hacia la década del 60, la utopía de una *ciudad/sociedad nueva* -que fue un problema presente en el pensamiento de todo el siglo XIX argentino-, se resignifica en Sarmiento, desde un imaginario que, constituido en sus propias experiencias de viajes, busca convertir a Buenos Aires en “*máquina de educar para la vida política a la sociedad necesariamente nueva que debe surgir, y que jamás podrá hacerlo en el marco que la ciudad tradicional le ofrece*”². Esta noción *sarmientina* -casi profética del rol de la urbe como entidad civilizadora, lleva implícita un entendimiento de ciudad como espacio político de mediación social, donde la intervención del estado debe ser débil para promover una óptima formación de la sociedad plural y autogobernada en su civilidad.

Este pensamiento se opone –naturalmente- al antecedente del Estado fuerte de la visión de ciudad *rivadaviana* -estudiada por Aliata para la primera mitad del siglo XIX-, donde la regularización de la expansión urbana y de las arquitecturas, son dispositivos de control y encauzamiento social³. El espacio público -en este último caso- no es mediador, sino “medio regulador” de comportamientos de una sociedad que se pretende encauzar.

Gorelik da sabidos fundamentos para confirmarnos que en Sarmiento -por el contrario-, la tensión gira en torno a cómo resolver, a partir de la segunda mitad del siglo, el éxodo hacia la ciudad residencial nueva –Palermo-, asumiendo la preexistencia de la Buenos Aires del trazado hispánico, y privilegiando una visión de espacio público como ámbito de mediación e integración política -que retoma sobre todo del modelo americano-. La propuesta “sarmientina”, por lo tanto, plantea la necesidad de operar la expansión residencial, en la cual fundar a esa *nueva sociedad* y, a su vez, consolidar un carácter burocrático y comercial para la ciudad tradicional⁴. En definitiva, para Sarmiento el

² GORELIK, 1998:80.

³ ALIATA, 2004.

⁴ GORELIK, 1998.

cambio social se logra por fuera de la ciudad histórica ya afectada de lógicas nativas heredadas que cohiben lo nuevo.

Sin embargo, la década del 80 -con la capitalización, el cambio de signo político y de ideas que rigen el pensamiento de las elites gobernantes e intelectuales, y con la consolidación de una oligarquía porteña-, reinserta el problema de cómo modernizar la ciudad existente, desde una lógica que retoma ciertos presupuestos fisiócratas del *iluminismo rivadaviano*⁵, pero que opera mayormente las grandes transformaciones urbanas y simbólicas desde la nueva coyuntura económica y social del liberalismo finisecular. La consigna ahora implícita en la figuración del proyecto de ciudad positivista es otra, ya no la figuración de una nueva sociedad sino de un orden⁶.

Los dos emblemas urbanos de fin de siglo que al materializarse concluyen cualquier tensión remanente del debate previo entre *ciudad nueva* ó *ciudad tradicional* es decir, entre la prefiguración de ciudad de Sarmiento y la de Alvear, son según el citado autor, el Palermo finalmente abordado por las clases altas -que desplaza a la propuesta de Quinta Normal popular y plural *sarmientina*- y la apertura del eje de Mayo -que monumentaliza la concentración de la ciudad existente como centro desde donde irradiar la expansión futura-. En efecto, Palermo -ahora como expansión de las elites hacia el norte-, y la Avenida de Mayo -representativa de la consolidación del poder central de la ciudad histórica remozada-, si bien son símbolos "*pacificados rápidamente como postales complementarias, fueron en realidad en su momento fragmentos de proyectos de ciudad -y sociedad- mutuamente excluyentes*"⁷.

Pero, ¿por qué traemos a colación estas mociones sobre la ciudad prefigurada?

En el capítulo I, comprobamos la centralidad con desplazamiento norte de la actividad teatral. Interesaría preguntarnos ahora, ¿en qué medida hay un correlato entre la

⁵ "*Dentro de ese organismo* (la ciudad histórica concentrada dentro del boulevard de circunvalación pensado por Alvear), *se imagina toda la obra de modernización, lo que implica mantener y recualificar el centro tradicional, renovándolo sobre sí mismo: en esta ambición se basa el rediseño de la Plaza de Mayo y el trazado del boulevard central* (Eje de Mayo)..." (GORELIK, 1998: 92)

⁶ *ibid*:94.

⁷ *ibid*:85.

especialización de la ópera y el ideario del estado reformista? A tal efecto, contribuirán a este capítulo, aportes de trabajos que desde disciplinas específicas de estudios sobre la lírica, nos permitan establecer un nexo operativo entre ciudad prefigurada y actividad lírica.

A lo largo del siglo XIX, se conoce en el mundo occidental una expansión y redefinición de la ópera que pasa a ser liturgia burguesa y de sectores sociales en ascenso. En esta ópera se integran tradiciones teatrales previas pero con la premisa de la estilización que permita destacar el valor de clase. Como producto cultural del incipiente *mercado del espectáculo*, la ópera de la segunda mitad de ese siglo, es una mercancía más por venderse a través de calidad y novedad. Toma así algo cercano al carácter de la producción industrial: la sofisticación y la especialización de sus ámbitos impulsan a una especialización cada vez más notable de los públicos, que como engranajes del mecanismo de consumo, exigen cada vez más eficiencia y calidad. La ópera es así un género que en el siglo XIX, evoluciona para adaptarse a los requerimientos y condiciones de Occidente liberalizado, pero sigue requiriendo salas que respondan a una cierta liturgia de clases. Cada teatro lírico, es un laboratorio de la prefiguración del proyecto de nación desde el imaginario de la elite política, económica e intelectual.

Tal como lo vimos, los crecimientos más notorios de públicos globales a teatros se dan en el contexto de los dos grandes períodos de auge económico argentino: 1884-89 y 1905-12. Dentro de este fenómeno teatral, el público de género lírico representa un porcentaje menor –por debajo del 18 % en el período de estudio- pero estable. Sin embargo, su magnitud va dada tanto por su carácter simbólico y representativo -elites política, intelectual y social son los protagonistas de la liturgia lírica-, como por su rédito económico -un número menor de funciones genera mucha más rentabilidad que programaciones dramáticas, de zarzuela o de ópera cómica-. En estas veladas, si bien todos los sectores sociales participan, se representa una visión social construida *desde arriba*.

Cuadro N° 1: Público total en Buenos Aires y porcentaje de asistencia a ópera y operetas.

	Público total a teatros, circos y cinematógrafos	Porcentaje de asistencia a óperas, óperas cómicas y operetas.
1890	2.460.996	-
1905	2.638.334	17 %
1908	6.301.620	14 %

Fuente: Memorias Municipales 1890, 1905 y 1908.

Si bien el género lírico en el Río de La Plata era ya conocido desde comienzos del siglo XIX, la expansión lírica iniciada a partir de 1870 no tiene precedentes, ya que se produce en el escenario inmigratorio preeminentemente italiano y entonces localmente su impacto no solo consolidó a la ópera como liturgia de una nueva burguesía sino que fue un elemento de identidad del inmigrante de escasos recursos.

Dada su expansión, a partir de estas últimas décadas del siglo XIX, Buenos Aires pasa a integrarse al circuito de las capitales líricas finiseculares⁸.

La ópera representa así, un esquema de organización social que es el estratificado – es decir clasista-, en clara oposición al equitativo espacio circense o a la espontánea escena anarquista. Para el período, podemos afirmar que la velada lírica es la práctica más acabada del mercado del espectáculo, en cuanto a redefinición de parámetros estéticos del buen gusto y de ostentación de lo que debe ser una sensibilidad erudita.

En la ópera culta se trasluce el modo en que las elites gobernantes, las clases altas y algunos sectores de intelectuales entienden como posible la integración del cosmopolitismo. El valor simbólico que adquiere la ópera en la ciudad en transformación en el período del *reformismo conservador*, vuelve a la velada lírica parte de la tecnología de Estado. En ella también se monumentaliza parte del ideal de civilidad prefigurado a lo largo del XIX y que ahora encuentra condiciones propicias para concretarse.

⁸ La ópera en tal sentido ópera como dispositivo dentro de lo que Eric Hobsbawm dio en llamar “*invented traditions*”. Con esa noción refiere a los procesos transitados en el siglo XIX por las grandes capitales occidentales a la hora de construir tradiciones, entre las cuales se incluye la transformación y la caracterización de sus sedes políticas, reformadas físicamente de modo repentino, como nuevos tronos de los estados modernos (SCHMIDT, 2004).

Otro proceso reflejado en la producción lírica como prefiguración de Estado, es aquel que se va conformando entre las últimas décadas del XIX y el Centenario de la Revolución de Mayo. La progresiva permeabilidad a la obra de Wagner, abona la radicalización de un ideal de sociedad homogénea, nacionalista y con rasgos xenófobos en incremento, por parte de pequeños sectores de entendidos. Este no sólo es un proceso particular al Río de La Plata, sino compartido con otras capitales líricas occidentales¹⁰. En Argentina, el culto a Wagner, siempre será minoritario hasta inicios de la primera década del siglo XX y corresponde al círculo más erudito y pronacionalista para el cual, la cultura nacional se encuentra en peligro de barbarización, producto de la llegada del inmigrante.

Más allá de los citados aspectos simbólicos e identitarios de la ópera, esta práctica en expansión constituyó una moda finisecular de toda gran capital occidental, integrada con el surgimiento de públicos de espectáculo diversificados por la liberalización del consumo que anticipa las *industrias culturales* del siglo XX.

Para Hipólito Taine, las mujeres iban a la ópera por que el teatro:

“...es un paisaje adonde la gente viene porque es ociosa, por que desde el palco puede pasar revista al gran mundo... En cuanto a las grandezas de la música, a todo lo que sentimos en una ópera... no sospecha nada, todo está fuera de su edad y experiencia... Pondría mi mano en el fuego a que para ella la música más agradable es la de los rendez-vous bourgeois”¹¹.

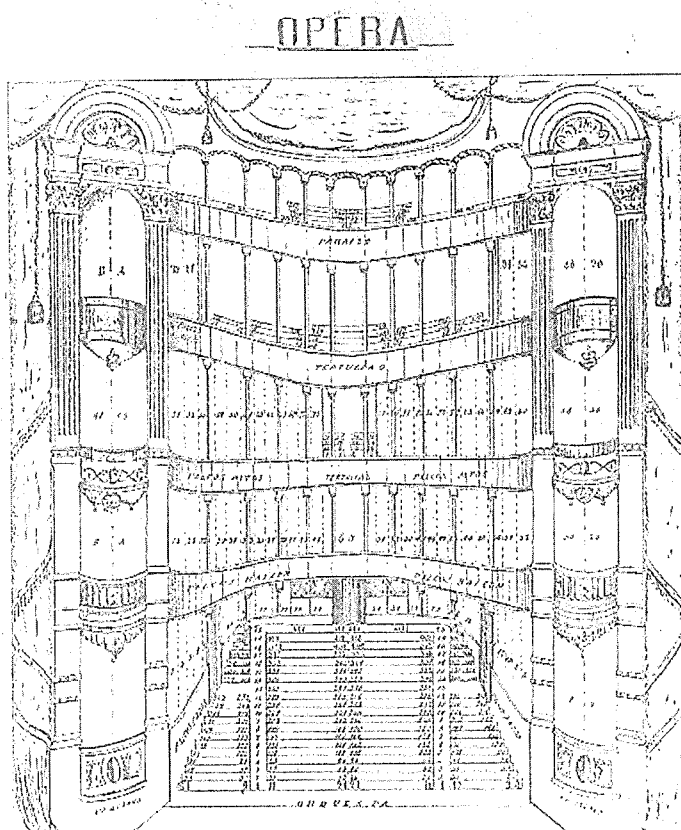
Pensamos en las veladas líricas como representación de las aspiraciones y demarcación que las elites hacen acerca de las sociedades en las que están insertas; la sala pasa a

¹⁰ “También en los Estados Unidos, hacia fines de siglo, la ópera de Wagner se convierte en la música de culto.... Así y todo, los wagnerianos americanos no dejaban de admirar la cultura alemana, y los escritos antisemitas de Wagner operaban 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” (ibid:268: cita N° 41).

¹¹ ibid: 270: cita 72.

constituirse en una especie de laboratorio donde ensayar un esquema de estratificación y control social, que el *reformismo estatal* aspira para una sociedad moderna consolidada.

Imagen N°1: Afiche de localidades de acuerdo a la estratificación de sala en el teatro de la Opera.



Fuente: Manual del Viajero, 1904.

Pero tal como hemos dicho, en el caso de Buenos Aires fueron las salas plurales las que adquirieron un carácter de sedes provisionales de liturgias líricas temporales y el único teatro que integraría finalmente en su carácter, las nociones tanto simbólicas, funcionales, espaciales y lingüísticas de un coliseo de la lírica, es el Colón actual.

La ópera como idealización del imperativo de sociedad -ordenada a escala de edificio público-, donde la mayor superficie y la mejor espacialidad corresponden al sector más "civilizado", es lo que da carácter propio a la lírica, así como al circo la homogeneidad

en torno al picadero. Esta noción de “lo civilizado” esta dada por un específico grado de saber ser y parecer en la gala lírica.

En efecto, para el círculo que mueve los hilos del poder de Estado en el período, esta estratificación del espacio lírico como representación de la estratificación social de una nación promisoría, demuestra la posible implantación de valores disciplinantes, que en la ópera se subliman en la sensibilidad erudita. Tanto en la ciudad de Buenos Aires, renovada y oligárquica como en la ópera culta, hay modos de ser, mostrar, decir y conocer que son los apropiados. El grado de erudición no sólo define pertenencia sino ubicación espacial. En tal sentido, es la versión de pluralidad constituida *desde arriba*, la que ordena a la gala lírica de comienzos de los ‘80s y se opone a la noción de negociación surgida de la sociabilidad de los géneros plurales.

Si mencionamos que en cada sala se genera un pequeño muestrario de la mirada de elite sobre el “deber ser” de la sociedad, es importante dar cuenta de que no sólo son el antiguo y nuevo Colón donde las galas cultas se llevan a cabo, en las décadas en estudio. Con los cambios urbanos, se producen reterritorializaciones que también definen una jerarquización de los teatros dentro de la capital, apareciendo las sugeridas sedes líricas provisionales –Politeama, Opera, Victoria-Onrubia. Cuanto más periférica es una sala, menor posibilidad existe que sea sede estable de ópera culta, de buenos intérpretes y de presencia de clases altas. Sin embargo, surge tempranamente el fenómeno del Politeama Argentino que será no sólo escenario del estreno de la primera obra criolla sino que serán habituales en él, grandes estrenos líricos concurridos por las clases altas.

En tal sentido, ya antes de 1880, estaba claro que no era lo mismo asistir a una gala lírica al Colón antiguo que al Politeama Argentino, o no todo el que asistía a una ópera al Politeama conocía el Colón. Pero los sectores más acomodados, sí lograban congregarse en salas periféricas si la propuesta lírica lo ameritaba. En un punto, lo que determinaba dicha movilidad era la calidad de espectáculo, ya que en las óperas de teatros mas populares como el Doria, las propuestas líricas eran fragmentarias, resultando meras exaltaciones del “bel canto” pensadas para inmigrantes pobres.

Además de una tradición plural dada por el impacto inmigratorio repentino -en una ciudad que hacia comienzos de los '90s no era tan extensa-, existían además ámbitos y rituales donde también se planteaba una estratificación de clases. Correspondía a las clases altas y a todo aquel que pretendía construir un lugar en la sociedad porteña, ser partícipe de caminatas y compras en calle Florida, paseos en carruajes por Palermo, visitas al Jardín Florida. Todos estos ámbitos no sólo se constituían en paisajes de elite a los que asistir implicaba conductas que se redefinieron en pocas décadas sino que además era escenografías que convivían con extremos contrastes a escasa distancia. La calle Florida, principal vidriera social, se encontraba a metros de un barrio de turcos que se agrupaban en una manzana muy pobre y no consolidada próxima a la Plaza San Martín. En las colaterales de esa calle céntrica también encontrábamos conventillos pobrísimos y arquitecturas de chapas y maderas¹².

La abrupta transformación de la ciudad no sólo provocaba esos contrastes sociales, sino también la mutación de los escenarios urbanos. Florida -veinte años después de ser la calle de moda de las familias más ricas de Buenos Aires-, pasaría en 1911 a ser considerada por un artículo de prensa del siguiente modo:

“La Florida típica, superior, social... hoy evidentemente enferma de vulgarización inexpresiva, se muere...”¹³.

El “mal estado de salud” de la tradicional calle porteña al cual refiere el cronista, es atribuido a la inexpresividad que produjo el arribo de lo vulgar, es decir la popularización del consumo de una calle que antes era estrato oligárquico. Tal como en las óperas, para los sectores pobres no era únicamente la carencia de dinero el factor imposibilitante de acceso a plateas y palcos, sino de que su condición, afectaba la naturaleza del espacio que debía ser ocupado por la clase merecedora.

En definitiva, las conductas de elite, las prefiguraciones del Estado sobre la ciudad capital y la ópera de fin de siglo comparten re-presentaciones. Antes hubo estratificación

¹² LIERNUR-SILVESTRI, 1993.

¹³ VAZQUEZ RIAL, 1996:66.

pero esta progresiva radicalización del culto clasista en la sala lírica, va de la mano del *reformismo conservador*. Así constituye un período único dentro de la sociabilidad teatral culta que se irá concentrando -hacia el Centenario de la Revolución de Mayo- en el escenario del nuevo Colón, mientras en tensión con ello evolucione en el resto de la ciudad un mercado del consumo teatral y una sociedad del espectáculo cada vez más desacralizada del culto de clases.

Si en la gala lírica culta, la platea correspondía al más alto nivel social, las cazuelas eran una vitrina de mujeres solteras y el paraíso el espacio cedido a las clases pobres. Una noción de pluralidad estratificada que permitía dar ingreso a todas las clases en la medida que cada grupo existiese “consciencia” de su rol y “deber ser” dentro la representación social.

Durante la década del 90, conviven dos géneros opuestos pero ambos operativos al proyecto político conservador: la fiebre gauchesca en búsqueda de una identidad vernácula y, la ópera culta que promociona un culto nacionalista de elite impulsado *desde arriba*.

En tal sentido, tanto la ópera culta como sus coliseos más renombrados, son dispositivos simbólicos que en la ciudad operan propagando el modelo social concordante con el ideario político. Cuanta más calidad y sofisticación logren estos escenarios, más rigurosas son las pautas de inclusión dentro de la velada¹⁴ y más convincente es el mensaje clasista.

Esta liturgia lírica como dispositivo de control social, encuentra las condiciones de liberalización propicia a fin de siglo XIX, que permite combinar lo clásico del mundo lírico con la renovación de fin de siglo, como nunca antes había sucedido en Buenos Aires. Quien participaba en una velada lírica, transitaba involuntariamente por dos experiencias; asumir su lugar en la sociedad burguesa moderna, que es un lugar en el

¹⁴ “*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 del Buen Gusto, aunque 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... al menos desde los tiempos de Rivadavia, los porteños habían conocido algunas arias, dúos y tercetos de óperas famosas...*” (PASOLINI: 1999:229).

circuito de producción-consumo, y responder a las pautas de conducta de clase correspondientes para ser incluidos en esa experiencia de elite.

Tanto el nuevo Ópera, el Colón, como el Coliseo, serán *artefactos* bellos, ordenados, refinados y jerárquicos en la ciudad. Símbolos donde se exterioriza una nueva generación de ricos, la oligarquía surgida en los 80, cuando Argentina entra en el circuito productivo mundial como uno de los protagonistas.

Desde esta lógica es tan comprensible que un sector de familias de clase alta aportasen fondos para la construcción del nuevo Colón, como que el modo en que el teatro se proyectó fuera de acuerdo a las pautas de la edilicia pública del *reformismo conservador*. En tal sentido, su inauguración representa la monumentalización que hacia el Centenario se hace de un modelo de país construido desde un relato selectivo¹⁵.

Así -en consonancia con la red simbólica de los coliseos líricos de las grandes capitales liberalizadas de Occidente- funciona la ópera en Buenos Aires entre 1880 y 1914 . En estas galas cultas se traducen los rasgos de las sociedades civiles de fin de siglo, que lejos de oponerse al Estado, son la representación más acabada e idealizada de la tecnología liberal de sus gobiernos.

Interesa mencionar la distinción entre una tradición lírica previa al 80 y la que se extiende desde los 80 hasta el Centenario de la Revolución. Según Pasolini, la tradición lírica porteña previa a la capitalización, puede ser definida como ópera de elite autocelebratoria, mientras que la que participa del Orden Conservador es parte de las representaciones de disciplinamiento del gusto popular impulsado por un proyecto reformista¹⁶.

¹⁵ En este sentido, es que Clara Braun y Julio Cacciatore llegan a afirmar que, según el álbum fotográfico del centenario *La Republica Argentina en su Primer Centenario, 1810-1910* del editor Hugo Bonvicini, la información que se daba a difundir a la sociedad y a los visitantes extranjeros sobre la Buenos Aires del centenario incluía "*fotos panorámicas del puerto, de las plazas y avenidas céntricas, del Parque de Palermo, vistas de los edificios importantes, incluyendo los educacionales y de sanidad, promocionando la intensa acción oficial. Además fotos de festejos, desfiles, grandes monumentos, suntuosos palacios particulares de lujo como el Plaza, teatros... No hay en todo el álbum una sola toma de una calle de barrio, ni de una fiesta popular o de colectividades extranjeras...*" (VAZQUEZ RIAL, 1996:60)

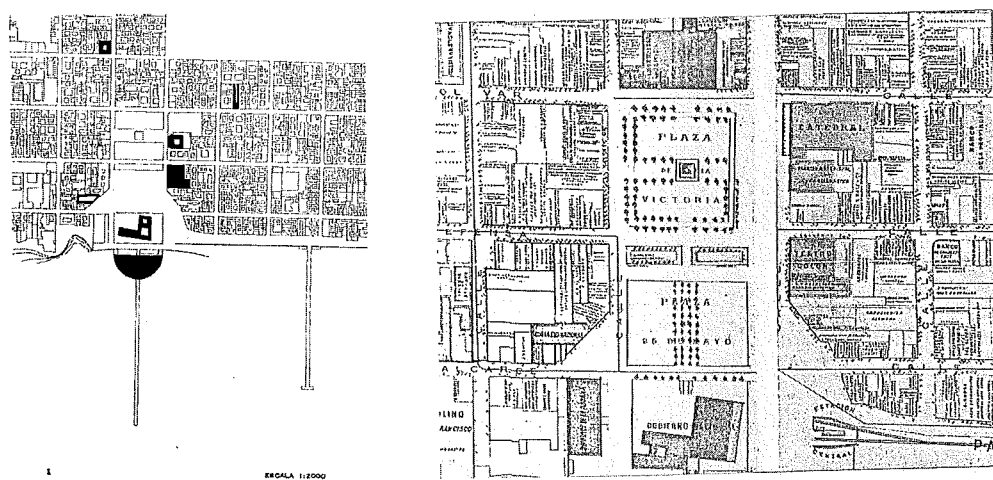
¹⁶ PASOLINI, 1999:229.

Recorramos este relato a partir de una geografía que integre teatros con programa operístico, hitos de la edificación pública, calles y áreas de la elite porteña y algunos teatros plurales de referencia.

2. El paso a la ciudad capitalizada

A cada tiempo de Buenos Aires corresponden escenarios urbanos simbólicos distintos. Sitios que se definen por arquitecturas representativas de ese Estado y de su sociedad, y que durante parte del siglo XIX tiene como principal núcleo a la Plaza de Mayo.

Imagen N° 2: El antiguo Colón frente a Plaza de Mayo.



Fuente: TAULLARD, 1940.

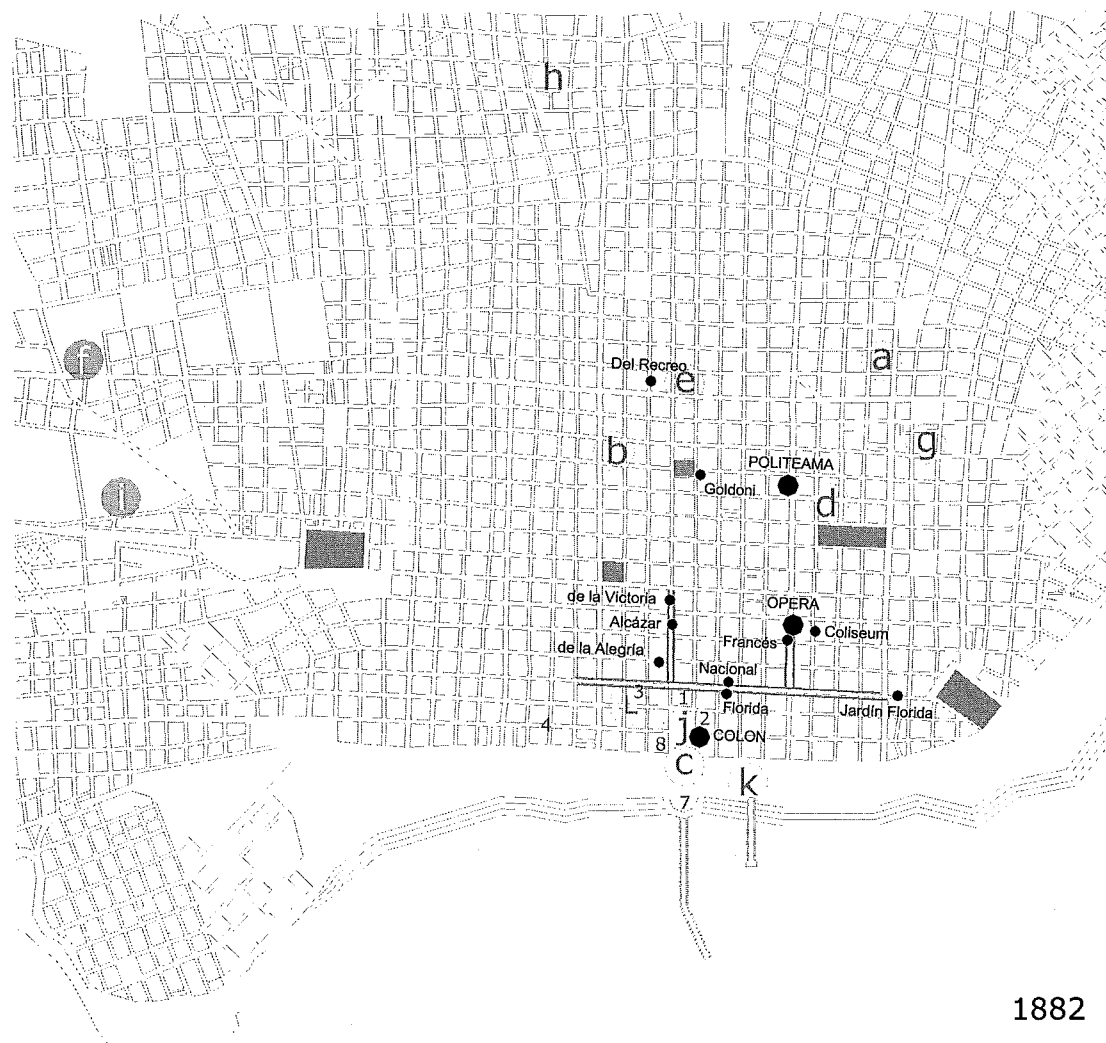
A partir de la capitalización, se promueve un nuevo mapa de centros de poder, hitos dispersos de edilicia pública en la ciudad, constituyendo un tablero de ajedrez donde las piezas son programas públicos que operan como dispositivos sociales brindados por el Estado y que a su vez son simbólicamente funcionales a la política conservadora de consolidación nacional. Claudia Schmidt ha hablado de un *carácter aúrico* de estos edificios públicos, de esos *palacios sin reyes*, cuya naturaleza es la de no invitar espontáneamente a su ingreso, ya que en su mismo carácter se traduce una solemnidad de “*edificio áulico*”. En definitiva, son edilicia pública pero no contienen una condición convocante.

Los coliseos líricos también contienen un *carácter aúrico*¹⁷ que emana de lo que en ellos se propone, al invitar a una liturgia social estructurada de roles pautados por las elites. Hacia comienzos de los 80, los dos teatros que de a ratos funcionan como óperas porteñas son el Teatro de la Ópera –previo a su reforma de 1889–, y el antiguo Colón –

¹⁷ SCHMIDT, 2004.

que funciona hasta septiembre de 1888-. Ambas salas representan la tradición lírica previa sin sede oficial y el paso hacia una sociedad lírica más refinada a partir de los 80.

Plano N° 1: 1882: Teatros con programación lírica, edificación pública inaugurada, calles preferenciales, teatros plurales principales.



1882

- | | | |
|--|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ⊙ Edificio provisión de agua ⊙ Departamento de Policía ⊙ Casa de Gobierno ⊙ Palacio de Justicia ⊙ Palacio del Congreso ⊙ Casa del Aislamiento | <ul style="list-style-type: none"> ⊙ Escuela Petronila Rodríguez ⊙ Hospital San Roque ⊙ Hospicio de las Mercedes ⊙ Integración de Plaza de Mayo ⊙ Casa de Correos ⊙ Colegio Nacional | <ul style="list-style-type: none"> 1 Cabildo 2 Catedral 3 Manzana de las Luces 4 Casa de la Moneda 5 Casa de Gobierno 6 Correo Antiguo 7 Aduana Taylor 8 Antiguo Congreso Nacional |
| <ul style="list-style-type: none"> ⋯ Circuitos Teatrales | <ul style="list-style-type: none"> ⋯ Proyecto y obras de Puerto Madero | <ul style="list-style-type: none"> ■ Plazas |

Fuente: GOMEZ, 2009.

Promediando la década de 1850, los hitos arquitectónicos en el entorno de la plaza de Mayo eran la Aduana Taylor y el antiguo Teatro Colón –en funcionamiento desde el 25 de mayo de 1857¹⁸. Por veinte años, el área residencial de elite se encontró hacia el sur de la plaza por lo que para acceder a una función en el Colón, los carruajes tomaban en dirección norte las calles Perú, Universidad, Reconquista o Balcarce, hasta arribar al núcleo simbólico y social de Mayo. Las noches de velada eran entonces una secuencia de escenas urbanas en viaje hasta el teatro y la antesala, una vista panorámica del Colón en diálogo con las dos plazas divididas por la recova. Es así que centro político y social coincidían en la ciudad previa a 1880. En este antiguo Colón, fue donde se representó la organización social preochentas de modo más claro, una estratificación no dada principalmente por los contrastes de erudición, la xenofobia o disciplinamiento, sino por una jerarquía de clases regida por rangos de familia tradicional, buen nombre, género, ocupación y riqueza heredada:

*“La familia era factor decisivo en la ubicación social de los individuos. Aunque una economía en expansión y el creciente número de oportunidades de empleo brindaban posibilidades de progreso, la mayor parte de los hijos permanecían en el nivel de sus progenitores... A partir del período de “rápido crecimiento urbano, la ocupación y el ingreso se convirtieron en factores cada vez más importantes de diferenciación de estratos sociales...”*¹⁹.

Sin embargo, iniciada la década del 80, los desplazamientos de las clases altas hacia el norte de Plaza de Mayo -mencionados en el Capítulo I-, consolidan el eje de Florida e impulsan la implantación de nuevos teatros en dos áreas diferenciadas: una hacia el norte de calle Rivadavia –sobre calles Florida, Corrientes y Lavalle-, y la consolidación hacia el oeste de Perú –en especial sobre la calle Victoria: teatros Victoria, Alcázar y el surgimiento del de la Alegría. En esta reterritorialización de los teatros, surge en 1873 sobre la calle Corrientes, una nueva sala plural, la de la Ópera, próxima a otras salas de géneros menores -Variedades (antiguo) y Coliseum-.

¹⁸ VAZQUEZ RIAL, 1996:34.

¹⁹ SCOBIE, 1977:270.

La calle Florida que ahora animaba la vida social más europea de Buenos Aires, era un paseo urbano hegemónico por la belleza de sus palacios, por la instalación de iluminación eléctrica desde 1882, por la concentración de comercios y por ser escenario de los viajeros de paso por la ciudad. En ella se representaba la prosperidad deseada, la cual impulsaría a que las salas teatrales comenzaran a buscar una implantación próxima. En esta lógica de la proximidad a Florida de calles colaterales tales como la actual Corrientes o Lavalle, comienzan a ser vistas como inversiones potencialmente rentables.

Otro aspecto de la lírica es la cuestión de género dada en las veladas a lo largo del tiempo. Si bien las mujeres toman las mismas atribuciones que los hombres en la ópera a partir de la primera década del siglo XX, ya hacia fines de los 70 se manifiesta una progresiva movilidad, cuando las mujeres de clase alta comienzan a descender de los palcos familiares y de las cazuelas hacia las plateas. Sin embargo, se mantiene en todo el período de estudio al espacio de cazuela como ámbito privilegiado de toda mujer soltera que aspira a darse a conocer en la buena sociedad y a conseguir un buen festejante. Incluso esto se potencia en los casos de teatros con antepalcos tal como el Colón y el Ópera²⁰.

El ritual femenino iniciático de la cazuela -del que también hablaba Zola en Naná pero refiriéndose a las funciones de ópera cómica en París (Apéndice de esta tesis)-, se dio según Pasolini de un modo particular en Buenos Aires. Aquí incluía una ceremonia previa de mostración de las mujeres en el vestíbulo y hall del teatro, que ingresaban al mismo atravesando entre dos filas de motivados hombres que registraban entre las ingresantes posibles conquistas²¹.

Las salidas de este público de carácter familiar, hasta iniciados los 80, eran instantes de afectación dados por el efecto hipnótico de la velada recién acabada, que despertaban los primeros comentarios luego del prolongado silencio y del intenso juego de *ver y ser visto*

²⁰ PASOLINI, 1999: 244-245

²¹ Ibid.

que aún continuaba en el *foyer*. Era un momento de “mezcla” social pero a su vez de comunión por haber participado cómplicemente de una ceremonia social.

Tal describe Wilde una típica salida del antiguo Colón:

“...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...”²².

El ingreso a la sala implicaba un exhibir el lugar por ocupar en la inminente representación, mientras que la salida una experiencia de comunión en las diferencias. Sin embargo, la clásica necesidad de la elite de demarcar los contrastes siempre existió. Hasta los ‘80s la diversidad se definía en edades, géneros, picardías y ocupación, pero a partir de 1890, irá radicalizandose un componente de diferenciación que atiende al desprecio de clase, la xenofobia; componentes manifiestos por ejemplo en los escritos de Cambaceres o entre muchos los cultores eruditos de la lírica de ésta década-²³.

El Politeama -inaugurado en 1879, con Los Hugonotes cantada por Tamagno-, fue desde su apertura reconocido por su calidad acústica y su espacialidad de gran sala a la italiana, lo que motivaría a éxodos alternados de las elites, quienes deseaban presenciar a grandes artistas del circuito mundial, a costa de ir incluso hasta los bordes de la ciudad “conocida”. Esta competencia lírica al viejo Colón y al primer de la Ópera, permite ver un proceso de síncrexis singular donde la elite tiene que apaciguar su determinismo por teatros preferidos para adaptarse a un teatro más popular. Los ricos asistirían, así, a esta sala o a la del Doria sólo en ocasión de velada lírica en condición de visitantes. El Politeama era una especie de excursión a un espacio teatral de espíritu popular, percibido por un cronista y asiduo asistente al antiguo Colón del siguiente modo:

“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

²² PASOLINI, 1999: 245.

²³ *Ibid.*: 245.

treinta palcos cada una, llenas en aquella noche de damas de 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 ya no en traje de tertulias sino vestidas como para paseo o visitas... mas arriba una pequeña hilera de gradas en donde hombres y señoras estaban en numero casi igual, aquí las categorías estaban mas confundidas, el traje limpio y sencillo de la esposa del pequeño tendero y del modesto industrial, se rozaba 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... ”²⁴.

Es precisamente en el Politeama Argentino donde fue posible se confronten dos modos de entendimiento del otro que tensionan la hegemónica mirada de las elites acerca del *deber ser* la ópera culta. Incluso esto es homologable con fenómenos de sociabilidad tales como la presencia de clases altas a las funciones del Moreira a partir de 1889, cuando se retomen la funciones en Buenos Aires e incluso más tarde una versión del Moreira: “Pampa”, en versión lírica y estrenada en el Opera!

Pero por otra parte, el Politeama también nos permite pensar que en la década del 80, la contrapartida espacial de la gala lírica es la heterogeneidad del espacio no jerárquico del circo y que a medida que el círculo lírico de elite se radicaliza hacia comienzos del siglo XX, su contrafigura serán los espacios no disciplinados de las veladas ácratas al tiempo que el circo está en notable caída.

Es preciso recordar que en vísperas del Centenario de la Revolución, se producen agresiones hacia la presencia de los circos en la ciudad céntrica –el incendio intencional al circo de Frank Brown en 1910 por un grupo de jóvenes nacionalistas es el caso más renombrado-, junto a un rechazo aún más radicalizado entre las líneas conservadoras hacia los espontáneos espacios de representación y convocatoria anarquista, los cuales serían fuertemente reprimidos y censurados.

²⁴ *Ibíd*: 247-248.

Con todo lo dicho podríamos decir que la profundización por parte de una elite local en valores de una lírica cada vez mas depurada, representa una versión romántica de ese impulso del Estado hacia un nacionalismo que por momentos rozará el fanatismo. Esta mirada es anticipada en intelectuales que viven el paso hacia la ciudad capitalizada. Lucio V. López, Joaquín V. González, José Manuel Estrada, Lucio V. Mansilla, el mismo Eduardo Wilde, quienes dejaron escritas vivencias líricas muy afectadas, que hablan de una generación de intelectuales devota a la ópera desde donde poetizaron un ideal social. La ópera culta finisecular es la demostración de una estética culta que civiliza y jerarquiza a la barbarie – representada en las alturas del paraíso y en la heterogeneidad popular-. El orden está dado por el dispositivo espacial: el mejor ubicado en la ciudad y en la sala es el más civilizado, mientras que el peor ubicado es parte de lo heterogéneo, lo esperadamente superable.

Pero el ajuste no solo es social, sino también geográfico. Antes de que el antiguo Colón fuera vendido al Banco Nacional, había surgido la crítica al emplazamiento del viejo coliseo respecto a como venía evolucionando la reterritorialización de la ciudad. En el Diario La Prensa de 1882 podía leerse:

“El (antiguo) Teatro Colón es uno de los más distantes de todos los barrios residenciales. La Plaza de la Victoria con sus adyacencias, no es el centro social, sino el centro comercial de Buenos Aires. La población se ha ido radicando hacia el oeste, sur y norte de la ciudad. El edificio del Teatro Colón, no tiene por lo tanto, ventajas de construcción y menos de ubicación, Rivadavia y Reconquista, por que está situado en un extremo de la metrópoli, sobre el puerto, cerca de la Aduana, frente a las oficinas del gobierno nacional, he ahí el local para una Bolsa de Comercio. El Coliseo Municipal, en cambio, estaría bien ubicado en Plaza Lorea, en la avenida Callao o en la Plaza del Parque...”²⁵.

El cambio de carácter que tiene la plaza la anticipación del potencial sitio de emplazamiento del futuro Colón y la necesidad de un coliseo exento, como parte de la edilicia pública dispersa en el ejido urbano más residencial, son elementos que aparecen

²⁵ ARENAS LUQUE, 1979:126.

en esta crónica y que traducen un nuevo modo de entender el equilibrio de las teatralidades de la ciudad capitalizada.

Lo que en los 60 fueron los símbolos de la mejor arquitectura –Teatro Colón y Aduana Taylor-, los cuales podían integrarse en una misma escenografía, ahora aparecen como elementos que no debían coincidir en la ciudad del 80. La Plaza de Mayo ahora debe ser ámbito comercial financiero y la principal ópera lírica, tiene que estar ubicada en zonas de expansión residencial de las clases altas: Plaza Lorea, Callao o actual Plaza Lavalle - donde finalmente se construyó el nuevo Colón.

Pasolini encuentra que la promoción del mundo de alta cultura porteña fue mitificado en especial a partir de los escritos de Ernesto Quesada y Carlos Olivera, quienes prefiguraron un nuevo esquema de organización social. En él se combina el determinismo y positivismo en una escala definida por la erudición que es por sobre todo, conocimiento musical. Para Quesada “*la música es arte y ciencia a la vez*” y los públicos se distinguen no sólo por su sensibilidad, sino por sus conocimientos líricos. Esta condición categoriza naturalmente al público que no puede improvisar ese saber. Así surge la clasificación de diletantes distinguidos, verdaderos aficionados y críticos²⁶. El parámetro está dado por la diferencia que existe entre quién “ve lo que traen” y los que pueden elegir confiando en su capacidad crítica.

Dice Quesada en 1882 :

“...el que frecuenta el Colón cree observar que la concurrencia es siempre la misma, sabiendo de antemano qué familias ocuparán los palcos, quienes estarán en las tertulias, a quienes se podrá mirar en la cazuela. Son las mismísimas gentes que se conocen personalmente o de vista, que saben quienes son, cuales con sus familias y sus medios; que van con todo a mirarse con el interés con que se contemplan por primera vez a los desconocidos...”²⁷.

²⁶ PASOLINI, 1999:233-234-235.

²⁷ ibid:242.

La mirada a la que refiere Quesada en la década del 80, se concentra en el público diletante que se ubica en palcos, tertulias y cazuela –donde se mezclan erudición y riqueza-. El autor omite la descripción del paraíso. Y es en este período donde las distancias sociales en la ópera se recrudecen; la ubicación esta dada por el nivel de ingresos; quien paga una entrada a palco, paga 13 veces más de lo que paga alguien en el paraíso.

La estratificación lírica de ésta década confirma que los dos valores que definen el rango de clase para la sociedad de esta ciudad capitalizada, son la riqueza visible o el conocimiento operístico enunciado. En el paraíso está la gente pobre -el populacho grosero que no tiene según la elite, ni derecho a aplaudir o silbar a los artistas-²⁸. No hay negociación social, sino disciplinamiento para participar de la liturgia operística; una mujer pobre sabía que podría presenciar el mismo espectáculo que una mujer rica en un teatro de elite, pero la mujer rica estaría próxima a “la representación”, mientras la pobre sería espectadora lejana de tal situación.

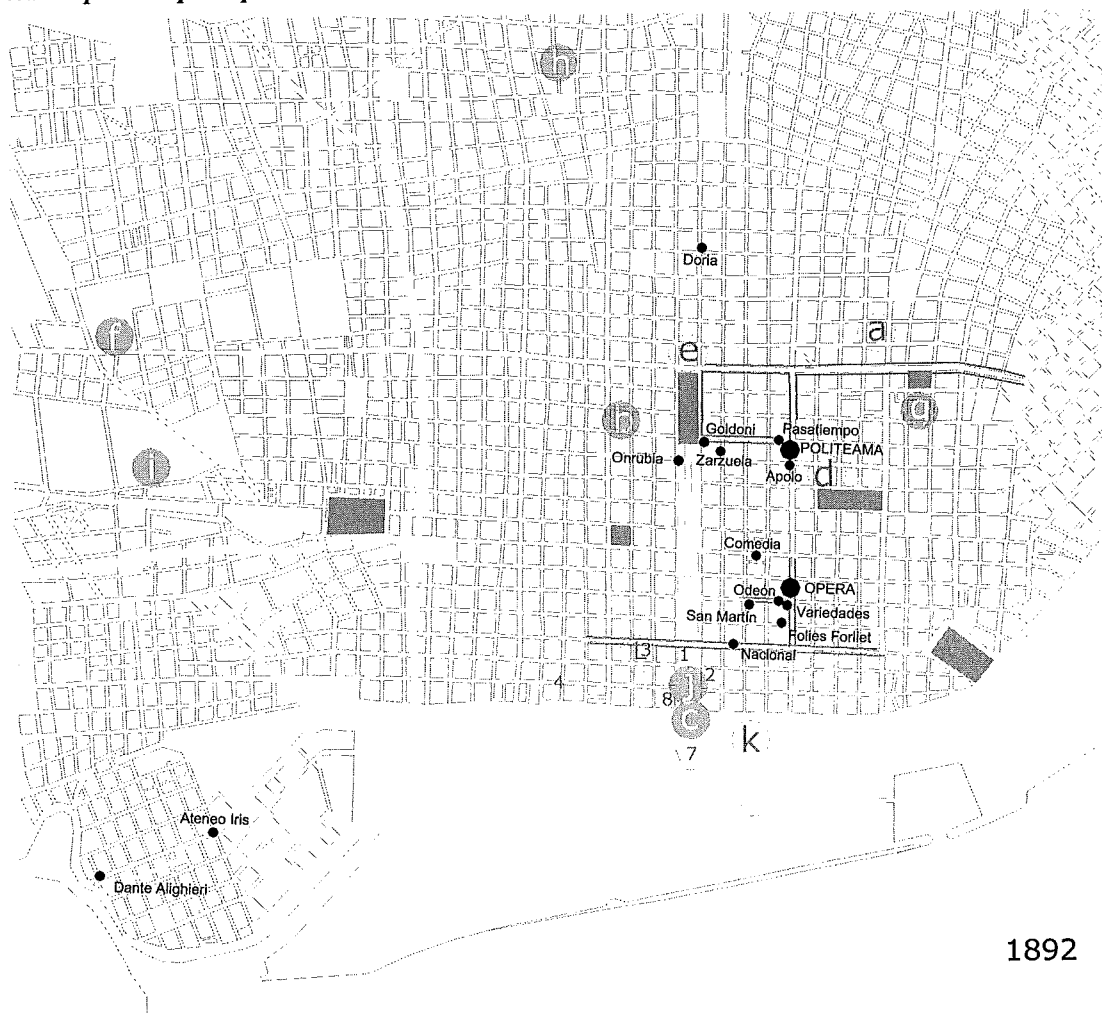
La pretendida homogeneidad de esta nueva sociedad lírica porteña moderna en el culto a la pertenencia, busca uniformarse desde esta década en el uso del *frac* para el hombre y el vestido de noche de última moda europea y las joyas –aún imitación-, para la mujer. Un uniforme de gala apropiado que autoriza a mirar con desdén a los sectores plebeyos o al menos diferenciarse de ellos.

²⁸ Dice Carlos Olivera en la década de 1880: “...¿cuándo ha sucedido nunca 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 asedia del carácter ni la fealdad primitiva de sus maneras?” (IBID:248).

3. En el umbral del siglo

La bonanza económica en los cinco años que van de 1884 a 1889, tiene como balance un cambio productivo notable representado en 6.128 fábricas, extendidas sobre los límites de la ciudad. En ellas trabajan 42.321 obreros, muchos viviendo en los 2.835 conventillos urbanos²⁹. Las clases acomodadas siguen consolidando como área privilegiada el noroeste de la Plaza de Mayo, ahora extendido residencialmente hasta el eje de la Avenida Callao, nuevo corredor predilecto de las elites de los 90.

Plano N° 2: 1892: Teatros con programación lírica, edificación pública inaugurada, calles preferenciales, teatros plurales principales.



²⁹ SCOBIE, 1977: CUADRO 9. La cantidad de conventillos el autor la ha calculado para el año 1887.

- Edificio provisión de agua
- Departamento de Policía
- Casa de Gobierno
- Palacio de Justicia
- Palacio del Congreso
- Casa del Aislamiento
- Escuela Petronila Rodriguez
- Hospital San Roque
- Hospicio de las Mercedes
- Integración de Plaza de Mayo
- Casa de Correos
- Colegio Nacional
- 1 Cabildo
- 2 Catedral
- 3 Manzana de las Luces
- 4 Casa de la Moneda
- 5 Casa de Gobierno
- 6 Correo Antiguo
- 7 Aduana Taylor
- 8 Antiguo Congreso Nacional
- Circuitos Teatrales
- Proyecto y obras de Puerto Madero
- Plazas

Fuente: GOMEZ, 2009.

La ópera culta representa una proporción muy pequeña si se contabilizan funciones y públicos asistentes pero de las más rentables en cuanto a ingresos -tal lo veremos al final de este capítulo-. Hacia 1889, la ópera cómica tiene mucha mayor audiencia que la ópera de elite al estar en contacto con sectores populares de obreros inmigrantes – particularmente italianos- que la utilizan como espacio de recreación de su origen.

Cuadro N°2: Porcentaje de funciones de ópera culta y ópera cómica dentro la producción teatral global.

1889	N° de Funciones
Ópera culta	179 (6,5%)
Ópera cómica	448 (16 %)
Otros géneros y prácticas (dramas, zarzuelas, conciertos, autómatas, baile, pelota)	2139
TOTAL	2766

Fuente: Memorias Municipales de la ciudad de Buenos Aires de 1889.

La relevancia de teatros populares como el Politeama se incrementa entre los públicos de la lírica ya que -por el 89- presenta igual cantidad de veladas líricas que el teatro de la Ópera. El Doria, teatro de borde, también incita al éxodos de las clases altas hacia una sección censal mucho más popular en esta época como la 9³⁰, que de valer la propuesta se acercan a teatros alejados del centro. Pero a su vez, el fenómeno permite a sectores

³⁰ Según división censal previa a 1904.

más populares acceder a buenas obras a costos más reducidos que por ejemplo el Ópera o el Onrubia. Este último siendo una sala eminentemente dramática, también recibe galas líricas sin dificultades, por ser un teatro de corte aristocrático.

Con el cierre del antiguo Colón, el teatro de la Ópera sería remodelado estratégicamente para pasar a liderar como sala lírica principal en la ciudad de los 90. Reinaugurado en 1889 con la ópera Lucrecia Borgia, recibió en esa ocasión, la visita del presidente Juárez Celman, acompañado del presidente del Uruguay, Gral. Tajes.

Cuadro N°3: Porcentaje de funciones de ópera culta y ópera cómica por teatros en funcionamiento en 1889.

	De la Ópera	Onrubia	Politeama	San Martín	Variedades	Doria	Jardín Romano	Jardín Florida
Ópera culta	61	24	61	-	-	28	-	5
Ópera cómica	-	6	4	82	212	113	19	12

Fuente: Memorias Municipales de la ciudad de Buenos Aires de 1889.

Luego de los fracasos de inicios de los 80 hubieron nuevas incursiones de Wagner en Buenos Aires: en el 87 en el Politeama con El Buque Fantasma y en el 94 en el Ópera con Tanhausser. Estos estrenos de Wagner son distanciados, pero haría que el mito wagneriano se fuera instalando poco a poco entre los sectores intelectuales del Río de La Plata, como parámetro de erudición exquisita, que permite distinguirse de la emocional ópera italiana, carente de la carga intelectual alemana. Según Pasolini “...la mayor parte de los intelectuales argentinos –salvo Paul Groussac-, desde mediados de 1880 hasta aproximadamente 1920, fueron wagnerianos...”³¹.

Este progresivo vuelco hacia una sensibilidad operística alemana encuentra su arraigo en el espiritualismo de la década del 90. El clima positivista de los 80, no había sido propicio para la expansión del *mythos* alemán. Incluso, la opera italiana en los 80

³¹ PASOLINI, 1999:236.

hegemonizaba en Buenos Aires; tal como dice Devoto, “no hubo una década más italiana que la de los 80”³². Pese que lo italiano –en realidad- siempre va a liderar en gusto lírico porteño, comenzará a ser Wagner el repertorio a través del cual fundamentar valores de arraigo nacionalista, de crítica a la ciudad pervertida por el materialismo de los 80; en definitiva, de recuperación de cierta trascendencia en el ejercicio intelectual más sensible y como nuevo tópico desde el cual definir jerarquías entre las audiencias.

El teatro de Bayreuth de Wagner era y sigue siendo una sala semicircular y sin palcos, alejada rotundamente por voluntad del propio compositor, del tipo estratificado italiano, pues Wagner no comulgaba con el espíritu burgués de las grandes capitales europeas. Sin embargo, suele pensarse en el compositor alemán en términos opuestos, por entender su obra según como esta fue interpretada o asimilada lejos de Bayreuth³³.

Localmente, es la grave crisis económica la que marca ese cambio profundo respecto al optimismo de progreso de los 80. Si bien los 90, por razones de inercia, es la década donde se materializan gran parte de los proyectos de los ‘80s, se manifiesta en simultáneo una fuerte crítica a la ciudad capitalizada por parte de sectores medios, una sensibilización hacia los contrastes que van ligados al golpe recibido con la crisis y una conciencia del endeudamiento de la Argentina ante el mundo. Un país que en 1892, tiene

³² DEVOTO, 2006: 148.

³³ Wagner representa el ideal del arte nuevo. La Gesamtkunstwerk (obra de arte total) es lo que propugnó el Art Nouveau. En tal sentido la ópera italiana era un producto más ecléctico. El propio Wagner comenzó escribiendo óperas que mezclaban el *singspiel* alemán (cuyas raíces se hunden en prestigiosos trabajos como Rupto en el Serrallo y Flauta Mágica de Mozart. Fidelio de Beethoven, Der Freischütz de Weber) que devino con Weber en romanticismo afiebrado. Hay una larga serie de obras dentro de este género (Undine de Lortzing, etc) plenas de romanticismo. Lohengrin en tal sentido está cerca del *Singspiel* como del *bel canto* (Bellini y su Norma eran admiradas por Wagner, a tal punto que la inmolación de Brunilda en el Ocaso de los Dioses remite a la de Norma en la ópera homónima).

Wagner era antiburgués (aunque no exento de contradicciones....) y despreciaba lo francés particularmente (la Grande Opera, género burgués por excelencia, entre cuyas obras están Los Hugonotes de Meyerbeer, el Fausto de Gounod, la Juive de Halevy). Wagner despreciaba París, porque en tanto meca de la ópera en los tiempos del II Imperio, imponía sus códigos (el Tannhäuser fue abucheado allí, a pesar de que Wagner lo retocó, agregándole un ballet, sólo que al colocarlo en el I acto, violó la convención de la tradición de la Grand Opera donde se encontraba en el IV acto. El público de la ópera en París cenaba antes de llegar al teatro y se demoraba a menudo, arribando una vez empezado el espectáculo).

El propio Verdi adaptó sus óperas para París (Trovador, etc) e incluso escribió específicamente para París (Don Carlos, Les vêpres Siciliennes). Rossini, afincado en París contribuyó al género con una obra de valor: su Guillaume Tell. (Fuente: Charlas con el mi co-director de tesis Eduardo Gentile, 2009).

una deuda de 922.545.000 pesos en empréstitos y capitales invertidos por empresas; el 85 % de esa deuda fue contraída en la segunda mitad de la década del 80³⁴.

Cuadro N° 4: Evolución de la producción operística en funciones representadas respecto a otros géneros

Año	N° de funciones							Total de espectadores
	Totales	Óperas	Óperas cómicas	Dramas	Zarzuelas	Conciertos	Otros	
1889	2.766	179	449	636	675	252	576	2.460.996
1890	2.586	132	375	235	700	324	830	1.073.747
1891	2.489	141	329	202	1048	154	615	928.815
1892	2.478	79	268	445	885	209	592	910.647

Fuente: Memorias Municipales de la ciudad de Buenos Aires de 1889, 1890, 1891, 1892.

Pese a este clima de fuerte crítica a la década precedente -expresada en la Revolución del 90'-, el complejo industrial suburbano seguirá creciendo llegando en ésta década a alrededor de 23.000 establecimientos industriales y 170.000 operarios trabajando.

En ese contexto, los dos ámbitos provisionales de la lírica de la década, se ubican en el eje Corrientes; el de la Ópera -próximo a calle Florida-, y el Politeama -cerca de Avenida Callao-, anticipando el principal alineamiento de la industria del entretenimiento de la futura Av. Corrientes del siglo XX.

Pero por sobre el pequeño círculo wagneriano, los compositores preferidos por los *diletantes* de la década son los italianos, Verdi, Donizetti y Rossini. En 1894, el 69 % asiste a óperas italianas, el 25 % francesas y el 6 % a óperas alemanas. El culto a Wagner comenzará a hacerse evidente en 1899, cuando se estrena *Walkyria*, momento en el cual se agudiza el debate operístico entre “wagnerianos” y “antiwagnerianos”.

³⁴ VAZQUEZ RIAL, 1996:92.

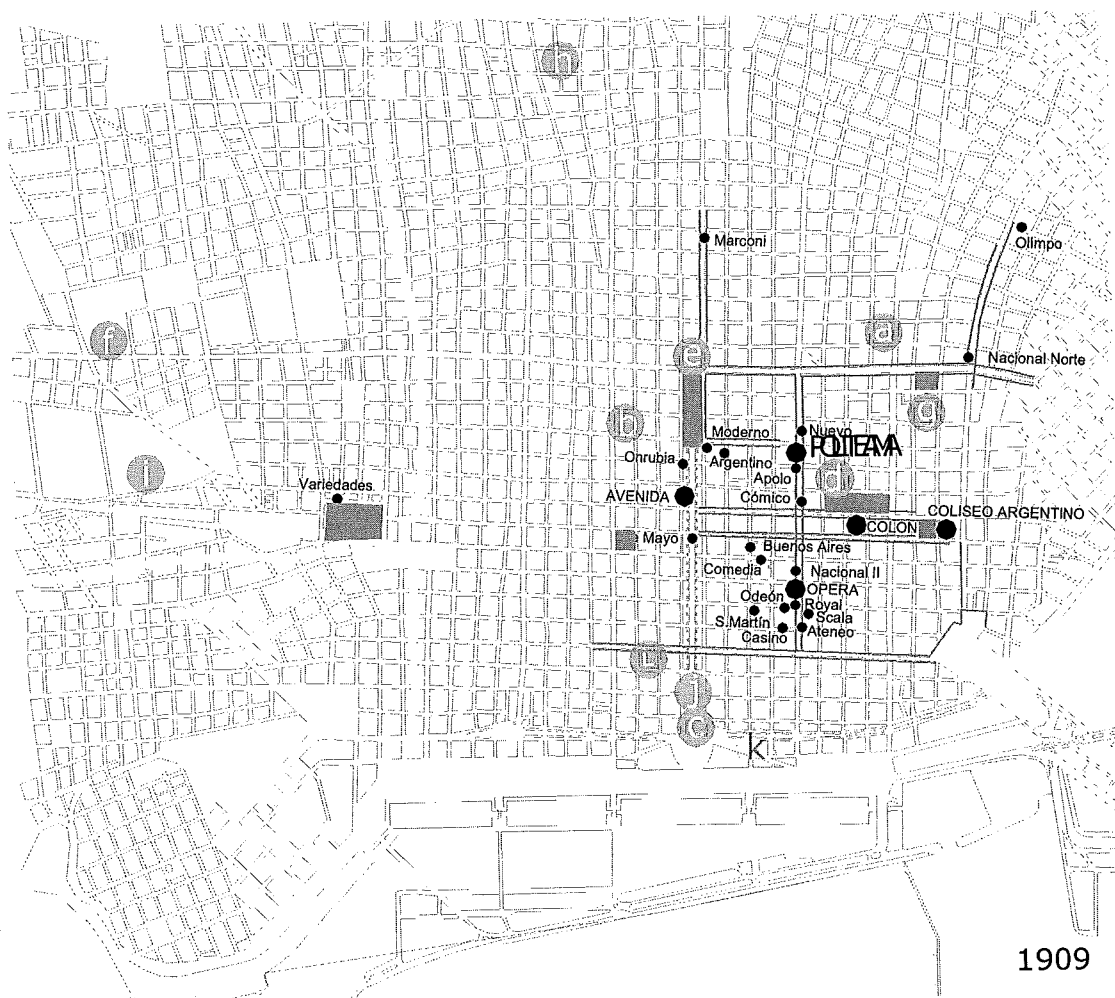
³⁶ VAZQUEZ-RIAL, 1996:60.

El año 90, planificado antes de la crisis, marca el punto más alto del teatro de la Ópera, quien trae a Tamagno, De Lucía y Castelmaly. Con más de 40 representaciones en esa temporada, protagonizan Fausto, Mefistófeles y Otello, entre otras.

4. Los teatros de ópera ente el cambio de siglo

“En uno de los más completos álbumes fotográficos del centenario... “La República Argentina en su Primer Centenario, 1810-1910”... la información incluye fotos panorámicas del puerto, de las plazas y avenidas céntricas, del Parque de Palermo, vistas de edificios importantes, incluyendo los educacionales y de sanidad, promocionando la intensa acción oficial. Además fotos de festejos, desfiles, grandes monumentos, suntuosos palacios particulares, clubes prestigiosos como el Jockey o el Progreso, hoteles de lujo como el Plaza, teatros -como el Colón-,... No hay en todo el álbum una sola toma de una calle de barrio, ni de una fiesta popular o de colectividades extranjeras”.³⁶

Plano N° 3: 1909: Teatros con programación lírica, edilicia pública inaugurada, calles preferenciales, teatros plurales principales.



- | | | |
|--|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> ⊙ Edificio provisión de agua ⊙ Departamento de Policía ⊙ Casa de Gobierno ⊙ Palacio de Justicia ⊙ Palacio del Congreso ⊙ Casa del Aislamiento | <ul style="list-style-type: none"> ⊙ Escuela Petronila Rodriguez ⊙ Hospital San Roque ⊙ Hospicio de las Mercedes ⊙ Integración de Plaza de Mayo ⊙ Casa de Correos ⊙ Colegio Nacional | <ul style="list-style-type: none"> 1 Cabildo 2 Catedral 3 Manzana de las Luces 4 Casa de la Moneda 5 Casa de Gobierno 6 Correo Antiguo 7 Aduana Taylor 8 Antiguo Congreso Nacional |
| <ul style="list-style-type: none"> ----- Circuitos Teatrales | <ul style="list-style-type: none"> ----- Proyecto y obras de Puerto Madero | <ul style="list-style-type: none"> ■ Plazas |

Fuente: GOMEZ, 2009.

En el contexto de una ciudad que a partir de 1880 materializó el imaginario prefigurado de lo que debía ser una sede apropiada de gobierno nacional debatida a lo largo del siglo XIX, se inaugura el Colón -en palabras de Jules Huret- “*como templo de la elegancia argentina*”³⁷ y como símbolo de nación consolidada. Una ciudad de apariencias y pretensiones, de deseos de ser emparentada con la París de 1900. Una Buenos Aires

³⁷ VAZQUEZ-RIAL, 1996: 78.

cuyo cambio de escenografía urbana tendría ahora un público operómano que lleva “*magníficas imitaciones de joyas Montana, falsos brillantes que podían adquirirse a un precio más accesible que el del original*”³⁸.

Incluso la referencia de Huret sobre el Colón, como templo de la elegancia argentina, concuerda con lo que Blas Matamoro afirma “...*la burguesía trasladada al teatro de la ópera todas las ceremonias que los siglos anteriores han remitido al templo...*”³⁹.

El tenor, la prima dona, el director o maestro de orquesta serían en este nuevo siglo para las elites una mera herramienta en la conformación del ritual cuyo protagonista es el círculo más erudito y pudiente de Buenos Aires. Lejos de este estrato social están las mitificaciones que los sectores populares –sobre todo italianos–, hacían en el pasado de sus artistas de lírica.

En 1902, un crítico de *Caras y Caretas*, rescata la “homogeneidad” del público asistente al Colón, visto como el rasgo que define la identidad de la clase alta. Homogeneidad que se traduce en la misma funcionalidad del edificio. Tanto el nuevo Colón como muchas de las operas líricas occidentales del período, refuerzan este concepto funcional que permite que “*solamente el público de palcos y plateas tenga acceso a los foyers delanteros*”⁴⁰. El resto son espectadores secundarios que ingresan y egresan al teatro por vestíbulos laterales y núcleos verticales, que no se conectan con las antecámaras donde se lleva a cabo la sociabilidad de la alta burguesía.

Es a comienzos de este siglo y en el ámbito del nuevo Colón donde se plasma la mayor representación de lo que Pasolini dio en llamar, la “*exteriorización de indicadores de la sensibilidad lírica*”, con pretensión de influir en el resto de la sociedad. En tal sentido, en el refinamiento lírico de comienzos de siglo, se trasluce una actuación demarcatoria, de cierta violencia, acerca del nivel social representado en la audiencia, que actúa como una representación en simultáneo con la propia obra.

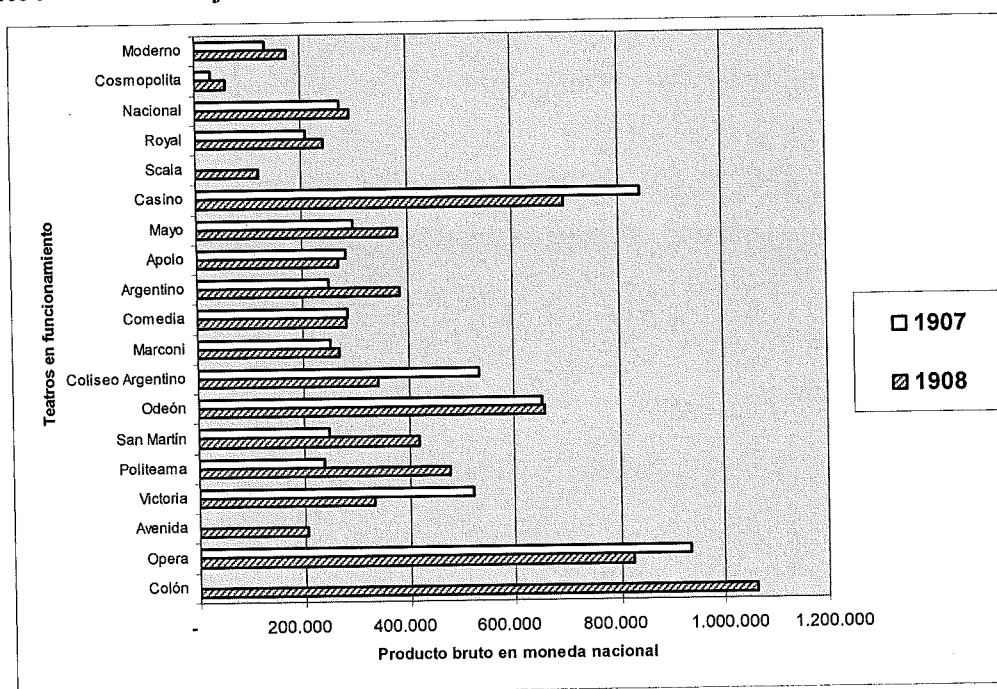
³⁸ *Ibid.*

³⁹ MATAMORO, 1972:16.

⁴⁰ *Ibid.*: 22.

Según Paul Morand el nuevo Colón: "... es el teatro de todas las reuniones argentinas, canastilla de prometidas y 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 Lucia; 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..."⁴¹.

Gráfico N° 1: Teatros en funcionamiento en 1907 y 1908 e ingreso bruto anual.



Fuentes: Memorias Municipales de la ciudad de Buenos Aires del año 1908.

En vísperas del Centenario, el Colón es la sala teatral que lidera en cuanto a ingresos brutos por entradas vendidas. Esta hegemonía de este coliseo, que no se da por número de entradas sino por el costo de ellas, es parte del engranaje de ámbitos y modos de producción activado por las elites dominantes y que en teatro se traduce en la costosa ópera del inicio del siglo XX. Según Blas Matamoro:

⁴¹ PASOLINI, 1999:247.

*"...el arte de la interpretación operística, reúne todos los prestigios del mercado y se vende a buen precio. Los cantantes venden su voz y su técnica, y hasta están en la vidriera del mercado como cuerpos a la exposición pública... arte virtuoso, de una extrema postración técnica, arte exhibicionista, deslumbrador, competitivo, en el que un cantante trata de brillar siempre más que su contrafigura, la pugna por el suceso es una pugna de mercado"*⁴².

Este clima especulativo y de competencia técnica en la lírica es análogo al de la Buenos Aires de 1910, ciudad por la que ahora circulan 2.000 autos y 40.000 carruajes diariamente; sociedad porteña que cuadruplicó el número de habitantes respecto al de tres décadas atrás; sede lírica en el circuito mundial del mercado cultural, sostenida por una oligarquía terrateniente. Una *"burguesía lucha y trastabilla en el poder... siente que el mundo pasa entre sus manos sin demasiada estabilidad. Ayer clase oprimida —el burgués ante el noble en Europa—, hoy debe contener los embates del naciente proletariado y respaldarse en las viejas creencias del orden y la religión, creencias que abominó en el pasado..."*⁴³.

El 26 de junio de 1910, las jerarquías sociales propuestas por la alta burguesía porteña y radicalizada por más de tres décadas en el espacio de las óperas, se verían amenazadas por primera vez. Mientras se canta *Manon* de Massenet, una bomba de fábrica anarquista, colocada en la platea del Colón, explota hiriendo a varios espectadores. Un hecho relevante a cierre del período de estudio de esta tesis es el de la creación de la Asociación Wagneriana en 1912:

"El 4 de octubre de 1912, en el salón de actos del diario La Prensa, un grupo de compositores, musicógrafos y aficionados a la música firmó el acta fundacional de la Asociación Wagneriana. Entre otros se encontraban Ernesto de la Guardia, "nervio motor de la idea", según consigna Enzo Valenti Ferro, que fue director de la entidad durante la década pasada, en su libro "100 años de música en Buenos Aires"; los

⁴² MATAMORO, 1972:16.

⁴³ *ibid*:15.

compositores Julián Aguirre y Carlos López Buchardo; Cirilo Grassi Díaz, Rafael Gironde, Julio B. Jaimes Répide y el musicógrafo Mariano Barrenechea.

A los pocos días fue nombrado presidente Julián Aguirre y la entidad hizo su debut público con una conferencia sobre Wagner a cargo de De la Guardia. Ya en 1913, comenzó la actividad de conciertos de la Asociación, que desde la década del 20 se transformó en uno de los principales actores culturales de la ciudad, no sólo en cuanto a lo que se refiere a la organización de conciertos sino también para promover la difusión de la obra de Richard Wagner en el Teatro Colón (que, es bueno recordarlo, había sido inaugurado en 1908 y todavía estaba en proceso de organización institucional) y en su idioma original" La Nación, 03/03/2002.

No olvidemos también que la elite (nacionalistas entre ellos) transmitirían por primera vez desde un teatro por radio (los conocidos como "locos de la azotea") y elegirían Parsifal, que se representaba en el Coliseo Argentino en...

5. Conclusiones

La lírica en Buenos Aires cumple un rol decisivo en la promoción de un modelo social visto *desde arriba*, operativo a las prefiguraciones del Estado, acerca del modelo de ciudad-sociedad plasmada a partir de 1880 a la hora de establecer una sede permanente de los gobernantes de la nación.

La ópera se actualiza a la lógica material del período, incorporando progresivamente un gusto cada vez más sofisticado y dejando translucir también un progresivo apego al mercado del consumo y de la novedad. Sin embargo su carácter siempre será elitista, aunque ciertas circunstancias particulares –según como se extiende la ciudad- la hacen interactuar con una realidad social diversificada, ante la cual tiene que integrarse.

Además el peso simbólico de la lírica siempre representará un porcentaje menor dentro de la producción global de teatro en Buenos Aires.

De una serie de teatros plurales que cumplen la función alternada de escenarios líricos, hacia 1908 se llega a la inauguración del único gran artefacto dedicado al género culto para Buenos Aires, que concentra simbólicamente la liturgia de las elites. En tal sentido, la fusión definitiva entre el ideario de la lírica y del proyecto político, no es hasta entonces entre teatro-elite, sino entre género culto-elite, ya que este puede ser representado en una diversidad de salas que van desde las más aristocráticas como hasta otras más populares. En efecto, antes del nuevo Colón, lo que determina el movimiento de las clases altas es la convocatoria de algunas figuras del circuito internacional que pasaban por Buenos Aires. El público de las elites era el *connoisseur*, quien disponía de información acerca del arribo de ciertas figuras y hasta incluso seguir las en su paso por otras sedes, artística y hasta sentimentalmente –como sucedería con Marcelo T. de Alvear.

La expansión de la actividad lírica está ligada a las condiciones de confort o de acústica que estas salas de excepción contaban. Escenarios idóneos para la fiesta, las salas, sus vestíbulos y *foyers* prolongaban y amplificaban la tertulia residencial burguesa en un ámbito más público, sin la exclusión de género que suponían algunos clubes e

instituciones sociales de la elite. Aun así, la alta burguesía poseedora de palcos, podía recrear en la intimidad de los antepalcos su vida privada.

La llegada y egreso de las salas constituía un evento social que para la ciudad de entonces era un motivo de curiosidad ciudadana, en la que las clases en ascenso que transitaban en las cercanías podían soñar su lugar entre ellos.

La presencia en la sala estaba reglada por una etiqueta que -por expresa disposición municipal- impedía a los artistas conceder *bises* de las arias o conjuntos más celebrados por la audiencia. Esto propendía a dar al espectáculo un carácter semi-sacro, que el drama *wagneriano* Parsifal consagraría con la tradición inaugurada por el propio compositor en Bayreuth, de no aplaudir al final.

Celebrar la sacralidad de lo profano, tal parece ser la imagen de “aura” que la ópera pretendía imponer en un siglo en que de la mano del progreso material se desplazaban periféricamente las creencias profundas que hasta entonces regulaban el tejido social.

Rescatamos –sin embargo- una dimensión plural de la ópera culta hasta los primeros años del siglo XX, que surge de la versatilidad aportada por algunos teatros. Salas populares como el Politeama o el Doria, que se vestirían de gala, convocando a públicos de elite a escuchar compañías líricas de primer nivel, contratadas por los empresarios que buscaban competir con los escenarios líricos hegemónicos.

En estos casos, el movimiento de clases altas hacia salas más populares, plantearía una nueva relación espacial entre públicos: la elite continuaría ubicada en las mejores localidades pero ante una mayor presencia de sectores populares; las clases altas entonces serían *invitados de lujo* a teatros que de a ratos ocultaban sus picaderos.

Las transformaciones materiales de los teatros plurales

1. Hacia la nueva materialidad
2. Los riesgos de un teatro efímero y de una sociedad disfuncional
3. La Comisión de Inspección Edilicia y el primer relevamiento de teatros
4. La ordenanza de seguridad de teatros y los informes posteriores
5. Las iniciativas y balances a una década del primer relevamiento
6. La materialidad de los teatros que transitaron las reformas
7. Conclusión

“Comprendiendo la Comisión Municipal, que dado el desarrollo y la cultura de la población de esta ciudad, como el número de empresas teatrales que existen y están en vía de formación, exigen cuanto antes la reglamentación conveniente y necesaria a efecto de impedir los abusos que en las relaciones con el público cometen las empresas..., ha creído llegado el momento de poner una barrera a estas dificultades y desafueros, y decide en consecuencia formular y sancionar un Código de Teatros que, teniendo por fundamento las disposiciones más adelantadas, consignadas en las que están en vigencia en el viejo mundo, se adapte a las necesidades de esta población, a la índole de nuestras instituciones, al carácter de los habitantes y a los usos y costumbres en todo aquello compatible con una sociedad regularmente constituida y ventajosamente civilizada”¹.

¹ Torcuato de Alvear, Intendente de la Ciudad de Buenos Aires. Mariano Obarrio, Secretario. Memorias Municipales de 1881.

1. Hacia la nueva materialidad.

Si pensamos en la relevancia que tuvieron los teatros que estudiamos en esta tesis, tanto como ámbitos de mediación social, como de iniciadores de una tradición teatral extendida hasta el presente de Buenos Aires, podríamos preguntarnos, ante todo, ¿por qué entonces, la mayor parte de ellos no perduraron materialmente hasta hoy?

Una primera explicación de la cual intentaremos alejarnos, es la de pensar que aquellos viejos teatros, eran parte de la precaria arquitectura provisional de la ciudad previa a la capital y que tarde o temprano perecerían. Sin embargo, ese fundamento tiene cierta lógica. Si hay un rasgo propio a la ciudad legada, extendido hasta los inicios de la ciudad capital y que por lo general no se contempla al pensarlo desde la materialidad presente, éste es el de un repertorio de arquitecturas no permanentes, frágiles, perecederas que, en gran medida, correspondieron a las posibilidades constructivas que brindaba la madera y más tarde la chapa. En efecto, hasta fines de siglo XIX, la ciudad se representaba como un sitio provisional, en donde los edificios de mampostería eran aún manifestaciones aisladas, en alternancia con vastos sectores de arquitecturas efímeras y/o precarias inicialmente en madera y luego en madera y chapa a partir del 80', con las que se construían tanto viviendas, como fábricas, aserraderos o curtiembres, pero también, teatros. En situaciones intermedias, existían edificios de fachadas consolidadas de mampostería que ocultaban por detrás estructuras de edificios totalmente contruidos en estos materiales perecederos². La imagen de esta ciudad, por lo tanto, dista mucho de la de un centro urbano materialmente homogéneo y acabado, con un carácter moderno y de arquitecturas pensadas para la permanencia y, en este sentido, nuestro estudio de los teatros entre 1880 a 1914, debe atender a estos matices, que se irán dando en el cambio de materialidad de la ciudad, proceso no inmediato y tal vez mucho mas trabajoso de lo que hoy en día se supone.

Hacia fines de 1880, testimonios escritos por viajeros nos dan una dimensión de la compleja y dificultosa transformación de esta ciudad:

"...muchos trabajos públicos importantes y costosos son, algunos en vías de ejecución, otros en estado de proyecto. Cuando todo eso se haya terminado y la iniciativa privada haya multiplicado sus esfuerzos, Buenos Aires será seguramente una ciudad estupenda; pro faltan todavía ocho o diez años antes de que esto ocurra y mientras tanto la ciudad

² LIERNUR-SILVESTRI, 1993.

*actual es como un esbozo transitorio, sin atractivo, incompleta. Es cierto que su inmensidad impresiona y uno se sorprende por el esplendor y el lujo con que se va revistiendo poco a poco, pero aún falta mucho por hacer” Theodore Child, 1891*³.

Esta percepción de Child acerca de Buenos Aires hacia fines de los 80', y la hipótesis planteada acerca de una ciudad previa de carácter efímero, corresponden a un reconocido trabajo realizado por Liernur y Silvestri⁴, quienes se encargaron de brindar expresivos cuadros de situación de esa ciudad en mutación entre 1870 y 1930 que, desde la perspectiva de las transformaciones técnicas y culturales propias a su modernización, confirman un complejo proceso de redefinición de la ciudad, el cual no sólo se representa en nuevas materialidades sino en cambios culturales y de mentalidad respecto al nuevo imaginario urbano por emerger. Según estos autores, detrás de la promoción de cambios físicos y técnicos de la ciudad, existen nuevas condiciones intelectuales, científicas y culturales de las elites respecto a la promoción de cambios:

*“las construcciones de madera que se hacen actualmente en la Capital, no sólo resienten la estética sino que dan el aspecto de una aldea” Concejal Dupont en 1887*⁵.

Estas ideas responden a la asimilación de preocupaciones acuciantes en las grandes capitales europeas y que el poder local difunde a la luz del crecimiento progresivo, confrontando a las autoridades públicas con nuevas responsabilidades y una nueva dinámica de gestión en la cual entran esta vez decididamente en agenda, temas postergados tales como la higiene, la seguridad estructural y la prevención contra incendios.

En el trabajo mencionado, se habla del nuevo teatro Colón como un producto tardío de nuestra representación de ciudad capital acabada⁶. En efecto, el resultado logrado es una de las tantas muestras más acabadas del vasto proceso de transformaciones materiales operadas desde la iniciativa gubernamental partir de la capitalización, y que poco a poco no sólo fueron cambiando el sentido material de los teatros existentes, sino que definieron una nueva materialidad para las salas porteñas.

³ A travers de l’Amerique du Sud, París, 1891. En LIERNUR-SILVESTRI, 1993: 185.

⁴ El umbral de la metrópolis - Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930), LIERNUR-SILVESTRI, 1993.

⁵ Debate protagonizado en el Consejo Deliberante en 1887, entre los consejales Pellegrini y Dupont. *Ibíd.*: 206.

⁶ *Ibíd.*: 210.

2. Los riesgos de un teatro efímero y de una sociedad disfuncional.

Entre Caseros y la década del 80', los teatros construidos utilizaron muy contadas veces nuevos materiales tales como estructuras metálicas integrales y sistemas ignífugos apropiados. Tampoco se caracterizaron por sus cualidades funcionales, por sus estancias confortables ni por las condiciones mínimas de ventilación e iluminación natural en las dependencias que lo requerían; todas necesidades que recién serán incorporadas de manera inédita en un proceso que se extiende justamente en el período en estudio de esta tesis.

En este contexto de cambio de concepción material de los edificios teatrales, surgieron cantidad de inconvenientes que, a partir de la década del 80', intentarán ser corregidas por distintas vías de intervención por parte de un Estado que en la mencionada renovación edilicia traduce simbólicamente su política de orden. Así surge esa serie de iniciativas, traducidas en prácticas de inspección y clausura sobre las salas privadas, que congregaban diversidad de públicos según origen, clase social y género teatral.

Parece interesante pensar el problema de la modernización de los teatros inscripto en el arco temporal que corresponde al reformismo conservador, un proceso de transformación de alrededor de tres décadas, que puso en evidencia otras variables en juego detrás del mero cambio material de los artefactos arquitectónicos.

Ante todo una situación sin precedentes de interacción y negociación entre dos actores principales del período del reformismo conservador: el orden político y empresarial que comulgan en una visión especulativa en común acerca de la práctica teatral.

Pero además una experiencia de una arquitectura teatral sólida y segura, que recién fue palpable en la mayor parte de los teatros a inicios del siglo y que al momento de plasmarse ya conviviría con otras tecnologías del espectáculos tal el cine, que con espacios específicos tendrá un crecimiento a lo largo del siglo XX, que lo volverán hegemónico en la ciudad: de 90 cinematógrafos en 1909, a los 74 cine-teatros y 134 cines en 1944

Pero también el arribo del cine representó un lazo con el teatro al extender la sociabilidad hacia barrios nuevos más periféricos que los tradicionalmente tomados por los teatros céntricos o por los centros sociales con teatros en su interior.

En síntesis, una materialidad efímera de los teatros que impulsan al surgimiento de un público teatral porteño a partir de las últimas décadas del siglo XIX se redefine por la férrea voluntad del poder que con poco resultados iniciales, tiende a promover una teatralidad permanente, bajo la premisa de la modernización y la seguridad.

Sin embargo para profundizar estos aspectos se hace preciso conocer las circunstancias bajo las cuales se dieron los debates y las contiendas, proceso no tan abrupto ni lineal, marcado por tensiones entre los mencionados órdenes –poder y empresariado-.

3. La comisión de inspección y el primer relevamiento de teatros

Ante la necesidad de redefinir la teatralidad porteña, el municipio debería establecer qué órganos se encargarían de la regulación de los edificios y de la práctica teatral. Uno sería una Comisión de Inspección Edilicia, que extendería sus funciones al relevamiento para luego diseñar una reglamentación técnico-material de los teatros. Otra, sería una Comisión de Censura que operaría a favor del resguardo de los contenidos a difundirse a través de la representación teatral. Respecto a esta última comisión, referimos detalladamente en el “Apéndice” de esta tesis, a través de uno de los pocos casos de prohibición -dado en 1882-, a la obra *Naná* de Emile Zola (Pág.).

En lo referente al control de la materialidad de las salas, en carta del 27 de septiembre de 1881, el Dr. Don Manuel Obarrio aceptó la propuesta que le hiciera el Intendente de la ciudad, de presidir una comisión encargada de dictar un código ó reglamento de teatros, en el clima producido por la noticia del trágico incendio ocurrido el 8 de diciembre de 1880 del *Ring Theater* de Viena.

Con el objeto de que una reglamentación referida a los teatros fuese dictada cuanto antes, Obarrio dispuso la primera inspección de todas las salas existentes, tarea que encomendó a dos arquitectos que en aquel momento ocupaban cargos públicos: Don Juan A. Buschiazzo y Don Enrique Aberg⁸.

El trabajo de Buschiazzo y Aberg, se centró inicialmente en la detección de los riesgos estructurales y particularmente de incendios, siendo los teatros elegidos en esa ocasión el de la Ópera, el Variedades (I), el Politeama Argentino, el Goldoni, el Nacional Florida (I), el antiguo Colón (I), el Victoria y el de la Alegría. Es así que, redactaron un informe en el que se describía en forma inédita la realidad material de las salas porteñas más concurridas por aquel entonces.

Cada teatro representaba distintas tradiciones. El de la Ópera, que había sido encargado por el Sr. Antonio Pestalardo al Arq. Emilio Landois e inaugurado en 1872 en el solar de calle Corrientes N° 860 entre Esmeralda y Suipacha, desempeñaba un rol importante en la historia lírica porteña. Tal lo vimos, en esta sala se presentaban muchos de los tenores que cantaban habitualmente también en el Colón (I).

El Variedades (I), desde 1872, se ubicaba en la esquina de Esmeralda y Corrientes.

⁸ Juan A. Buschiazzo director de la Oficina de Ingenieros Municipales y Carlos Aberg de la Oficina de Obras Públicas de la Nación. Este último luego sería reemplazado por el italiano Francesco Tamburini.

El Politeama Argentino de 1879, fue obra del Arq. Juan de Medici y se encontraba en calle Corrientes N° 1479/96. Tres años más tarde de su construcción, fue escenario del mencionado intento de estreno de *Naná* y dos años luego de la censura, en 1884 se representó allí por primera vez *El Moreira*, tal lo vimos en el capítulo II.

El Dorado estuvo emplazado en Rivadavia N°1485/99 -esquina Paraná- desde 1873 pero entre 1877 y 1891 pasó a llamarse Goldoni en honor al celebrado autor dramático ya que el público que elegía esta sala era principalmente italiano. A comienzos del siglo pasaría a llamarse Moderno.

El Nacional (I) en calle Florida N° 146, que comenzó a construirse en 1880 en la parcela que ocupaba el teatro Palacio Novedades, fue recién inaugurado el 3 de febrero de 1882 por lo que el relevamiento de Buschiazzo y Aberg de 1881, se habría realizado meses antes de su apertura.

El Colón (I) del Arq. Carlos E. Pellegrini, inaugurado en 1857 en la esquina de Reconquista y Rivadavia frente a la Plaza de Mayo, era el teatro lírico por excelencia y había sido arrendado a un privado desde la década de 1850. Hacia 1882 se solicitaba al Municipio una renovación del alquiler por 20 años más.

El Victoria, construido en 1838 por José Santos Sartorio, en calle H. Yrigoyen entre Tacuarí y del Buen Orden, había sido reconstruido en 1874.

El de la Alegría, sala de zarzuelas y sainetes, se emplazaba desde 1870 en calle Chacabuco entre Alsina e Hipolito Yrigoyen y era el ámbito de encuentro del público inmigrante, en especial de la comunidad española, aunque también de modo transitorio de compañías alemanas, francesas e italianas.

Estos eran los teatros más importantes de la ciudad donde aún era muy palpable el legado provisional de la ciudad anterior a ser capitalizada.

De acuerdo al relevamiento, la mayor parte de ellos habían sido construidos con deficiencias notorias. Se podría decir que eran grandes cajas murarias o fachadas de mampostería, pero interiormente construidos en madera y escaso hierro estructural. Como revestimientos decorativos interiores utilizaban papel, mármol y estucados.

Buschiazzo y Aberg criticaban las falencias circulatorias de los tortuosos corredores y pasajes públicos, definidos entre los muros medianeros y los delgadísimos tabiques de madera pintados o revestidos con papel coloreado, que delimitaban la herradura de las salas. Estas circulaciones principales de ingreso y egreso a palcos, en el caso del Teatro de la Alegría y del Nacional, llegaban a ser tan sólo de 1,10 m a 1,20 m de ancho y las

puertas de los palcos abrían hacia estos pasos, impidiendo la circulación simultánea. Respecto a las escaleras, el Nacional era el único que tenía una debidamente construida; en el resto de los teatros si bien revestidas de mármol, eran de estructura de largueros de madera. Las armaduras de techos, en todos los casos eran de madera, salvo en el Colón que tenía tirantería de metal. Los cielorrasos en general también en madera pintada y revestida, pero en algunos casos llegaban a ser tan sólo de papel. Situación en extremo peligrosa era la del Teatro de la Alegría, que tenía el salón principal totalmente construido en cielorraso de papel, y el Colón, que tenía picos de gas a cincuenta centímetros del plafond de la bóveda de la sala.

Las puertas principales de todos estos teatros, no estaban dispuestas con la lógica de evacuación; algunas abrían para adentro y otras para afuera, e incluso las puertas laterales secundarias -de existir- se encontraban en desuso o trabadas, sin permitir el paso hacia los terrenos linderos muchas veces vacíos.

El informe relataba lo tedioso de las salidas habituales de las funciones, que se tornaban lentas y accidentadas. Las resoluciones funcionales de los teatros de comienzos de los 80, eran improvisadas, producto de estar inscriptas en la lógica de la especulación de los solares céntricos que había llevado a estos teatros a ser encajonados en medio de las manzanas llenas de edificios, con tal de ser construidos en zonas comercialmente rentables.

Ya que los materiales empleados no eran los mejores, se sugería proponer nuevos teatros de caras libres, situación compleja de acuerdo al parcelamiento heredado. Servían como ejemplos los casos del Colón (I), que disponía de dos fachadas libres y del Politeama Argentino, que era el único exento en todas sus caras, pero que había sufrido la progresiva adición sobre sus laterales de toda una serie de viviendas y locales comerciales cedidos por el mismo propietario del teatro -que observamos en el capítulo III-, lo que había puesto a la sala en las mismas condiciones que las demás.

La implementación de medidas resultaba dificultosa, ya que los teatros pertenecían a privados y era solo el Colón (I), el que podía llegar a recibir una pronta resolución, por ser un arrendamiento municipal temporario. En este caso, Buschiazzo y Aberg evaluaban la falta de escaleras de emergencia, vestíbulos y *foyers*, como así la necesidad de simplificar los sistemas circulatorios intrincados, casi laberínticos y antihigiénicos por ausencia de buenas ventilaciones.

La otra gran preocupación de esta comisión, era la reglamentación de medidas de seguridad contra incendios. Si bien en general existían mangas en casi todos estos teatros, se sugería que dada la materialidad de estas salas, era muy poco de lo que servirían ante un fortuito. Por lo tanto, era indispensable solicitar la construcción de depósitos de agua de gran capacidad a la altura de los techos, con una red de cañerías que permitiesen producir, en caso de incendio, una lluvia pareja sobre las salas.

La mencionada situación de implantación de estos teatros, no posibilitaba construir esas torres de agua exentas y la única alternativa era instalarlas sobre las cimas de los muros medianeros más altos de los mismos edificios. Al momento del relevamiento, sólo el Nacional Florida tenía dos tanques pequeños y de madera, mientras que el Colón presentaba uno, con capacidad suficiente, pero sin conexión con las aguas corrientes.

Los redactores del informe además focalizaron sobre una serie de transformaciones generales impostergables: cambiar los pisos de los corredores por otros de hierro y bovedilla, rehacer los tabiques separadores en materiales incombustibles, reformar todas las escaleras por otras de mayor ancho y construidas en mampostería, separar proskenios de los corredores con muros de ladrillo, hacer cielorrasos de yeso, proteger las armaduras de madera con placas de hierro, practicar aberturas de emergencia e implementar telones metálicos. El informe hacía referencia a cuestiones higiénicas entre las que se enunciaban la necesidad de agregar letrinas a los teatros Colón y de la Alegría y mejorar las condiciones de ventilación natural en ciertos sectores de todos estos edificios.

Sin embargo, hacer efectivas todas estas reformas significaba cambiar el carácter originario de estas salas y una gran inversión por parte de los propietarios que no estarían en muchos casos dispuestos a realizar de inmediato. No era un cambio menor el que se pretendía, y su realización implicaba prácticamente la construcción a nuevo de muchos de estos ámbitos. La iniciativa municipal planteaba que los particulares efectuasen un proyecto de reformas obligatorio con plantas y cortes sobre las obras a realizarse, el cual debía ser elevado para el estudio y aprobación de una comisión de integrantes del Departamento de Ingenieros.

4. La ordenanza de seguridad de teatros y los informes posteriores

Los cambios no serían inmediatos y lo planeado por el Municipio se tendría que confrontar -en los primeros años- con una realidad, los empresarios no cedían a la demandas municipales pues afectaba a sus intereses comerciales.

Por tal motivo, el 24 de enero de 1882 se sancionó la Ordenanza sobre Seguridad de los Teatros, que daba plazo de tres meses para que los teatros hicieran las reformas, si no querían sufrir de clausura municipal. Al cabo de esos noventa días, tendrían que tener telones metálicos instalados, guardianes de seguridad permanentes durante las funciones, apertura de puertas hacia los corredores y el exterior, accesos perimetrales liberados durante las funciones, coberturas de metal en puertas que condujeran al proscenio y al resto del edificio, iluminación sólo por medio de lámparas de aceite, el no-uso interior de gas, salvo que fuera con instalación de cañería muraria habilitada, servicio de hilos eléctricos con conexión con el Departamento de Policía y la Oficina de Bomberos, tres metros mínimos promedio de ancho de pasillos, instalación de depósito de agua calculado por superficie de cada teatro con sistema de cañerías conductoras aprobadas por Obras Públicas, eliminación de los materiales inflamables de las salas, además de evacuaciones de emergencia directa por nivel hacia escaleras de incendio. El no-cumplimiento de todas estas disposiciones sería motivo de clausura y del pago de una multa de tres mil pesos moneda corriente, que se destinaría al Asilo de Mendigos. Por lo demás, todo nuevo teatro a construirse, a partir de entonces, debería contemplar estas pautas al momento de su diseño; el cumplimiento de todas las disposiciones quedaba a cargo interinamente de la Policía.

Es claro que las obligaciones y reformas planteadas “desde arriba” eran demasiado costosas y complejas para poder llevarse a cabo en tan sólo noventa días. Ante las quejas, el Municipio respondía que medidas similares e incluso clausuras estaban siendo tomadas en simultáneo en las principales salas de París y Berlín:

“La Corporación está dispuesta a llevar a cabo con todo el rigor que el asunto requiere, las medidas sancionadas y espera que los empresarios las ejecutarán, consultando su interés bien entendido. Nada hay que pueda perjudicar tanto a estos

*espectáculos con la falta de animación producida por el temor más o menos remoto de un incendio, con todas sus terribles consecuencias”.*⁹

En 1882 se dio entre el Municipio y los empresarios el punto de mayor tensión en la disputa por el cambio de materialidad de teatros. Las empresas opondrían una serie de expedientes dilatorios y, para el 24 de abril -fecha en que vencía el plazo dispuesto por el municipio-, ningún teatro había cumplido con la colocación del telón metálico.

El 21 de junio, Torcuato de Alvear solicitaba a Domingo Parodi, Eduardo Legarreta, Eduardo Mulhall, León Walls y Carlos Rodríguez Larreta, que resolvieran la postura a tomar frente al incumplimiento sostenido por parte de las empresas teatrales, consultando además al Sr Don Alejandro Paz -residente en Francia-, quien podía transmitir a esta “*Comisión Especial*”, la experiencia del municipio parisino a la hora de resolver problemas similares.

El 27 de junio, la Comisión Especial porteña se reunió con los empresarios Dr. Juan A. García representante del teatro de la Opera, D. Ángel Ferrari del Colón, D. Floro Ugarte del de la Alegría, D. César Ciachi del Politeama y D. Lisandro Olmos del Nacional, llegando al acuerdo de que en los próximos quince días se llamaría a concurso para la presentación de modelos de telones metálicos de fabricación nacional. Se acordaba que se nombraría una comisión de peritos ampliase las medidas ya dispuestas por la Comisión Especial que las empresas enviaran lo antes posible, el plano de reformas solicitadas por el Municipio.

Sin embargo, las Memorias Municipales de 1883 dan un panorama poco alentador acerca de lo logrado por la Comisión Especial de 1882. Los meses siguientes a sus reuniones se tradujeron en pocos avances:

*“...la ejecución de los telones fue suspendida por resolución del Consejo fecha 6 de noviembre (de 1882), por la que se concede a las empresas el uso de los Telones actuales, hasta tanto la Municipalidad ordene la manera de su construcción”*¹⁰.

⁹ Memoria Municipal 1881. Memoria del Presidente de la Comisión Municipal al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1881. Publicado en febrero de 1882. Tomo Primero. Buenos Aires, Imprenta y Litografía de M. Biedma, Belgrano 133 a 139. Pág. 559.

¹⁰ Memoria Municipal 1883. Memoria del Presidente de la Comisión Municipal al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1883. Publicado en 1884. Buenos Aires, Imprenta y Litografía de M. Biedma, Belgrano 133 a 139.

Tampoco se había hecho nada en lo referente a cambios de escaleras de madera, ensanche de pasillos, ni conveniente distribución de asientos de plateas. En este informe, se reiteraba la necesidad de efectuar clausuras generales como medida ejemplificadora y la necesidad de que se implementase en los teatros, cuanto antes, el servicio de luz eléctrica, que terminaría definitivamente con gran parte de los riesgos de incendios.

Algunas mejoras sí se habían realizado en el Colón (I), en lo referente por ejemplo al aseo, pero faltaban cambios de los enmaderados del proscenio y plateas, realizar un estudio estructural de las galerías en voladizo que balconeaban y reconstruir de los camarines de artistas conectados a escena por escaleras con materiales ignífugos. El Consejo celebraba un nuevo contrato con D. Ángel Ferrari, quien explotaría la sala y adyacencias hasta 1888, lo que daba un tiempo prudente para que el Municipio decidiera que hacer con el inmueble. Este teatro luego de ese lapso fue vendido al Banco Nacional, actual sede del Banco Nación frente a Plaza de Mayo.

Pero el real cambio de materialidad de los teatros, recién comenzó a revertirse a partir de la segunda mitad de la década. El 11 de julio de 1887, se afirmaba que las reformas procuradas por el Municipio durante los últimos seis años habían comenzado a producirse lentamente. La transformación de estos teatros, justificada por las sabidas razones de seguridad e higiene parecía ya impostergable y comenzaba a ser aceptada por los empresarios, luego de tantos años de presión del municipio.

A la Ordenanza del 24 de enero de 1882 y las posteriores, se sumaba ahora el pedido de colocación de señalética dorada o fluorescente, indicativa de salidas y de bocas de incendio. Asimismo, se pedía a las empresas de teatros que en los siguientes treinta días elevasen un informe acerca de como construirían los postergados telones metálicos.

A fin de potenciar las reformas edilicias iniciadas en algunas salas principales, se dispuso el 3 de agosto de 1887, una nueva Inspección General y una fecha límite definitiva para los teatros: el 1° de enero de 1888. De no respetarse esta vez este plazo, se produciría sí ahora la clausura por tiempo indeterminado de estos locales públicos.

Por tal motivo, una inspección más fue asentada en un informe en el que se planteaba la necesidad de que en esta ocasión el relevamiento tenía un carácter coercitivo hacia los privados aún demorados en el inicio de la transformación de muchas salas o, incluso, la reconstrucción total de dichos establecimientos en caso de que no hubiera más remedio.

Imaginemos el modo en que estas medidas impactaron en aquel momento sobre el empresariado, frente al latente riesgo de clausurada o demolición. La situación de extrema vulnerabilidad que transitaba la actividad teatral, llevaba a asumir que finalmente algo había cambiado la ciudad *transitoria*¹¹ y que los teatros no tenían más remedio que incorporarse a esa nueva lógica material.

En cuanto al antiguo Colón, se consideraba que, con los seis meses que restaban para el paso del inmueble a manos del Banco Nacional, no tenía sentido iniciar el volumen de obras requeridas para reformarlo. Sin embargo, en caso de que se decidiese hacerlo, el informe dejaba asentadas una serie de medidas entre las cuales resultaba imprescindible quitar todos los palcos que estaban en el escenario, abrir vanos con puertas de hierro de comunicación entre la sala y el escenario, reubicar las llaves de incendio dentro del escenario, conectar puentes con corredores y escaleras que facilitarían la evacuación de los sectores ubicados por sobre la escena, liberar de obstáculos la salida desde el escenario hacia calle Rivadavia, pintar con pintura ignífuga toda la madera de escena, camarines y escaleras, y colocar picos verticales y horizontales conectados a cañerías de inundación en el escenario de acuerdo a distancias reglamentarias.

Además, abrir una claraboya de apertura mecánica sobre la escena, construir un depósito de agua provisorio sobre el techo de la sala, abrir un pasillo de 1,20 m en eje principal divisorio de la platea y dos laterales de no menos de 0,80 m a cada lado. Lógicamente, todas estas reformas no se llevarían a cabo y el antiguo Colón pasó a manos del banco.

En el caso del San Martín, construido en gran parte en estructura de madera e inaugurado el 4 de junio de 1887 por la compañía de los Hermanos Carlo, debía liberarse de planta baja la confitería para permitir la rápida salida en caso de emergencia por medio de la construcción de dos puertas anexas de dos metros cada una, a cada lado de las existentes. Además, suprimirse todos los palcos bajos que ocupaban el frente de la platea, las puertas a los palcos tenían que pasar a ser corredizas, se debían agregar salidas directas hacia el exterior desde cazuelas y paraíso y colocar una claraboya en el techo de la escena. Faltaba separar por medio de un muro de mampostería la sala principal de la caja escénica, reestructurar las plateas para ampliar pasillos central y

¹¹ SCHMIDT, 2004:123.

laterales, pintar con pintura ignífuga todo lo que era madera y llevar a cabo una reconexión del escenario con la sala, por medio de aberturas con puertas de hierro, accesibles desde las galerías. Se debían agregar: un tanque seis metros por sobre el nivel de los muros más altos del teatro, camarines con salida independiente al exterior y pasar a hierro todos los puentes y escaleras del escenario. Se debían agregar cañería de inundación y picos y hacer que las puertas pasaran a abrir hacia el exterior.

Para el Goldoni, la situación era similar, se debía desobstruir su frente para beneficiar la salida a la vía pública. A los palcos y al paraíso también había que otorgarles salida directa hacia la calle, separar con un muro de mampostería la sala del escenario y colocar puertas de hierro que conectasen ambos sectores a través de las galerías. Se debían quitar los camarines ubicados debajo del escenario y colocarlos en un perímetro de un muro de mampostería, pintar la madera de todo el teatro con pintura ignífuga y agregar salidas independientes para el escenario.

Era necesario reconstruir las escaleras en materiales incombustibles y que las puertas se abrieran hacia afuera. También faltaba el estanque con capacidad correspondiente y las respectivas cañerías de inundación.

El Variedades también tenía obstaculizada la salida a línea municipal con locales. En los tres niveles por sobre la planta baja era imprescindible se le propusieran salidas directas al exterior. A toda la madera debía pintársela con pintura ignífuga y procurar la separación entre la sala y el escenario por medio del muro de mampostería separador que superase por dos metros el techo. Se solicitaba conectar ambos espacios con puertas de hierro y que los camarines tuviesen salidas independientes a la vía pública. Faltaban llaves de incendio en la escena como también un depósito de agua en lo más alto del teatro. Las puertas tenían que pasar a abrir hacia el exterior.

Al Politeama Argentino era imprescindible refuncionalizarlo, para brindar a cada nivel salidas directas a la calle con dimensiones aprobadas por la reglamentación municipal. Todas las puertas debían abrirse hacia el exterior, pintar la madera con ignífugos y conectar con cerramientos de hierro el sector de escena con la sala, haciendo desaparecer los antepalcos bajos que dificultaban la circulación. Se reiteraba como en los teatros anteriores, la falta de muro de mampostería divisorio entre el ámbito de público y el de los artistas y como en el caso del Colón, sobre la escena faltaba una claraboya de apertura automática.

En todos los teatros se debía definir la separación entre butacas, la capacidad de estanque de incendio, la sección de cañerías de inundación de 5 pulgadas con correspondientes llaves de incendio, la maquinaria para telones y claraboyas, y construir en hierro los puentes de escena.

Era obligatorio eliminar las decoraciones y ornamentos que no tuviesen propiedades ignífugas, utilizando en su lugar nuevos materiales a base de pintura de amianto u otras aprobadas por la Oficina Química Municipal. Nuevamente, se consideraba necesario prohibir el uso de iluminación por gas y sustituirlo por iluminación eléctrica.

Respecto al telón metálico, se recordaba que el mismo debía ser de chapas de hierro o tejido de alambre revestido de lona de amianto, con un ascenso o descenso mecánico de no más de 20 segundos y con una resistencia al fuego de un mínimo de 20 minutos.

Estos telones antes de ser colocados, debían ser presentados para su aprobación, en planos de detalle con indicaciones técnicas ante la oficina de Obras Públicas. Finalmente, se solicitaba a todos estos teatros, la construcción de un pequeño local con comunicación eléctrica de alarma en el escenario, desde el cual el agente bombero pudiera vigilar el correcto funcionamiento del espectáculo.

5. Las iniciativas y balances a una década del primer relevamiento

Hacia el cierre de la década del 80, la ciudad si bien conservaba mucho del carácter de la ciudad previa, ya había iniciado los proyectos de resignificación por medio de las intervenciones urbanas y arquitectónicas propuestas por el Estado. La gestión municipal, un tanto debilitada, se circunscribía a temas menores entre los cuales estaba el devenir de los teatros porteños.

A comienzos de la década de 1890, el Intendente consideraba que:

“...la principal diversión y la más predilecta del público de esta ciudad la constituyen los Teatros. A pesar de su crecido número, siempre tienen gente, sobre todo los domingos y días feriados, que se llenan completamente... la protección pública a esta clase de espectáculos, explica el aumento de los Teatros de tres años atrás y el que a pesar de la mala situación financiera, se hayan construido seis nuevos, reconstruido dos y estén en construcción otros dos. Los nuevos son: Comedia, Apolo, Zarzuela, Folies Forlet, Alambra y Novedades; los reconstruidos Odeón (Variedades) y el San Martín y en construcción el gran Teatro Colón y el de Mayo.”¹².

Asimismo, el redactor narraba que por entonces los teatros en funcionamiento eran diecisiete, de los cuales tres -el de Flores, y dos en La Boca, (el Iris y el Dante Alighieri)- habían sido clausurados por reformas de seguridad impostergables.

A partir de 1891 se implementó un nuevo modo de efectuar la retención impositiva a los teatros. Hasta entonces, correspondía al Municipio el valor de 15 entradas por función, lo cual pasó ser el 5% del ingreso bruto de cada sala. Ante la necesidad de lograr aún más efectividad en el cumplimiento de las retenciones y de todas las medidas de seguridad impulsadas por más de una década, se volvía a constituir una Comisión Especial compuesta, en esta ocasión, por el Ing. D. Nolasco Ortiz Viola, el Vice-director de la Oficina de Obras Públicas y el Inspector General, que tenía como función visitar las obras de cada teatro, informando acerca de las reformas de las salas, sus avances y dificultades. Mientras se redactaba el informe de esta comisión, se produjo el 2 de

¹² Redactor de la Memoria Municipal 1890-92. Memoria de la Intendencia Municipal de Buenos Aires. Establecimientos de Impresiones de G. Kraft, Calle Cuyo N° 1424, Buenos Aires, 1893. Pág. 184.

septiembre de 1891, el incendio del Teatro San Martín y esto llevó a disponer la clausura del Goldoni y del Pasatiempo que venían de relevarse hacía pocos días:

*“...formulado enseguida el proyecto de reglamentación para los Teatros, Cafés-conciertos y demás salas de espectáculos públicos, fue sometida al Consejo Deliberante el 22 de septiembre de 1891. Lo constituían severas disposiciones con todos los adelantos en la materia, prescribiendo instalaciones de luz eléctrica, servicio completo de aguas corrientes, etc. Como demorarse su sanción y existiese en construcción el Odeón, en tramitación los permisos para el Apolo, Zarzuela y Folies Forlet y se proyectase la reconstrucción del San Martín, resolví no acordar los permisos solicitados mientras no se sujetasen los planos a este nuevo proyecto. Por esta causa, y sin ordenanza alguna, estos teatros reúnen tan buenas condiciones de seguridad. La ordenanza, fue recién promulgada el 7 de junio de 1892 cuando sólo quedaba en obra el nuevo Teatro Colón”.*¹³

¹³ Memoria Municipal 1890-92. Memoria de la Intendencia Municipal de Buenos Aires. Establecimientos de Impresiones de G. Kraft, Calle Cuyo N° 1424, Buenos Aires, 1893. Pág. 184.

6. La materialidad de los teatros que transitaron las reformas

De los teatros construidos hasta la década de 1914, hoy perduran el Colón II, el Maipo (ex Scala), el Liceo y el Avenida, los cuatro con reformas efectuadas durante las décadas sucesivas. De todos los demás, sólo se conservan memorias escritas y gráficas de lo representado en ellos y de los intentos de transformación que venimos de relatar.

Parte de esa información es el relevamiento que Calaza hizo en la primera década del siglo XX, como miembro de la Comisión de Inspección Edilicia que continuaba funcionando.

Esto nos lleva a pensar que el conjunto de iniciativas municipales de promoción de seguridad e higiene propuestas a partir de la década del 80, no incidieron en transformarlos en patrimonio urbano por conservar. Si bien, de acuerdo al relevamiento de Calaza, gran parte de ellos, hacia la primera década de 1910 –tal como lo vimos en el capítulo III-, presentaban notables mejoras de seguridad e higiene, esto no impidió su futura desaparición.

En este capítulo citamos tan sólo los teatros más importantes, pero recordemos que han sido decenas¹⁴ los existentes y construidos por estas décadas en la ciudad. A modo de relatar algunas crónicas de sus destinos, retomamos ocho teatros relevados que ya estaban presentes en la década del 80. El de la Ópera fue remodelado a partir de 1886 por Julio Dormal y reinaugurado el 16 de mayo de 1889, para finalmente ser demolido hacia 1935 con los ensanches de la calle Corrientes, transformándose en el actual Cine Opera de estilo *Art Déco*, construido y diseñado por Alberto Bourdon a partir de 1936. Hacia 1910, Calaza¹⁵ puso de manifiesto un teatro de la Opera muy distinto a aquel inspeccionado a comienzos de 1880. La remodelación de Dormal había contemplado aquellas nuevas pautas recomendadas desde la Comisión de Obarrio. Las divisiones y barandillas en palcos eran en madera, pero enlucidas con yeso. Las butacas eran de hierro, siendo solamente combustibles los apoyabrazos en madera y los asientos cubiertos en felpa. Dormal había dispuesto circulaciones generosas y funcionales para rápida evacuación. Sólo el paraíso conservaba una conectividad intrincada.

¹⁴ Basta tan sólo observar el índice de teatros relevados por Calaza de 1910 para comprobar la inmensa cantidad que aún quedaban en pie por esa época. CALAZA, 1910.

¹⁵ *Ibíd.*

El Variedades fue reformado en 1881 como Odeón, luego como “Hotel Royal” y finalmente se transformó en un depósito. De él hoy ya no quedan rastros.

El Politeama, también desapareció con el ensanche de la Corrientes. Hacia 1932, Taullard lo describía un un coloso de otro tiempo aún en pie:

*“...excuso describir exterior e interiormente el Politeama, pues existe tal como era hace casi medio siglo, con su frente sencillo de ladrillo colorado sin revocar, desprovisto de todo ornato, de vestíbulo más sencillo aún, cuyo único adorno era la serie de placas de mármol conmemorativas de la llegada de cada uno de los grandes artistas... actualmente como teatro lírico se encuentra ya algo decaído trabajando en él, de vez en cuando, compañías de segundo o tercer orden...”*¹⁶

El Goldoni fue clausurado en 1891 y reabierto en 1893 como Teatro Rivadavia, para pasar luego a llamarse el Moderno a partir de 1907 y actual Liceo. Las reformas más notorias se produjeron en 1893 cuando se transformó en Rivadavia, con la intervención del Arq. Juan Bautista Arnaldi quien también fuera director de las obras del Marconi y del Victoria. Arnaldi trabajó en el teatro luego de que la sala recibiera una clausura municipal, por no cumplir con las pautas de seguridad mínimas. Al decidir las reformas, el arquitecto optó por conservar la esencia espacial y decorativa del teatro anterior. Así, las principales innovaciones tuvieron que ver con actualizarlo con materiales nuevos: ladrillo cerámico, argamasa, hierro y la menor cantidad posible de materiales combustibles. El piso de la platea se conservó en madera, la tirantería de los palcos pasó a ser de hierro y bovedilla cubiertos de madera por arriba y enyesados por debajo. Los antepechos de los palcos se hicieron de chapa de hierro calado y de madera pintada los tabiques separadores. También se utilizó madera en tertulias de balcón, altas y del paraíso. El plafond que era de tirantería de madera, fue revestido en yeso. La cubierta de la sala y de la escena se rehizo a dos aguas en chapa galvanizada y con estructura de tirantería metálica. La ventilación pasó a ser natural, a través de la correcta conexión de los interiores con puertas y ventanas. La iluminación en interior de la sala y escenario pasó a ser eléctrica. En la escena se colocó telón metálico, puentes de bovedilla y por sobre la escena un emparrillado de madera donde se alojaba la maquinaria. Todas las

¹⁶ TAULLARD, 1932:333.

reformas de este teatro ejemplifican la renovación que tuvieron otros al inicio del siglo XX.

En el caso del Nacional de calle Florida, pese a la inversión en mejoras hecha en 1893 por el nuevo propietario que compró la sala, sufrió un incendio el 18 de diciembre de 1895. Este empresario, Ortiz Basualdo, lo reconstruyó desde las cenizas, pero ya no logró el esplendor edilicio ni de público de su antecesor y décadas después fue demolido. En aquella reconstrucción se implementaron pautas de prevención contra incendios y circulaciones funcionales.

El Colón (I) fue vendido por la Intendencia el 31 de diciembre de 1884 al Banco Nacional. La Municipalidad se encontraba sin embargo ligada por el contrato de arrendamiento que realizó con el empresario Ferrari y que debía respetar por cuatro años más. Parte de lo producido por la venta sería destinado a la construcción del nuevo y actual Teatro Colón (II) de calle Libertad . El Colón (I) dejó de funcionar y luego de las reformas pasó a ser utilizado como Casa Central del Banco Nacional y luego Nación –reformado en 1938 tal lo hemos mencionado-.

El de la Alegría fue demolido en 1909 y en ese solar se construyó el nuevo edificio sede de la Revista Caras y Caretas. El San Martín fue expropiado y demolido por el gobierno en 1945, en razón de la extensión de la Diagonal Norte.

7. Conclusión.

A comienzos de la década de 1880, se crearon dos comisiones municipales en estrecha relación con el cambio de funcionamiento de los teatros: una Comisión de Inspección Edilicia y una Comisión Censora. De su accionar pudimos desentrañar el impacto que sus medidas tendrían sobre la producción y práctica teatral.

El pragmatismo de las políticas del Orden Conservador con énfasis en una transformación cívico moral y material de los habitantes de la Nación, pueden resumirse en una frase sobre la que insistía el faccioso diario La Tribuna Nacional –LTN-: “...*es el progreso material el que lleva al progreso moral y no viceversa; es a través del desarrollo económico que se construye la civilización*”¹⁷.

En el contexto de redefinición de un modelo pragmático de país, entraron en vigencia -a escala municipal-, una serie de transformaciones higienistas urbanas y simbólicas en la ciudad de Buenos Aires, con el objeto de re-presentar a una *capital permanente*. Estas iniciativas se vieron traducidas en la práctica teatral. Así, se planteó la necesidad de transformar y sanear las salas existentes y ejercer una práctica de control sobre los contenidos *inmorales*, que pudiesen ser representados en estos teatros.

Es así que en este período se planteó por primera vez una política atenta a la serie de problemas infraestructurales y de riesgos de incendios nunca antes reglamentados y que estaban claramente ligados a los sistemas constructivos y a la calidad de materiales empleados hasta entonces. Esta situación llevaba a que los documentos municipales de 1880, hiciesen hincapié en el urgente nombramiento de una Comisión veedora que previniese tales situaciones de riesgo extremo. Estas preocupaciones se inscribían en el clima internacional que impulsaba la promoción de transformaciones integrales, tanto en esta clase de complejos como en ámbitos de afluencia masiva; iniciativas también presentes en los planes de las grandes capitales europeas de la segunda mitad del siglo XIX.

En Buenos Aires durante las décadas precedentes a 1880, a la hora de erigir muchas de estas salas, la preocupación de los empresarios por cuestiones de higiene y seguridad

¹⁷ ALONSO, 1998: paper (ver bibliografía).

habían sido prácticamente inexistentes, derivando en la presente situación de alerta y necesidad de implementar un ordenamiento del tema en favor de los espectadores. A estos aspectos, se sumaron nuevas necesidades tales como dar ingreso a tecnologías en reemplazo de las anticuadas estructuras en madera, el uso de la electricidad, materiales ignífugos, sistemas de ventilación y mayor funcionalidad.

La Comisión de Edilicia, influiría decisivamente sobre la materialidad en el mediano plazo de los teatros porteños; sus logros serán claramente evidenciados en la renovación del parque teatral de comienzos del siglo XX.

Por su parte, la Comisión Censora si bien tuvo una actividad restringida a pocas prohibiciones y finalmente quedó fuera de funciones, reveló a comienzos de los 80, la política consideraba era importante mantener un orden social por medio del control de lo que en los teatros se representaba.

La renovación notable de los teatros en el período se inoperó sobre tres tipos de arquitecturas teatrales conviviendo en el período del *reformismo conservador*:

- 1) los teatros con legados provisionales de la ciudad previa a 1880,
- 2) los teatros plurales de las dos últimas décadas del siglo XIX que serán actualizados en el umbral o a inicios del siglo XX, y
- 3) los teatros plurales nuevos erigidos en la primera década del siglo XX con una nueva materialidad.

CAPÍTULO VI

Identidad y carácter según los teatros cultos

1. El clima local e internacional
2. El Colón en la edificación pública finisecular
3. Eclecticismo y positivismo
4. Debate de colosos
5. El Colón
6. Conclusión

1. Un teatro en la edilicia pública

El Colón representa una pieza clave dentro del repertorio ecléctico historicista del período del *reformismo conservador*. La plasmación de este edificio fue un proceso complejo en varios aspectos. En primer término, por que entre su proyecto, inicio de obra, pausas, cambios de arquitectos, debates por su corrección, polémicas gubernamentales en torno a su viabilidad, amenazas de demolición y finalmente su terminación, se produjo en simultáneo un cambio del clima positivista de los '80s hacia el propio de una capital ya modernizada en 1910.

El Colón fue además, un programa que sin ser edilicia pública del Estado -de acuerdo a las circunstancias bajo las cuales se concibe-, devino uno de los principales hitos del período extendido entre 1880 y 1914.

La red de edilicia pública prefigurada en la década del 80, se fue concretando en algunos casos de inmediato y en otros con décadas de dilación. Hoy en día resulta comprensible asimilarla como un estrato representativo de un tiempo de consolidación republicana, operada por medio de una batería de artefactos arquitectónicos públicos, construidos a inspiración del ideario reformista.

Si observamos con detenimiento a este gran teatro inserto en la red de artefactos simbólicos del período, surgen temas significativos por evaluar en la propia concepción del Colón. Ante todo, ser el primer teatro que debe asimilar cabalmente un lenguaje arquitectónico, en una respuesta precisa al cambiante clima de puja de estilos dado internacionalmente durante estas décadas. Además de retomar el debate por la definición de un tipo teatral apropiado para un coliseo finisecular y buscar un modo de distinguirse del resto de la serie de edificios públicos contemporáneos que representan funciones específicas del gobierno y la administración del Estado.

En el proceso de renovación y resignificación de Buenos Aires a partir de 1880, se solaparon dos órdenes de poder correspondientes al Municipio y al Estado, con organismos, funcionarios y obras que al inicio de la presidencia de Roca, no estuvieron lo suficientemente delimitados. Sin embargo, Alvear representó una hegemónica posición de la gestión municipal por sobre el Estado en los cambios iniciales de la ciudad, en lo que serán las primeras intervenciones concretas de transformación y de prefiguración de la expansión de la capital. Si tuviéramos que distinguir en términos muy genéricos, las huellas de una y otra gestión, podríamos decir que la Avenida de Mayo -aprobada en 1884-, es un legado municipal, mientras que gran parte de la edilicia pública -es decir la serie de palacios públicos gubernamentales y administrativos-, fueron factura del Estado Nación. Pero la distinción no se agota allí³.

Si la primera mitad del siglo, estuvo principalmente signada por la obra municipal, en lo referente a pavimentación, iluminación y saneamiento progresivo, la segunda mitad representaría una primera etapa en la erección por parte del Ejecutivo, de los edificios oficiales, muchos de los cuales no serían construidos en esa década. En esa serie de proyectos de *edilicia pública* se trasluce un segundo impulso del Estado Nacional, en cuanto a las iniciativas urbanas para consolidar un asiento de las autoridades⁴. Pero, a su vez, en los proyectos demorados es posible identificar la actualización de los debates que afectaron el rumbo de las propuestas iniciales, promoviendo otro rasgo propio y singular del eclecticismo historicista local.

El Colón, en tal sentido, si bien inicialmente parecía un proyecto emanado de la especulación privada con fuerte participación municipal, constituyó -en el tiempo- un caso de negociación y acuerdo de tres órdenes fundamentales en la ciudad capitalizada: Nación, Municipio y clase alta. El acto fundante de esta inédita relación de intereses, lo constituyó el aporte de cada una de esas partes que encontrarían en ese coliseo

³ Roca en 1886 discurso legislativo antes de la finalización de su mandato presidencial: "...el Sr Alvear ha embellecido y hecho progresar a la capital permanente... se han abierto y ensanchado numerosas calles, se ha extendido el pavimento hasta los barrios más lejanos..." (ibid).

⁴ Luego de la conflictiva capitalización de Buenos Aires, del surgimiento de una nueva capital provincial y de una imposición creciente de las facultades del Estado por sobre el Municipio en sus atribuciones sobre la capital.

monumental de Buenos Aires, el ámbito más apropiado de representación. Es así que el Estado Nacional⁵ aportó un solar donde erigirlo, un grupo de familias de la élite porteña el primer fondo para iniciar obras, y el Municipio gestionó el pase del antiguo al nuevo Colón. A esos tres órdenes de poder en la ciudad de los 80, debemos agregar una vez inaugurado el peso de los empresarios teatrales que se encargaron de la producción y difusión del nuevo teatro, integrándolo a la red de coliseos de las grandes capitales occidentales al establecer contratos con los mejores artistas y compañías líricas extranjeras.

Dos cuestiones propias al Colón tuvieron que ver con la situación inicial del proyecto de Tamburini y las progresivas modificaciones que se fueron realizando en esas dos décadas hasta su inauguración; en ese lapso, se problematizó y redefinió el *carácter arquitectónico* que finalmente lo elevó al rango de edilicia pública.

El teatro, dentro de la *edilicia pública* nacional, constituye así un caso singular en la serie de los restantes edificios reunidos bajo la tradición de palacio, difundida por las academias⁶. Su prolongada plasmación llevó entonces a que en el Colón, se integren cambios en los debates en torno al carácter que se tradujeron en la versión final de teatro que se alejó notablemente de la prefiguración de ópera del proyecto de Tamburini de 1889.

La larga historia del teatro en Occidente habla de un tipo teatral de programa en transformación, según tradiciones, requerimientos socio-espaciales y nuevas formas de representación. Pero también refiere a un lenguaje clásico que viste a los teatros exterior e interiormente desde la antigüedad y que -hacia la segunda mitad del siglo XIX-,

⁵ Los terrenos de la Antigua Estación del Parque y del Antiguo Arsenal –actual Plaza Lavalle y bordes por parte del Estado se transformarán en una de las principales áreas de representación del poder republicano al reunir varios de los edificios públicos, entre ellos el nuevo Colón.

⁶ En la *Encyclopedie de l'Architecture et de la Construction* de Planat, E. Rivoalen afirma: “Hoy en día, el término (palacio) puede aplicarse a todo aquel edificio destinado a contener el establecimiento de ciertos servicios públicos, de ciertas instituciones cuya importancia exige solidez, grandeza y un aspecto exterior digno de acusar esa importancia a través del carácter elevado de la arquitectura”. (SCHMIDT, 2004:163-164)

convoca a las soluciones más complejas dentro de ese estilo dado en llamar *eclecticismo historicista*. En ese complejo proceso se concibe el Colón.

El aporte de la tesis doctoral de Claudia Schmidt, refiere a dos estadios globales del proceso de asimilación local del debate teórico internacional. Una primera etapa, donde se asimila la noción de “palacio”, como tipo que asegura un “carácter público”, y – luego- una etapa de desacralización de ese tipo, ante la necesidad conciliarlo con la sensibilidad vernácula –con el *milieu*- de donde además surge la necesidad de diversificar rasgos ornamentales de cada edificio. Estas preocupaciones se hacen palpables en las discusiones en torno a la *convenance* del edificio que presupone superar la noción de *carácter*⁷. En efecto, los promotores de la *conveniencia* cargan sus tintas sobre la homogeneidad del tipo *palacio* y plantean lo necesario de desarrollar una diversificación de nuevos tipos *convenientes* al uso y singularización de la edilicia pública en el umbral del siglo XX. En este clima, en Francia Julián Guadet planteaba por entonces, la conflictiva noción del *carácter* extendida a lo largo del siglo XIX, ya que la misma había sido aplacada recurrentemente sobre edificios, que siendo de uso público, sin embargo no eran edificios civiles⁸: “...es el caso de los edificios comerciales, los mercados, las bolsas, los depósitos, las estaciones... en todo estos es difícil presentar una teoría... aunque es posible extraer algunas verdades de orden general...”.

En cuanto a los teatros coliseos construidos en Occidente en este período de cambio de paradigma -incluidos entre los *palacios públicos* finiseculares de las capitales de estados en consolidación-, se plantearon debates y resoluciones de carácter tipológico y lingüístico propio a cada país. El tipo teatral se retoma en el clima de consolidación de los estados nación, en la medida que los teatros líricos de las grandes ciudades occidentales de Europa y América, devienen artefactos que integran una red cultural, como piezas de representación y propaganda de estados finiseculares abiertos a la liberalización del espectáculo, y de un imaginario de producción y de consumo global promovido por las elites.

⁷ SCHMIDT, 2004.

⁸ Julien Guadet: (SCHMIDT, 2004:163).

¹⁰ GUADET, 1898:5.

Según Claudia Schmidt, es especialmente Guadet¹⁰ quien plantea más claramente el problema en torno a la noción de *palacios públicos*, que por la amplitud de programas que eran incluidos en la definición dada en la *Encyclopedie* de Planat provocaba la pérdida del carácter público exclusivo de ciertos usos principales del Estado. Charles Blanc¹¹ -en tal sentido-, es quien resuelve este problema y -retomando a Blondel-, difunde una noción superadora de *conveniencia*, que plantea la necesaria correspondencia entre el edificio público y su sentido común de ser arquitectónico – ser bello y poseer un carácter propio a su función-. Así define Blanc a la *arquitectura pública*, como “el arte de lo bello”, dando respuesta al *deber ser* y superando la fórmula de forma + función = carácter, promovida durante la primera mitad del siglo XIX por Durand y luego por Quatremère de Quincy. En esos tiempos previos habían existido excesivos resquemores en recuperar la dimensión evocativa del pasado en detalles y ludismos salvo en autores como Ruskin¹² que ya había anticipado en la solidez un complejo de belleza tanto de carácter “real” como “aparente”..

Dice Blanc:

“...conveniencia engendra siempre ese género de belleza que se llama carácter, es decir la expresión general del monumento, el primer pensamiento que hará nacer en el espíritu del espectador”¹³.

Cloquet¹⁵ referiría a “belleza conveniente” en el intento de definir una identidad singular y un carácter concordante a la función¹⁶.

Todas estas nociones son necesarias retomarlas, pues llegarán tarde o temprano a los proyectos de la edificación local asimiladas a través de reinterpretaciones de arquitectos extranjeros que -formados según los manuales y tratados europeos- trabajaron en Buenos Aires. La ausencia de un campo de debate local, implicó un corrimiento de la

¹¹ BLANC, 1880.

¹² RUSKIN, 1849.

¹³ Ibid.

¹⁵ CLOQUET, 1901:38.

¹⁶ SCHMIDT, 2004:164.

complejidad hacia las apropiaciones desde la periferia. Lo apasionante resulta analizar modos de asimilación, licencias, coyunturas, vacíos de antecedentes y de formación. En muchos casos impulsaron por defecto a resoluciones singulares a nuestro sitio y que nunca hubieran tenido viabilidad en Europa; ellas aquí resultaron en carácter y pueden ser analizadas como estímulos externos.

2. El Colón en la edilicia pública finisecular

Para comprender qué es lo que ha llevado al Colón a transformarse en una pieza de la edilicia pública de la “capital permanente”¹⁷, debemos remontarnos a algunos aspectos que vinculan la historia de la edilicia pública local, respecto a las novedades producidas en los principales centros europeos.

Tal lo adelantamos, el problema de una “edilicia pública” que integrara una imagen de perdurabilidad, un carácter preciso y -al mismo tiempo- una sensibilidad al milieu, se inició en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Fue con un debate en torno a la noción de “conveniencia”, que vino a salvar la crisis del sistema de composición académica por partes heredado de la Politécnica dirigida por J. N. L. Durand en Francia y continuado en la *Ecole de Beaux Arts*.

En efecto, el concepto de “edilicia pública” había surgido en el seno del *Conseil des Batiments Civils*, ante ese gran cambio político, social y cultural que fue la Revolución Francesa, y ante la necesidad de crear una noción que integrara a los nuevos edificios republicanos representativos del nuevo orden. Es así, que la Escuela Politécnica fundada en 1794, fue la encargada de la formación de las nuevas generaciones de arquitectos-ingenieros incorporados a las oficinas municipales¹⁸.

Con la restauración monárquica y la creación de la *Ecole de Beaux Arts* en 1819, se mantienen ciertos legados de ese antecedente politécnico, pero se afina -a su vez- un sistema de proyecto caracterizado principalmente por la composición por partes. El secretario perpetuo de la *École de Beaux Arts* -Quatmère de Quincy- agregó una preocupación principal que era la del carácter del edificio entendido como una:

*“disposición clara y jerárquica de los espacios interiores y... una expresión exterior de acuerdo al carácter que el edificio debía tener”*¹⁹.

Esa preocupación por un carácter para la “edilicia pública” a partir de la Restauración, había sido heredada del siglo XVIII, cuando Boullée y Ledoux la habían definido -en

¹⁷ Noción utilizada por el presidente Roca para definir la nueva condición de la ciudad de Buenos Aires capitalizada y en proceso de transformación material. Julio A. Roca, carta 17 de octubre de 1883, Diario de Sesiones. Cámara de Diputados, Buenos Aires, 1884. En SCHMIDT: 2004: 149.

¹⁸ *ibid*:154.

¹⁹ *ibid*:155.

tiempos del Antiguo Régimen y de la Academia Real de Bellas Artes-, como aquella condición lograda por un arquitecto de poder representar en el edificio aquella razón para la cual fue proyectado.

Localmente en el clima de la primera mitad del siglo XIX, se produce la primera transculturación del debate académico en Argentina desde dos impulsos: uno desde las primeras reformas propuestas por los primeros cuerpos técnicos de la ciudad en período de Rivadavia y, otro, desde la renovación impulsada por arquitectos extranjeros tal la obra proyectual neoclásica de Carlo Zucchi.

Sin embargo, a partir de la tercera década de este siglo, en Europa ya se estaba produciendo un vuelco hacia el pensamiento ecléctico impulsado por figuras como Cousin, que en el debate arquitectónico se traducían en conceptos como el de *convenance*²⁰, que para Taine era responder al medio local (*milieu*) y en Blanc era no *mimesis*, sino tender creativamente hacia lo bello.

Ese segundo ajuste hacia un *juste milieu* ecléctico es tomado de manera tardía en Argentina, ya que entre 1852 y 1880, este país se ve impregnado del espíritu italianizante que lo aleja del directo debate académico francés, siendo recién al momento de necesitar monumentalizar la “edilicia pública” a partir de fines de siglo, cuando se retomaron las premisas del academicismo y del lenguaje ecléctico como superadores de la fase neorenacentista. Así se produce el abandono de lo italiano dado localmente por influencia de las inmigraciones, para difundir un eclecticismo –muchas veces mediado por arquitectos italianos- imperante en Argentina entre 1880 y 1930.

Tal lo plantea Federico Ortiz, el eclecticismo historicista difundido a partir de estas décadas en una Buenos Aires alejada del debate centroeuropeo;

²⁰ Este desdoblamiento lo explica Claudia Schmidt, a través de las posturas divergentes de carácter según Hyppolithe Taine (*Philosophie de l'art*, 1866) y según Charles Blanc (*Grammaire des arts du dessin*, 1867).

*“nada sería más erróneo que concebirlo como algo absolutamente rígido; como algo inflexible, cuyas reglas estilísticas se sometían al arquitecto a un acatamiento dogmático, totalmente incondicional y despótico”*²¹.

En efecto, el ingreso de las corrientes estilísticas no solo fue repoetizada y relativizada por la distancia y el tiempo, sino por que no sólo era ecléctico el clima arquitectónico, sino el ambiente plural de orígenes de los arquitectos que aquí trabajaban, lo que determinaría una re-presentación del debate en torno a los proyectos de edilicia local. Podemos considerar esta reactivación como una fase superadora del neorrenacimiento italiano, que había llegado a desjerarquizar -en su tendencia homogeneizante-, la purista visión neoclásica de las primeras décadas del siglo XIX porteño.

Por lo tanto, nuestra *grande achitecture*²², es un producto tanto de estímulos provistos por arquitectos extranjeros, de la influencia de la tratadística europea adquirida con dificultad por la elite local como por los debates que los cuerpos públicos generarían a la hora de abrir concursos y elegir proyectos definitivos²³.

De este contexto surge una diversidad de adaptaciones, falencias y errores que pasan a constituir el repertorio ecléctico local, con un impulso pragmático que debilita el rigor teórico de las propuestas. Arquitectos con una formación europea y presentaban propuestas a concursos locales, sabían no deberían responder con sus proyectos necesariamente al debate académico más actualizado, sino a una coyuntura particular a esta capital a la europea en el Río de la Plata.

²¹ En FACIO-D'AMICO, 1988: 220.

²² Surge como concepto traducido en la arquitectura en clima de los visionarios, y en especial con Boullée. Refiere a la influencia de lo *sublime* en la vivencia del espectador ante la arquitectura pública, la cual debe provocar en él esa sensación de grandiosidad y síntesis propia a la racionalidad teorizada en este siglo de la Ilustración.

²³ Una de las primeras muestras la constituye el pedido de “unidad arquitectónica”, en palabras del diputado O. Leguizamón -participante del Congreso pedagógico y discípulo de la escuela ecléctica de Victor Cousin-, cuando tiene que en Sesión interrogar acerca de cómo se lograría integrar los dos edificios existentes que conformarían la futura Casa Rosada. En SCHMIDT, 2004: 178.

Frente a este panorama, ¿cuál sería la resolución más apropiada para el coliseo lírico de la capital argentina?, ¿cómo se definiría su *carácter general*, su *carácter tipo* y su *carácter específico*²⁴.

La alineación noritaliana en la que se enrolan los cuerpos de ingenieros, científicos y naturalistas a partir de la década de 1880 en Buenos Aires y en la Universidad local, establece como paradigmas de referencia dos modelos: el modelo francés asimilado por Turín y el politécnico alemán asimilado por Milán²⁵. Argentina ingresa –así- de modo periférico y mediado por esos centros italianos, en el debate ecléctico y es el Colón la pieza de arquitectura que tal vez mejor traduce un proceso de maduración del debate local en torno al carácter, en el prolongado arco temporal dado entre el primer proyecto de Tamburini y su finalización en manos del belga Dormal.

²⁴ “El general, es independiente del problema arquitectónico particular y atiende a un registro más bien universal –por ejemplo, público, monumental, etc.-, el carácter tipo (genre) se vincula más bien con el destino, en relación directa con el tronco de la tradición y la idea que cada edificio debe llevar la impronta del tema, además de decir que es; por último el carácter específico, lo atribuye más bien a los opositores de la Academie y refiere a los elementos y formas directamente determinados por el sitio, el clima, los materiales, los métodos de construcción, el genio y la originalidad del arquitecto, todos estos elementos peculiares en tanto objeto único”. Claudia Schmidt refiriendo al trabajo de Donald Drew Egbert, The Beaux Arts Tradition in French Architecture. Illustrated by the Grands Prix de Rome, Edited by David Van Zanten, Princeton University Press, New Jersey, 1979. (SCHMIDT, 2004:161).

²⁵ SCHMIDT, 2004:168.

3. Eclecticismo y positivismo.

El Colón es el resultado de la intervención de tres arquitectos encargados que -a su turno-, decidieron cual sería la versión local de coliseo argentino finisecular.

Pero además de Tamburini²⁶, Meano²⁷ y Dormal, también influyeron sobre la plasmación del Colón, las cambiantes circunstancias políticas y sociales dadas entre 1889 y 1908.

La conflictiva situación dada a comienzos de los 90, si bien no impediría la continuación de todo el ideario de proyectos de edificación pública prefigurados en los 80, afectaría el optimismo incondicional del progreso sin freno y se reflejaría en una actitud mucho más sensata en torno a los debates por la definición del carácter de los edificios públicos aún no iniciados, en una búsqueda más depurada, precisa y menos sensualista y tal proceso puede verificarse al contrastar la primera propuesta de Colón de Tamburini y la posterior de Meano.

La figura del arquitecto italiano Francesco Tamburini para el nuevo Colón, es la misma que Pellegrini tuvo para el viejo Colón inaugurado en 1857. Con la llegada de Tamburini, contratado por decisión de Roca para presidir el Departamento de Ingenieros de la Nación, surgieron también contendientes a su figura; tales como el ingeniero Juan A. Buschiazzo, que con un cargo similar y simultáneo, pero en la Oficina de Ingenieros Municipales, representó las disputas por la autoría e iniciativa del municipio y la nación en las transformaciones urbanas y arquitectónicas. Incluso más tarde Buschiazzo sería el promotor de futuras críticas al proyecto del Colón luego de muerto Tamburini y con la obra aún a medio camino, todas consecuencias de los celos entre esos dos órdenes de

²⁶ El ingeniero y arquitecto Francesco Tamburini nace en Ascoli Piceno, Italia en 1846, y muere en Buenos Aires en 1890. Llega a la Argentina a comienzos de 1884, luego de haber estudiado en la Regia Università di Bologna entre 1867 y 1872, de haber sido docente en la Universidad de Pisa y en la Escuela de Ingeniería de Roma, y haber realizado un par de obras en Italia. Letra S-Z. (LIERNUR-ALIATA, 2004:92)

²⁷ El ingeniero y arquitecto Víctor Meano nace en Susa, Turín, Italia en 1860, y muere en Buenos Aires en 1904. Llega a la Argentina en 1884, luego de haberse formado en geometría en el instituto Pinerolo, en arquitectura en la Academia Albertina del Piemonte y haber trabajado desde 1880 en un estudio de su hermano ingeniero, Cesare Meano en Turín. Letra I-N. (LIERNUR-ALIATA, 2004:117).

²⁹ A. J. Roubo, *Traité de la construction des théâtres*, 1777, introduce el motivo del auditorio en un teatro semicircular y A.E.M. Grétry, en 1789, en su *Mémoires... sur la musique: "Nada de palcos, ni pequeños ni grandes, ya que estos reductos no sirven mas que para favorecer la maledicencia"*. PEVSNER, 1976:94.

poder a los que cada arquitecto representaba. Las dos oficinas constituyen los ámbitos a los que el poder nacional y municipal elevaban los encargos de proyectos, y es aquí donde el Colón cobró principal importancia por ser diseñado por quien fue el arquitecto oficial del *roquismo* desde su llegada a la Argentina en 1884, y quien pasó a dedicar a partir de 1889 su tiempo incompleto a la proyección del nuevo teatro lírico.

En enero de 1900, la polémica de años previos por el no avance de la obra, fue reencendido por Buschiazzo, al presentar una propuesta de demolición de la obras iniciadas por Tamburini y continuadas por Meano al considerar que:

“Cuando fuimos designados para dirigir la terminación de las obras, nos encontramos con un enorme edificio construido en uno de los ángulos de la manzana comprendida por Tucumán, Cerrito, Viamonte y Libertad, sin simetría porque por falta de terreno fue edificado sobre el lado de Tucumán, calle que no es de las más anchas de la ciudad; queda por lo mismo entristecida y oscurecida por la acción de aquella mole formada por uno de los costados del teatro...”

Esta crítica se acompañaba de una nueva propuesta que buscaba solucionar las falencias existentes según Buschiazzo:

“...librar al teatro de toda edificación extraña a su índole, reducir un poco la sala que, no obstante resultará grandiosa y hacer algunas otras divisiones, buscando con esto facilitar el decorado que se hace casi imposible cuando tiene tan grandes proporciones. Además, el edificio se compondrá de cuatro fachas, rodeadas de jardines...”

Sin embargo, es Meano, quien con un nuevo proyecto de continuación de las tareas, pudo defender la edificación existente a la que suma reformas, pero evitando la demolición propuesta por Buschiazzo. Su propuesta fue seleccionada como la válida por la Oficina Municipal de Obras Públicas y se elabora un nuevo pliego de licitación de la continuación de la obra, que había estado suspendida por unos años.

Ante la muerte repentina de Meano en 1904, el arquitecto belga Dormal se encargó de la culminación del teatro y de hacer un gran aporte en refinados detalles terminaciones – diseño de arañas, artefactos eléctricos, *vitraux*, marquesinas-, muchos de ellos colocados luego de 1908.

Pero el Colón, cuyo debate por su carácter se vio singularizado por los largos años de latencia y reformulación entre proyecto y materialización, constituyó sólo uno de los modos de comprender el arribo de los repertorios eclécticos a partir del 80 a Buenos Aires.

Una constante desde los 80 fue el nacimiento de una crítica arquitectónica progresivamente más especializada. Las críticas que Tamburini hizo a los edificios existentes de Carlos Kihlberg y Carlos Aberg, la preocupación del diputado O. Leguizamón por una unidad arquitectónica en la integración de la Casa de Gobierno, los debates por una Cámara única o doble para Congreso Nacional, las críticas a las propuestas de Tamburini y de Meano, las discusiones sobre el carácter de los proyectos para el Palacio de Justicia de Tamburini y de Maillart, como las fundamentaciones de estos arquitectos a la hora de explicar por que eligieron el neomedieval para este programa, el agregado de escudería provincial a la ornamentación del Palacio de Aguas Argentinas, como respuesta al *milieu* o las polémicas por los sitios más apropiados para emplazar los edificios públicos, son algunas de las tantas polémicas que confirman esa preocupación que desde la política, se establece acerca de cómo imprimir a la *edilicia pública* local, un carácter según los principios de la difundidos por las academias europeas. El conflicto estaba planteado, como se podrían plantear localmente consignas claras acerca del como responder expresiva, estética y simbólicamente ante este nuevo contexto de la capital argentina.

En razón de esta situación, en la que el eclecticismo historicista en Buenos Aires se define a partir de un *carácter* apropiado que surge de una selección intuitiva de los pensado, hecho o aprehendido en otros sitios centrales, es que Federico Ortiz planteó lo aleatorio de encontrar en la edilicia pública porteña referencias dentro de las cuales cada edificio público inscribe sus líneas preeminentes de influencia. Sin embargo, para el

Colón, no adherimos a esta postura, pues consideramos pertinente bucear tanto en la referencias más próximas como en las mediatas, en la medida que el teatro constituye un programa en extenso proceso de mutación. En este teatro se refleja y se traduce un debate, un ideario y una visión social acerca de la inserción del Buenos Aires finisecular ante la red global de teatros líricos transoceánicos.

4. Debate de colosos

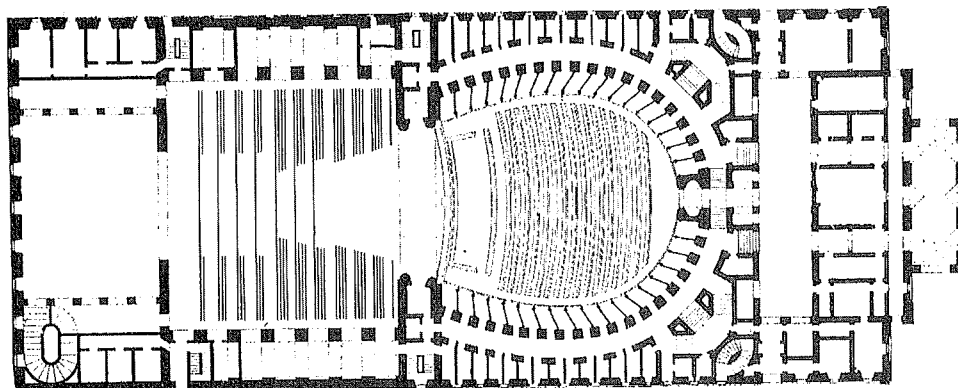
Tal como lo mencionamos en el capítulo III, el debate por un tipo de teatro, iniciado con el renacer de su práctica en el siglo XV, inspira dos modelos alternativos: el de planta semicircular clásico y el de planta *a la italiana*. Durante el siglo XVIII comienzan a erigirse los grandes teatros que toman el tipo italiano, el cual lidera como paradigma de la planta de teatro barroco. Sin embargo en la segunda mitad de ese siglo, surge un contra-impulso que vuelve a recuperar el gusto por el teatro semicircular en el clima de los proyectos de los visionarios, del incipiente neoclasicismo y en rechazo al barroco.

En cuanto a la difusión de la sala a la italiana hegemoniza en su tipo en sitios donde emigran arquitectos italianos -aún pese al surgimiento en Italia y en el resto de Europa de líneas de fuertes críticas al barroco representadas en intelectuales como Milizia, en las propuestas de teatros semicirculares como los de Arnaldi, en la relevancia de proyectos de planta semicircular de los visionarios neoclásicos franceses y alemanes como Boullée y Gilly, o en teatros neoclásicos no estratificados como el de Besançon de Ledoux⁻²⁹.

El teatro del tipo a la italiana que más importancia tuvo en las últimas décadas del XVIII fue la Scala de Milán. Muchos arquitectos italianos que luego viajaron hacia América, llegaron a conocerla y asimilarla como antecedente de sus propios proyectos fuera de Italia. El arquitecto de la ópera de Milán fue Giuseppe Piermarini y la obra fue construida entre 1776 y 1778. Tal como luego el nuevo Colón, la Scala fue sostenida por la elite milanesa que a cambio de financiar, tendría disponibilidad sobre determinados palcos y antecámaras al punto de tener permitido amueblar y ambientar a su gusto esos espacios asignados por familia. El auditorio de elipse truncada de la Scala tiene siete pisos de palcos como el Colón, pero el número de palcos es mayor, 266 para la ópera de Milán contra los 138 de la sala porteña.

El otro edificio italiano, que es antecedente remarcable del Colón -en cuanto a la disposición de funciones secundarias operando como fuelle entre sala y la fachada exterior-, fue el teatro de Turín, donde además de herradura quebrada, se optó por alinear sobre uno de los lados mayores del edificio un bloque de habitaciones de apoyo a la función de la sala y escenario.

Imagen N° 1: Scala de Milán. Año 1776-1778.



Fuente: Universidad de Navarra, <http://www.unav.es/ha/007-TEAT/burgues-italia.htm>

Estas raíces italianas en la planta del Colón toman estímulos variados a la hora de buscar una carácter sobre la elevación del edificio. Es el propio Meano, quien amplía las pretensiones al buscar influencias más allá de los antecedentes italianos:

“... (el Colón)... quisiera tener los caracteres generales del Renacimiento italiano, alternados con la buena distribución y solidez de detalle propia de la arquitectura alemana y la gracia, variedad y bizarría de ornamentación propia de la arquitectura francesa...” Víctor Meano.³⁰

Esto implica referir a otras líneas de resolución de teatros en Europa, que llegaron a partir de la década del 80 a Buenos Aires, para dar paso a un equilibrio proyectual de teatros conjugados según el eclecticismo historicista de moda. En el Colón confluyen varios estímulos externos que se vieron recién plasmados en las intervenciones tanto de Meano como de Dormal, mucho más permeables a la renovación académica que Tamburini que aún guardaba una afectación por lo italiano que producía costos compositivos.

Afirmaba Meano:

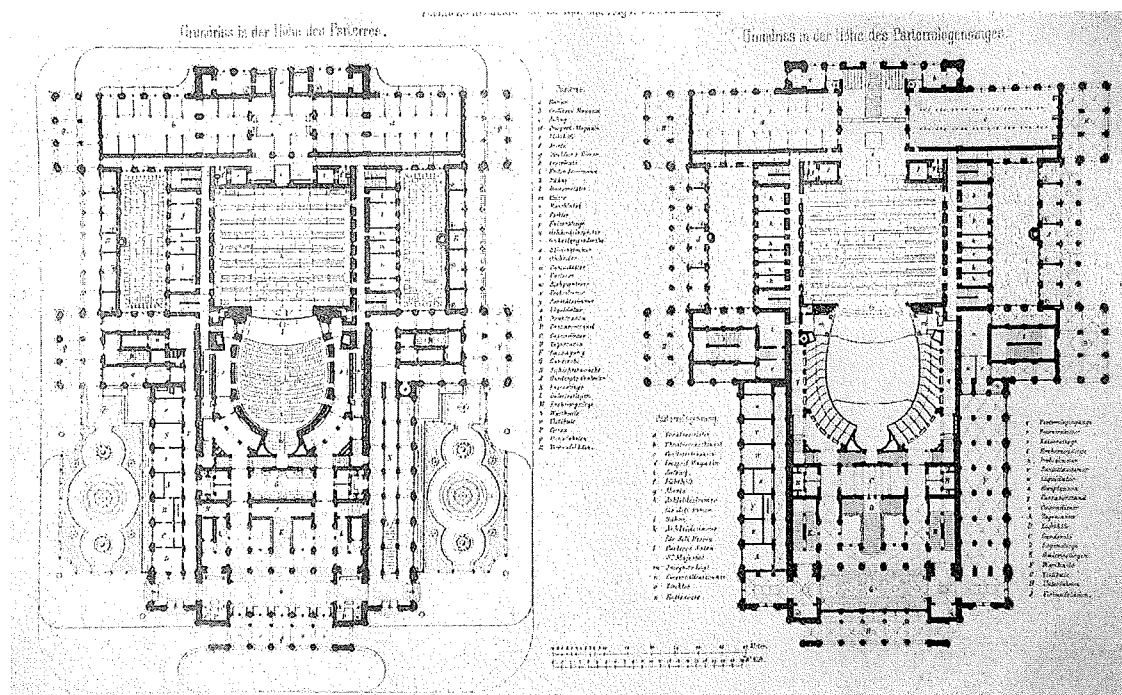
³⁰ *El nuevo Teatro Colón*, Buenos Aires, 1892, pról. En (ECHEVERRIA-GOMES, 1969:55).

“... en líneas generales, nuestro teatro tendrá algo de semejanza con algunos de entre los mayores y más recientes de Europa, tales como la Opera de Viena, de Paris, de Munich, de Francfort... el edificio tendrá, como los citados, el privilegio de indicar a primera vista su propio destino...”

Esos teatros que monumentalizan otras de las grandes capitales europeas fueron tomados por el arquitecto como paradigmas desde los cuales superar el carácter del Colón proyectado por Tamburini y lograr su *conveniencia*.

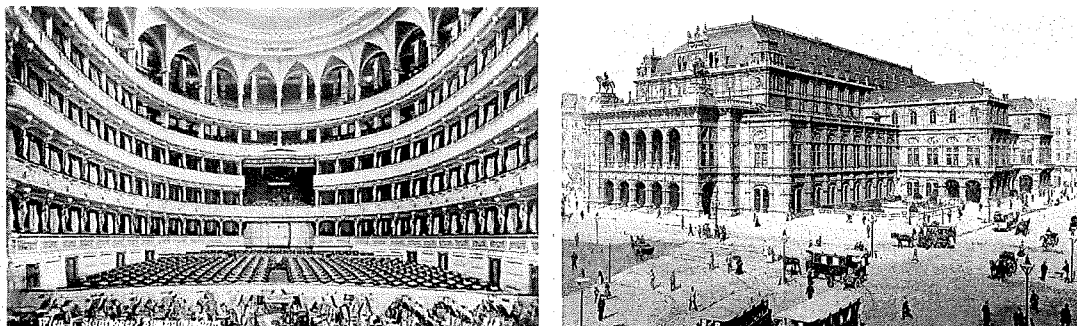
Una de estas influencias fue la opera vienesa, en estilo neorrenacentista, de los arquitectos Sicadsburg y Van der Nüll, ambos profesores de la *Akademie* de Viena. Este teatro, inaugurado el 25 de mayo de 1869, continuó una tradición de salas de ópera que llegaron a la capital austrohúngara de la mano de dos arquitectos italianos; uno, Ludovico Burnacini quien entre 1665 y 1666 había construido la ópera con galerías en la Cortina de Viena y, el otro, Francesco Galli Bibiena, quien entre 1706 y 1708 se había encargado de la ópera de Rietzplatz.

Imagen N° 2: Opera de Viena. Planta



Fuente: Archivo y Biblioteca del Hitepac – Copias de planos originales. Facultad de Arquitectura. UNLP.

Imagen N° 3: Opera de Viena hacia 1900.



Fuentes: Eduardo Gentile; Universidad de Navarra, <http://www.unav.es>

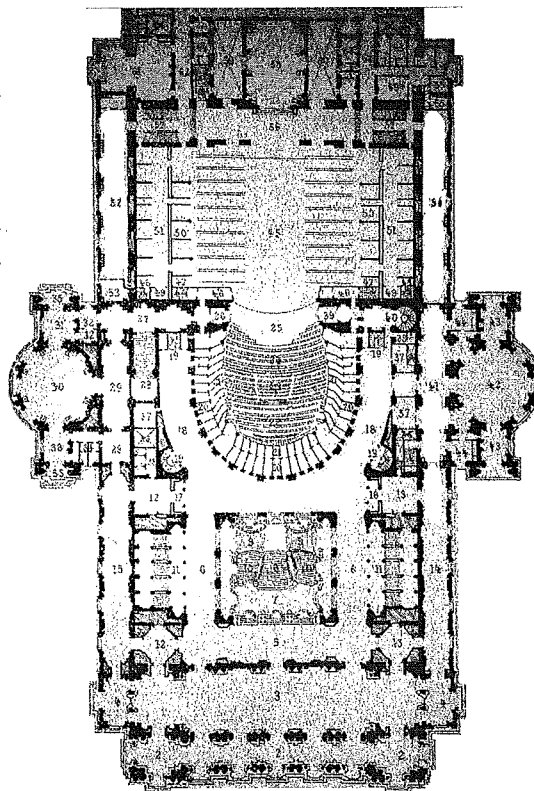
La otra gran obra en estrecha relación al Colón, es la opera de París, inaugurada en 1875. Debió su magnificencia al arquitecto francés Charles Garnier, formado en la *École de Beaux Arts* y ganador del Grand Prix en 1848. Si bien mencionamos que en Francia se produjo un retorno, en las últimas décadas del siglo XVIII, hacia la planta de auditorio semicircular, sin embargo –a partir del siglo XIX- asimismo se continuaron construyendo varios teatros que confirmaban la influencia de planta *a la italiana*, de caras exentas y funciones secundarias como espacios de transición entre auditorio-escena y exterior. Todos elementos que constituyeron legados sobre la futura obra de Garnier.

Esos antecedentes para la ópera de París estuvieron anticipados en el Teatro de Lyon -que Soufflot levanta en paralelo al Panteón de París-, en el del *Palais Royal* de Moreau-Desproux abierto en 1769 y en el teatro de Burdeos de Víctor Louis, erigido entre 1777 y 1780. Los tres teatros longitudinales, con salas de geometría de elipse truncada, legada del tipo italiano barroco. El de Burdeos fue el más importante de los tres. Presenta auditorio con balcones, palcos y una bóveda sostenida sobre órdenes gigantes, que toma todo el alzado interior de una sala caracterizada por un proscenio y boca de escena, notablemente adelantados, acortando los brazos de la herradura. Asimismo, en Burdeos y en Lyon, se verifican implantaciones exentas de los teatros en sus cuatro caras, con salas rodeadas de funciones secundarias, que operan como transición con el exterior. El caso de la obra de

Víctor Louis, puede considerarse antecedente de Garnier, en cuanto a la pronunciada situación de *marche* o recorrido secuencial de alineamiento de espacios de transición, respecto al eje longitudinal del teatro; esto promueve y otorga gran parte de superficie total del teatro a las funciones de ingresos, egresos, vestíbulo y *foyer*. Tanto el Gran Teatro de Burdeos como el Odeón de M.J. Peyre y Charles de Wailly, si bien son teatros que toman el tipo italiano, dan carácter a sus fachadas de teatros monumentales de siglo XVIII, utilizando pórticos triliticos compuesto y dórico respectivamente, sin hacer uso de arquería italiana.

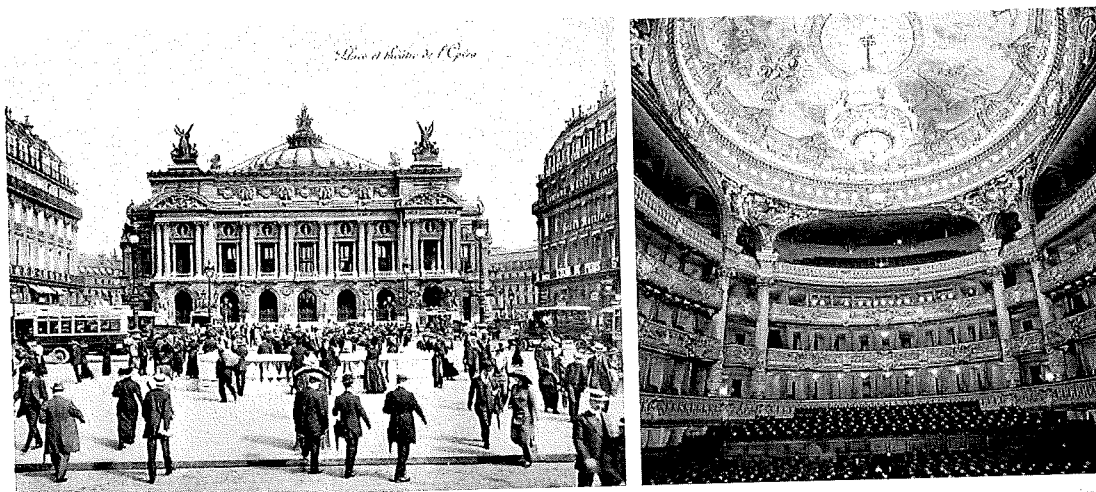
Imagen N° 4. Opera de Paris. Planta, fachada, sala y foyer de honor.

- 1 Façade du côté du boulevard et de l'avenue Napoléon.
- 2 Loggia.
- 3 Grand foyer.
- 4-4 Petits foyer de repos.
- 5 Avant-foyer ou galerie ouverte sur l'escalier d'honneur.
- 6-6 Galeries de communication de la salle au foyer.
- 7 Grand escalier d'honneur.
- 8 Rampes conduisant aux stalles d'amphithéâtre.
- 9-9 Rampes conduisant aux premières loges.
- 10-10 Rampes conduisant au grand salon d'attente des voitures.
- 11-11 Escaliers principaux conduisant à toutes les places.
- 12-12 Anti-fumoirs.
- 13-13 Anti-buffets.
- 14 Galerie du buffet.
- 15 Fumoir public.
- 16 Comptoir du libraire.
- 17 Comptoir de la houquetière.
- 18 Corridor de la salle.
- 19-19 Escaliers de communication de la salle.
- 20 Salons des loges.
- 21 Premières loges.
- 22 Stalles d'amphithéâtre.
- 23 Parterre.
- 24 Stalles d'orchestre.
- 25 Orchestre des musiciens.
- 26 Loge de l'Empereur.
- 27 Vestibule d'arrivée de l'Empereur.
- 28 Escalier de l'Empereur.
- 29 Salon d'introduction.
- 30 Grand salon de réception.
- 31 Salon de l'Impératrice.
- 32-32 Vestibule et toilette de l'Impératrice.
- 33 Cabinet de l'Empereur.



- 34 Water-closets.
- 35-35 Balcons-terrasses.
- 36-36 Cours de ventilation.
- 37-37 Dépôts des ouvreuses.
- 38-38 Water-closets.
- 39 Loge des Ministres.
- 40 Escalier spécial des Ministres.
- 41 Avant-glacier.
- 42 Glacier-restaurant.
- 43-43 Salons du restaurant.
- 44-44 Cuisine et laboratoire du glacier-restaurant.
- 45 Scene.
- 46-46 Loges sur le théâtre.
- 47-47 Escaliers des loges de théâtre.
- 48-48 Escaliers des machinistes.
- 49-49 Dépôt de herse d'éclairage.
- 50-50 Tas-dépôt de châssis.
- 51-51 Magasins de décors du répertoire courant.
- 52 Magasin d'accessoires.
- 53 Atelier du préparé aux accessoires.
- 54 Grande loge des choristes hommes.
- 55-55 Loges des coryphées.
- 56 Grand vestibule de réunion du personnel du théâtre.
- 57-57 Escaliers à deux révolutions desservant tous les services du théâtre.
- 58 Foyer de la danse.
- 59 Cour de service.
- 60 Cour des décors.
- 61 Foyer du chant.
- 62 Corridor de communication des loges.
- 63-63 Loges des premiers chanteurs.
- 64-64 Loges des premiers chanteuses.
- 65-65 Cours des water-closets.
- 66-66 Water-closets.
- 67-67 Escaliers de l'Administration.
- 68 Grand escalier conduisant au théâtre.
- 69 Dépôt des costumes.
- 70 Cour de l'Administration.

Fuente: Universidad de Navarra, <http://www.unav.es>



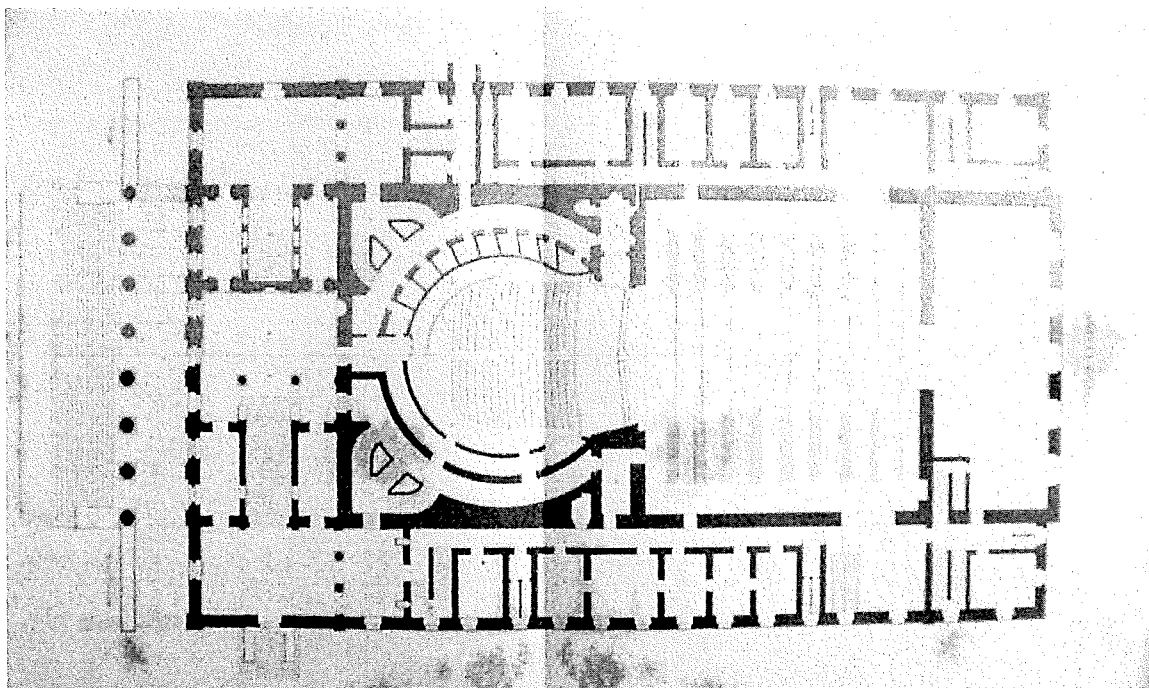
Fuentes: Eduardo Gentile; Universidad de Navarra, <http://www.unav.es>

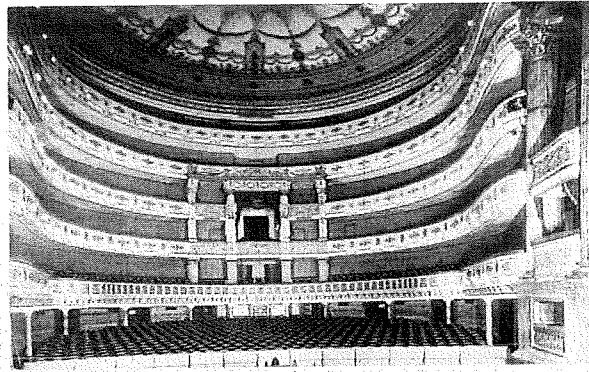
En cuanto a la ópera de Munich -finalizada en 1825-, su arquitecto fue Leo Von Klenze, uno de los más notables representantes del neogriego alemán. El neoclasicismo germano representado principalmente por Schinkel y Von Klenze, tuvo como figura anticipatoria la

obra visionaria de Frederick Gilly y su proyecto para un Teatro Nacional de Berlín. En él ya se había anticipado una fuerte apuesta volumétrica coherente con la funcionalidad del teatro, pero a su vez una notable delicadeza en la adición de elementos de lenguaje autónomos y de síntesis ornamental. Lógicamente con la influencia neogriega es la que pesó tanto en éste ejemplo como en el *Festspielhaus* de Bayreuth de 1874, constituyendo ambos ejemplos de plantas de anfiteatro semicircular y con una línea de palcos superiores - en analogía con el modelo espacial de sala de disección de la *École de Chirurgie* de Paris, de Gondoin.

En el siglo que medió entre el proyecto de Gilly para un teatro nacional y el Festpielhaus de Wagner hubieron dos modelos de teatros difundidos en la primera mitad del XIX por Schinkel y Von Klenze. Schinkel construyó el *Schauspielhaus* de Berlín entre 1818 y 1821 y Von Klenze casi en paralelo la Ópera de Munich -de la cual Meano tomaría elementos para redefinir el proyecto del Colón-. En esos dos teatros alemanes el carácter griego se mantuvo en las fachadas, pero sus salas toman la tipología a la italiana. En el caso de Munich se da una particular planta circular truncada, pero de espacialización a la italiana con palcos y galerías.

Imagen N° 5. Opera de Munich.

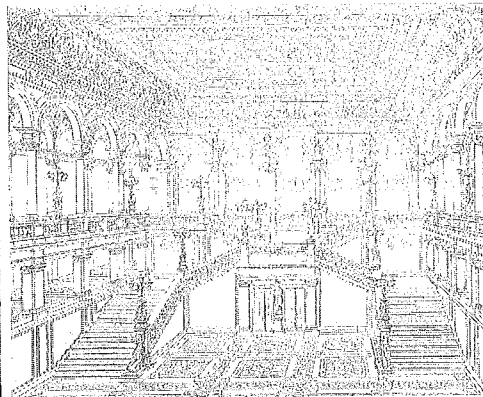




Fuentes: Eduardo Gentile; Universidad de Navarra, <http://www.unav.es>

Respecto a la Ópera de Frankfurt, el 20 de octubre de 1880 se celebró su apertura. El arquitecto de esta sala de 2010 localidades fue el berlinés Richard Lucae de la *Bauakademie*. Éste fue el cuarto teatro al que Meano refirió como paradigma del Colón. Este teatro ecléctico propio al clima de la segunda mitad del XIX, conserva -sin embargo-, legados del antecedente de la obra de Gottfried Semper³¹, es decir, influencias del estilo renacentista y la clásica asimilación que Alemania hizo del neogriego desde fines del XVIII extiende hasta el siglo XX.

Imagen N° 6. Teatro de Frankfurt. Año 1900.



Fuente: Eduardo Gentile; Universidad de Navarra, <http://www.unav.es>

³¹ Las dos óperas de Gottfried Semper en Dresden – la primera inaugurada en 1841 y la segunda en 1878.

5. El Colón.

“... sin tener aspecto de masas colosales, demasiado severas, que solamente convienen a edificios destinados al culto político o religioso, él se presentará con un aspecto simple y variado, alegre y majestuoso a la vez. Nuestro edificio tendrá como los citados, el privilegio de indicar a primera vista su propio destino...” Víctor Meano³².

El arco temporal extendido entre el primer proyecto del Colón y finalmente su inauguración, implicó un particular proceso de aprehensión y asimilación desde el debate por un tipo teatro dado en Europa entre los siglos XV y XIX, al que hicimos también referencia en el capítulo IV. El Colón constituye, en tal sentido, la plasmación de un modelo social y cultural promocionado desde los 80 por las elites, el orden político, la administración y la sucesión de arquitectos responsables de la obra.

El Colón según Meano, deviene un símbolo de una era, ya que es dentro de la *edilicia civil*, la materialización de un edificio público que confirma tanto un consenso estético pautado *desde arriba*, como un artefacto de promoción de un modelo de alta cultura local³⁴. Este teatro así representaría la inserción de Buenos Aires dentro de la red de salas líricas preferidas³⁶.

³² *El nuevo Teatro Colón*, Buenos Aires, 1892, pról. (ECHEVERRIA-GOMES, 1969:55).

³⁴ Víctor Meano en *El Nuevo Teatro Colón*: *“Este género... quisiera tener los caracteres generales del renacimiento italiano, alternados con la buena distribución y solidez de detalle propia de la arquitectura alemana y la gracia y variedad y bizarría de ornamentación propia de la arquitectura francesa...”*. (ibid:39).

³⁶ Víctor Meano en *El Nuevo Teatro Colón*: *“En las líneas generales que designan al edificio, nuestro teatro tendrá de semejanza con algunos entre los mejores y más recientes de la Europa.... Pero el parecido de tales teatros entre sí, prueba suficientemente que hay una ley, una disposición interna, que rige la distribución general de las masas. Así es que nuestro edificio tendrá, como los citados, el privilegio de indicar a primera vista su destino...”*. (ibid:39).

El desafío estaba planteado: lograr la articulación apropiada de elementos de las mejores arquitectura teatrales de Europa, en un coliseo a orillas del Río de la Plata, como modo de incluir a Buenos Aires en la lista de capitales poseedoras de uno de los “*templos del arte lírico*” a inspiración de “*los mejores y más recientes de la Europa*”.

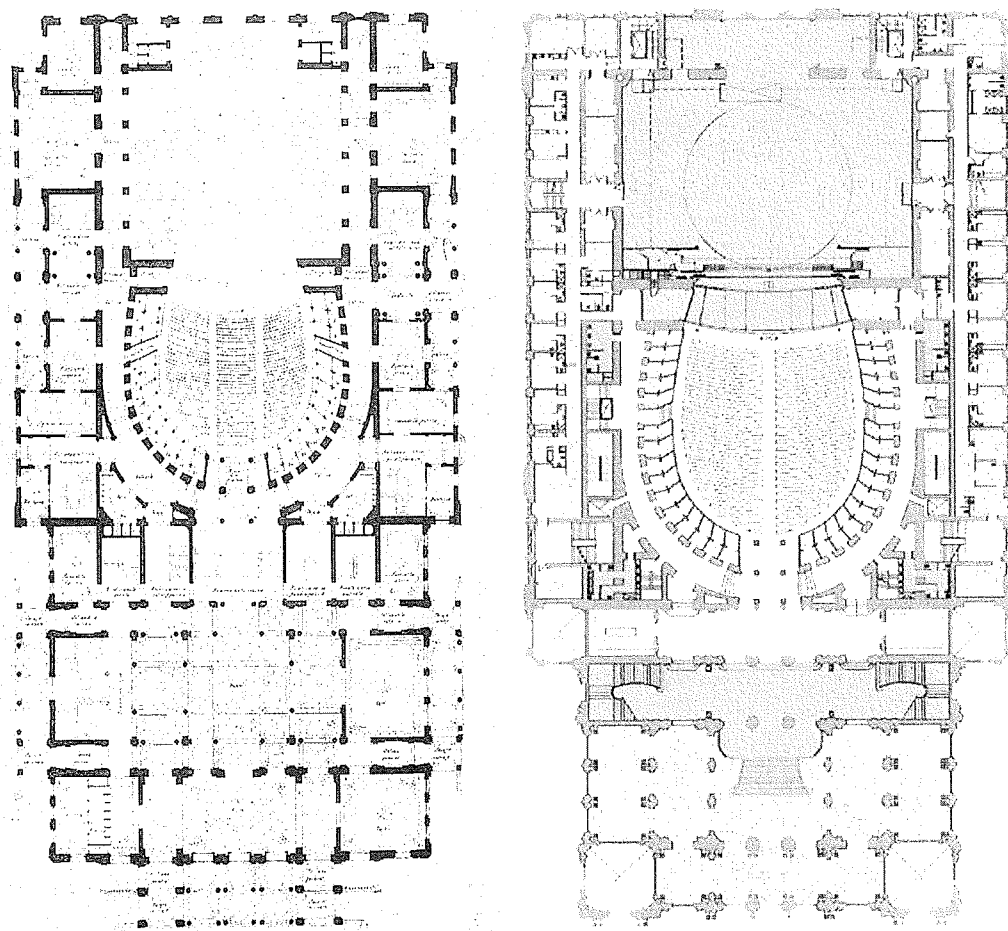
La estrecha relación -según Meano- entre un orden político estable y una sociedad culta, noble y proclive al culto del arte, tendría que reflejarse en ese carácter de coliseo argentino:

“...es el culto al arte, y es ese sentimiento que caracterizando el grado de cultura, de nobleza y elevación de un pueblo, resiste a cualquier alteración política....”

La planta que marcó el punto de partida de las disposiciones de los grandes coliseos finiseculares a la italiana fue la de la Scala de Milán³⁷. En ella, se definió una proporción de planta rectangular, en una relación de 1 para el lado menor y de alrededor 2,3 veces el lado mayor, relación que anticipa a fines del siglo XVIII las plantas de teatros de la segunda mitad del XIX que disponen de un *marche* ideados para el público en secuencias espaciales de acceso, vestíbulo, *foyer*, respondiendo a los requerimientos de *partis* que instan a la sociabilidad de la pre y post función. Es el caso de la planta que casi 90 años luego de la Scala de Milán, proyecto Charles Garnier en un planteo en el que dispuso de gran parte de la superficie de la planta de acceso, a las funciones de sociabilidad extendidas entre la *loggia* de acceso y auditorio.

Imagen N° 7. Plantas de acceso al Colón. Proyecto Tamburini y proyecto Meano.

³⁷ LIERNUR-ALIATA, 2004:100.



Fuente: ARESTIZABAL, 1997; MASTER PLAN COLON, 2006.

En el caso del Colón, la proporción global de planta fue menos extendida que en París (1:2) para el coliseo porteño. El ante cuerpo sobre calle Liebrtad -que corresponde a vestíbulo y hall-, tomó un tercio del total de la superficie de planta baja y redujo su ancho en el proyecto definitivo del teatro enfatizando el quiebre del basamento y en aporte a la síntesis volumétrica que permitan distinguir áreas de sociabilidad, sala y escena.

Otro legado de la ópera Garnier sobre el Colón, fue la distribución de funciones de apoyo en torno a la sala y al escenario. En el coliseo porteño, los apoyos definen una caja perimetral más baja que el espacio en múltiple altura de sala y escena, contenido entre esas funciones de apoyo, permitiendo una resolución en fachada de basamento y desarrollo de tres órdenes, independiente del remate de volumen de sala.

Sin embargo, en la ópera de París, fue mayor el espacio cedido por Garnier al detrás de la escena, donde se ubicaron un *foyer* de danza, con patios de servicio y de decorados a cada lado, camarines principales de cantantes, circulaciones de artistas, servicios y circulaciones internas. En el Colón, si bien sobre la calle Cerrito se abrió el acceso y egreso de artistas, junto a sastrería, carpintería, administración, el total de ese espacio cedido a estas funciones de apoyo sobre el fondo de la escena es notablemente menor que en la ópera parisina.

Lateralmente a la altura del escenario, las óperas de Garnier, Buenos Aires y Viena, dispusieron apoyos longitudinales resuletos de distinta manera. En Buenos Aires ese sector a ambos lados de la escena corresponde -en planta baja- a camarines, boleterías y circulaciones de artistas. En la ópera porteña, además se agregan cuatro núcleos circulatorios públicos -dos a cada lado de calles Uruguay y Viamonte-. Sobre calle Uruguay, un vestíbulo de ingreso y un vestíbulo de egreso con núcleos de circulación vertical al paraíso y entre ambos un ingreso de músicos. Sobre la calle Viamonte- un vestíbulo de ingreso y otro de egreso a cazuela y tertulias y entre ambos, otro vestíbulo también para músicos que coincide con el círculo que bajo la platea aloja al *foyer* de músicos.

Avanzando hacia calle Libertad, y coincidiendo con el quiebre volumétrico entre sala y *foyer* público, el “Pasaje de Carruajes” pasante de Viamonte a Tucumán daban ingreso protegido a los coches frente a las inclemencias del tiempo, ya que permitieron ingreso bajo techo a vestíbulos y a hall principal.

El “Pasaje de Carruajes” aún existente representa un elemento de transición aportado por Meano, ya sugerido en el proyecto de Tamburini, pero que entonces se definió como una respuesta funcional innovadora en la graduación público-semipúblico, fundamentado por el mismo Meano del siguiente modo:

“... es costumbre establecida en Buenos Aires por la mayoría de los que frecuentan la platea, palcos y galería, el ir en carruajes y retirarse del mismo modo... (el pasaje) estará munido en sus dos extremidades de canceles de hierro que aumentarán la belleza y

*movimiento de las dos aberturas de ingreso y salida, y tendrán también entre estas aberturas, dos vidrieras combinadas de modo que permitan el libre pasaje de los carruajes y reparen al mismo tiempo a las personas que desciendan o suban, del contacto poro benigno de la brisa nocturna...”*³⁸

Por su parte, en el caso de Garnier, a ambos lados del escenario se ubican sobre la fachada exterior dos locales angostos y largos que toman toda la profundidad de la escena y que corresponden a un local de accesorios y un salón de coristas. Hacia el interior de estos dos locales, dos salas de decorados conectadas con el escenario completaban esas áreas de apoyos laterales a la escena.

El caso de Viena corresponde a una organización de apoyos flanqueando el escenario, que reúnen desde el centro hacia la vía pública: circulaciones en corredores paralelos a la escena, camarines y otros apoyos organizados en dos bloques de patio –uno a cada lado (ver Imagen N° 2). El escenario se cierra por detrás con accesos de artistas, de decorados y dos grandes salones de ensayos.

En Garnier, la articulación entre escena y sala, es mediada por dos volúmenes cilíndricos - uno a cada lado-, definiendo la transición entre el área pública y la privada de la ópera. Uno corresponde al acceso a palcos y salones imperiales, y el otro a un restaurante público.

En el Colón, el hall de honor accesible por calle Libertad, se encuentra rodeado por un vestíbulo con acceso desde las tres calles Libertad, Viamonte y Uruguay. En este hall o foyer principal, se ubica la escalera de honor, tal como sucede en Garnier, salvo que en la ópera de París además, a ambos lados del hall, se suman salones longitudinales que tienen función de fumadero –uno- y de galería del buffet -el otro.

Imagen N° 8. Detalle cuerpo delantero de Colón, Garnier y Viena.

³⁸ SCA: 189:40.

En Viena como en París, el ingreso y egreso de todo tipo de localidades confluyen en la fachada pública y, por lo tanto, todos los espectadores se vinculan con la espacialidad del macizo frontal del teatro –hall de honor, vestíbulos y *loggia*-. Por el contrario, el Colón, se caracteriza por tener ingresos y egresos por tres calles distintas, de acuerdo al sitio ocupado dentro de la gala. En términos generales, la ópera de Buenos Aires fue pensada para que ingresos y egresos de plateas y palcos preferenciales sean por el frente del teatro, mientras que para el resto de las localidades –tal lo mencionamos antes- por calles Viamonte y Uruguay.

Es evidente que los teatros comparados, no sólo reciben el legado barroco de planta, sino que –además- incorporan principios compositivos asimilados de las tradiciones de la Politécnica y de la Ecole de Beaux Arts, que desde la primera mitad se difunden en Europa; influencias de las que ni Tamburini, ni Meano, ni Dormal estuvieron al margen.

En efecto, Tamburini y Meano asimilaron esa sistematización a la hora de proyectar, ya que su formación noritaliana se vio permeable a las tradiciones académicas francesa y alemana. Tamburini ya había confirmado con anterioridad a su proyecto de Colón, ese manejo por composición, en proyectos para Buenos Aires, tales como el del Hospital de Clínicas de 1884, una Penitenciaría de 1887 y sus Escuelas Normales. Sin embargo, la planta del Colón fue en segunda instancia ajustada por Meano, quien clarificó y reordenó el *marche*. Asimismo, Dormal terminó de equilibrar la corrección apropiada a cada parte, a través de una dosificación justa del ornato en todos los recorridos interiores.

Entre lo más relevante en el ajuste a la planta inicial de Tamburini, la herradura del auditorio prolongó en Meano sus brazos, se definió con mayor contundencia el doble alineamiento de apoyos a ambos lados de la sala y escena, el escenario tomó una forma aún más apaisada y consecuentemente la disposición del antevolumen del hall y vestíbulo se clarificó.

En la planta de Meano, el frente de acceso público, fue liberado de funciones que aparecían en el plano de Tamburini en los extremos, espacios que en la versión definitiva fueron cedidos para incrementar la superficie del vestíbulo que antecede al *foyer*. El hall principal a su vez pasa a estar caracterizado por una gran escalera de honor, que es el elemento organizador y espacializador más significativo de ese salón en doble altura. Asimismo, se

definió aún más claramente el acceso de carruajes sugerido por Tamburini, dándole una mayor escala y articulación con el resto de la planta, gracias al citado quiebre volumétrico del edificio y a la desaparición de las funciones laterales en el anticuerpo de acceso (ver imagen N°).

Imagen N° 9. Transformación volumétrica en los proyectos de Tamburini, Meano y Dormal.



Fuentes: ARESTIZABAL, 1997; Archivo Fotográfico del Teatro Cervantes de Buenos Aires.

Meano afirmaba que el Colón:

“sin tener imposición de masas colosales, demasiado frías o severas, que solamente convienen a edificios destinados para el culto político o religioso, ni demasiada ostentación de molduras, de colores, o de esculturas, ya tan abundantes en Buenos

*Aires, se presentará con aspecto simple, variado, alegre y majestuoso a la vez, como conviene a un centro que llama la atención momentánea en donde la vida urbana se encuentra, se distrae y descansa de las fatigas del día...”*³⁹

La volumetría del edificio así responde convenientemente a su función, es decir tiene carácter y es bello. Asimismo, no excede en solemnidad ni en apatía. La síntesis lograda en la propuesta de Meano, supera al antecedente de Tamburini, al clarificar, jerarquizar y definir rotundamente el carácter del coliseo porteño.

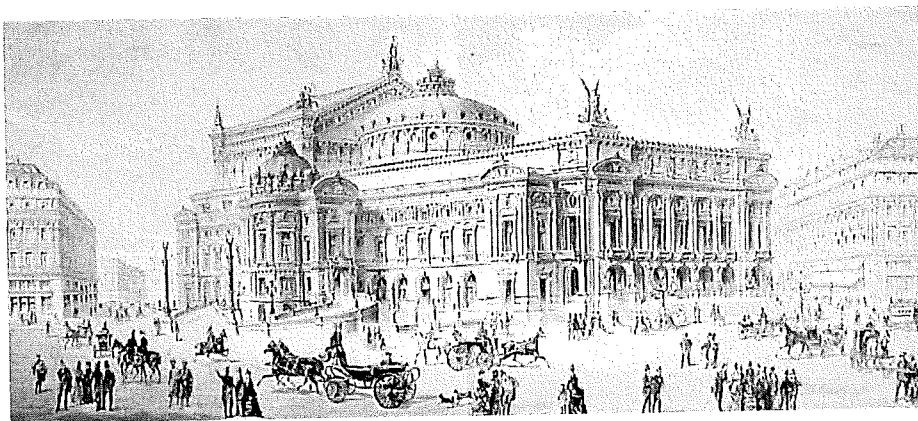
Descartando el exceso de quiebres que presentaba el proyecto de Tamburini, Meano logró una volumetría precisa tal como la lograda en la ópera de Frankfurt.

En cuanto a la sala y escenario, ambos se integran en el remate del edificio al emerger en un volumen autónomo contenido en torno al basamento y desarrollo del edificio recién analizado – tal lo que sucede en Viena, Frankfurt y Munich-. Así la sala y escena bajo un unico juego de cubiertas de plomo a dos aguas.

El efecto logrado en conjunto, es comparable al juego de volúmenes de Frankfurt y Munich, donde cada una de las partes dialoga con el conjunto en una gradación, de funciones principales y secundarias, que se operan por medio de cambios de alturas, profusión y austeridad de ornamentación. En tal sentido, la opera porteña construida se aleja del ludismo del juego volumétrico de la ópera Garnier o de la pomposidad ornamental del primer proyecto de Tamburini.

Imagen N° 10. Opera Garnier. Paris.

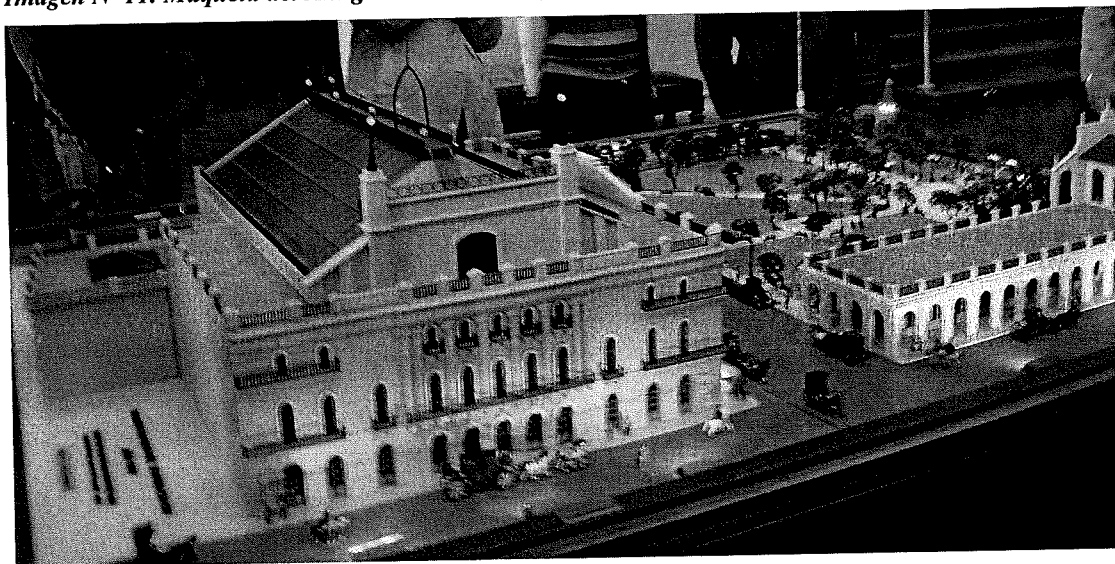
³⁹ CAIRO-CORTIÑAS, 1998:40.



Fuente:PHOTO POCHE, 1985.

El carácter que define la justa y equilibrada, imponente pero precisa articulación y jerarquización de masas, al ser contrastada con el antiguo Colón de Pellegrini - proyectado en 1852 e inaugurado en 1857-, permite evidenciar una evolución compositiva en Buenos Aires a partir de la segunda mitad del XIX. El antiguo Colón, constituyó un hito por implantación frente a la Plaza de Mayo en esquina, pero integraba todas sus funciones en un cuerpo homogéneo, sin la compleja y refinada articulación del nuevo Colón.

Imagen N° 11. Maqueta del Antiguo Teatro Colón, Plaza de Mayo y Recova Vieja.



Fuentes: GOMEZ, 2009. Tomada en el Banco Nación ex Colón.

Fue en el antiguo Colón donde el arquitecto italiano Carlos Pellegrini había logrado una primera aproximación al teatro del siglo XIX europeo en Buenos Aires, en cuanto a escala,

espacialidad e incorporación de nuevas técnicas constructivas. En este antiguo coliseo se había adoptado ya la disposición de sala *a la italiana* –de sala y escena en disposición lineal y con ancho similar –, que luego será legada a la caracterización de los teatros de las últimas décadas del XIX, con las variantes vistas en el capítulo IV. La capacidad era aproximadamente de 2500 localidades; los palcos se dividían en tres hileras, la cazuela destinada a la concurrencia femenina y el paraíso sólo para hombres. La platea con forma de herradura estaba construida sobre un plano inclinado.

Eduardo Gentile⁴⁰, encuentra en el antiguo Colón el más claro paradigma de una asimilación precaria de la evolución del tipo dado en Europa y una primera suerte de dificultosa traslación del debate en torno a estos edificios, iniciado ante el propicio clima del final de la Confederación.

En este coliseo se hizo preciso ampliar las dimensiones de la sala, que llegaron a tener 22 metros de ancho, y una boca de escena de 12 metros. Al mismo tiempo, tal desafío espacial se correspondió con uso de estructura de hierro en columnas, vigas y cubierta. Otro dato interesante en este Colón, que la distinción de accesos que anticipó la singular organización circulatoria del nuevo Colón:

“desde el acceso principal pueden entrarse en los palcos y plateas, mientras que para la cazuela y la galería, existen accesos diferenciados, con el fin de no mezclar los diferentes estratos sociales del público. La platea se había convertido en un lugar de privilegio, a diferencia de los ejemplos europeos donde existía una amplia zona para permanecer de pie...”⁴¹.

Imagen N° 12. Fachada sobre Plaza Lavalle en los proyectos de Tamburini, Meano.

⁴⁰ Gentile, Eduardo en Letra S-Z. Voz: *Teatro*. En LIERNUR-ALIATA, 2004: 100.

⁴¹ Gentile, Eduardo en Letra S-Z. Voz: *Teatro*. En LIERNUR-ALIATA, 2004:100.

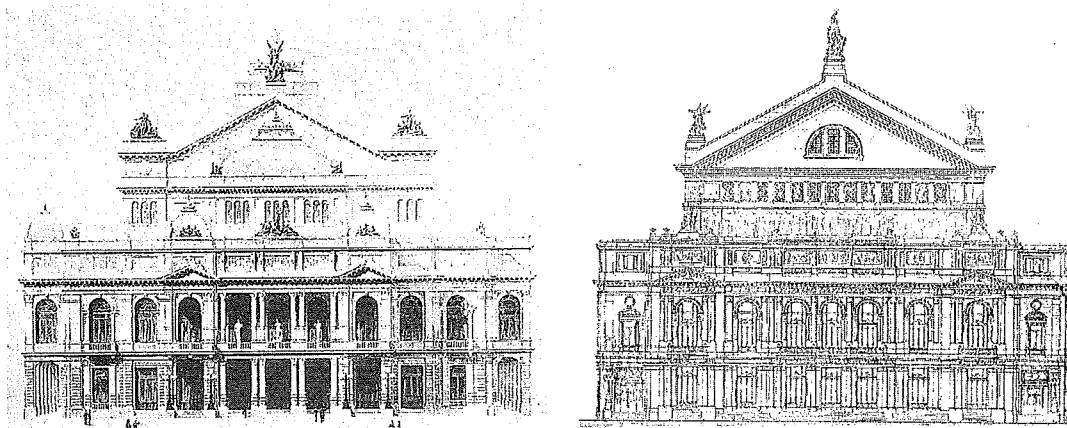
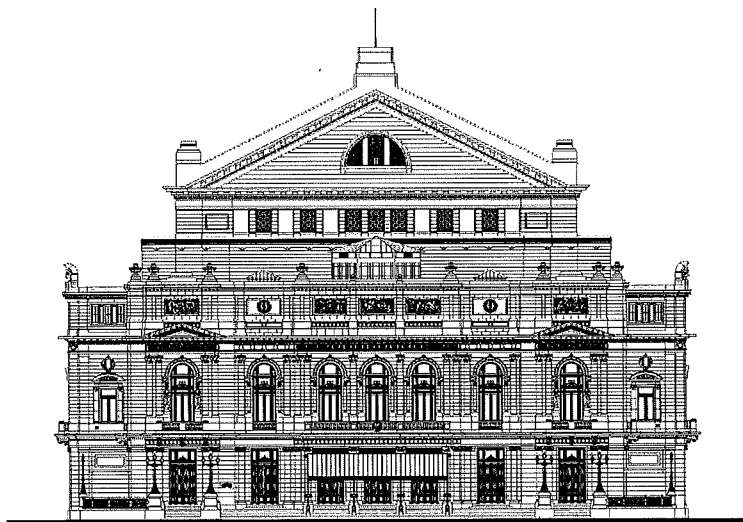
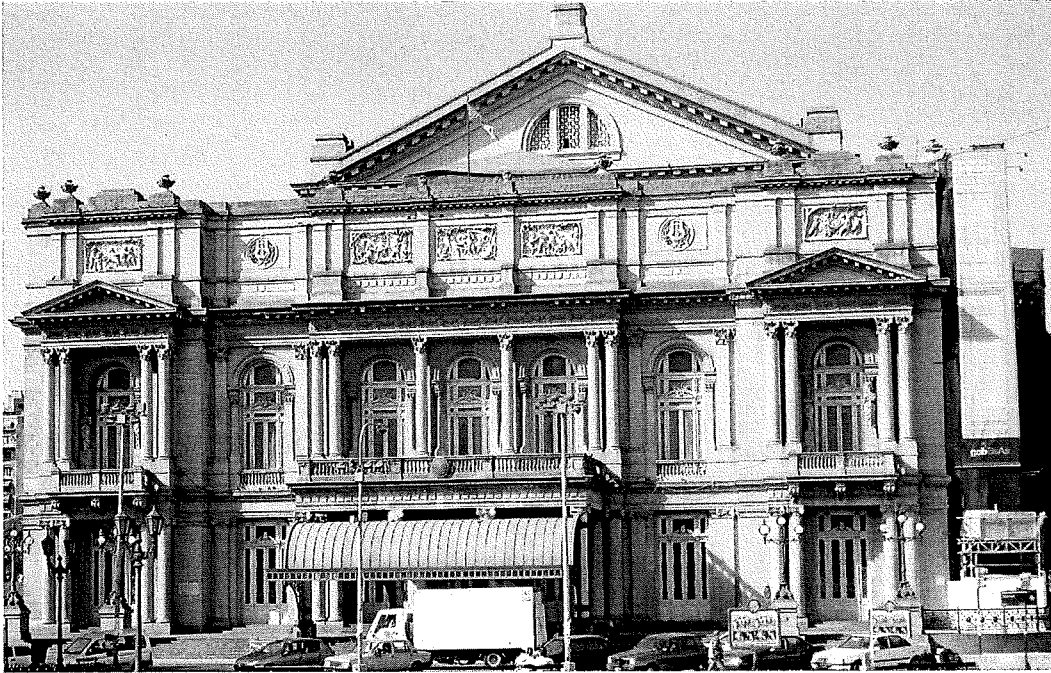


Imagen N° 13. Fachada definitiva sobre calle Libertad.





Fuentes: ARESTIZABAL, 1997; MASTER PLAN 2006; GOMEZ, 2006.

En el nuevo Colón, la fachada se compone de un esquema de estratificación de tres órdenes superpuestos: jónico de 8,50 metros para la base, corintio de 9,20 metros para el piano nobile y un ático con pilastras toscanas de 5,50 de metros. Por sobre ellos y retranqueado, emerge sobreelevándose por ese cuerpo de tres órdenes, el cuerpo de sala y escenario integrados por la cubierta a dos aguas.

El modo en que los órdenes fueron dispuestos en el Colón, agregan una carga de dinamismo a la solidez volumétrica del legado germano.

La planta baja sobrelevada presenta -en todo su perímetro-, vanos rectangulares alternados, definiendo un basamento más sólido y tectónico, que aquel que hubo sugerido en su proyecto Tamburini. Los órdenes apareados en este basamento se concentran en áreas de accesos y egresos, contrastando con la austeridad del plano murario. En este basamento regular, los vanos principales son enmarcados por pilastras, y resaltes de columnas apareadas sobre pedestales, planteando una articulación vertical con áreas de resalte compartidas con la planta superior.

En el nivel siguiente, se repite la misma situación de jerarquizar los accesos de planta baja, pero se complejiza la articulación de órdenes y de vanos, para enfatizar el carácter

principal de este nivel. Se propone aquí un sistema de fenestración en arco de medio punto con pilastras, columnillas y cariátides en los vanos principales. El acceso al público sobre calle Libertad, es monumentalizado por un sistema de vanos en arquería de legado renacentista, que permeabilizan la función del salón dorado, e incrementan la vitalidad a la fachada del público de platea y palcos preferenciales. Así sobre la calle Libertad, se evidencian tres cuerpos principales, el central dispone en tres módulos de la fenestración de una terraza accesible desde la primera planta, que opera sobre la planta baja como semicubierto de acceso. Este semicubierto, luego será ampliado para con el agregado de una marquesina metálica con módulos de vidrios transparentes. Los tres cuerpos sobre calle Libertad recibieron un especial énfasis a través de quiebre de cornisas y anteposición de órdenes de columnas apareadas con dintel.

En cada extremo de esta fachada, los otros dos resaltes a cada esquina, se coronan con frontis triangulares –en proyectos previos se pensaron en arco rebajado-, que se montan sobre un ático. Este ático, profusamente decorado con frisos con relieves, cierra todo el perímetro del edificio.

Imagen N° 14. Friso central sobre acceso principal. Calle Libertad.

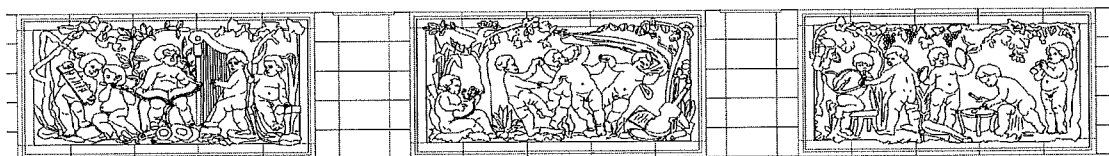


Imagen N° 15. Friso central sobre acceso de calle Libertad.



Imagen N° 16. Frisos sobre calle Viamonte.

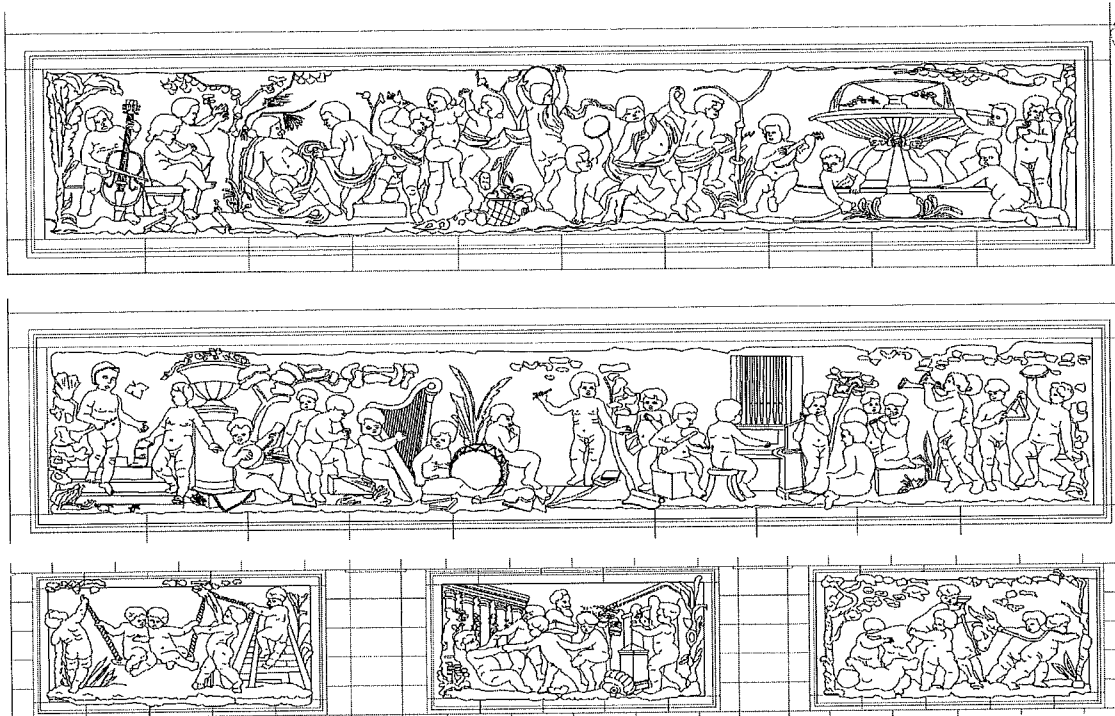
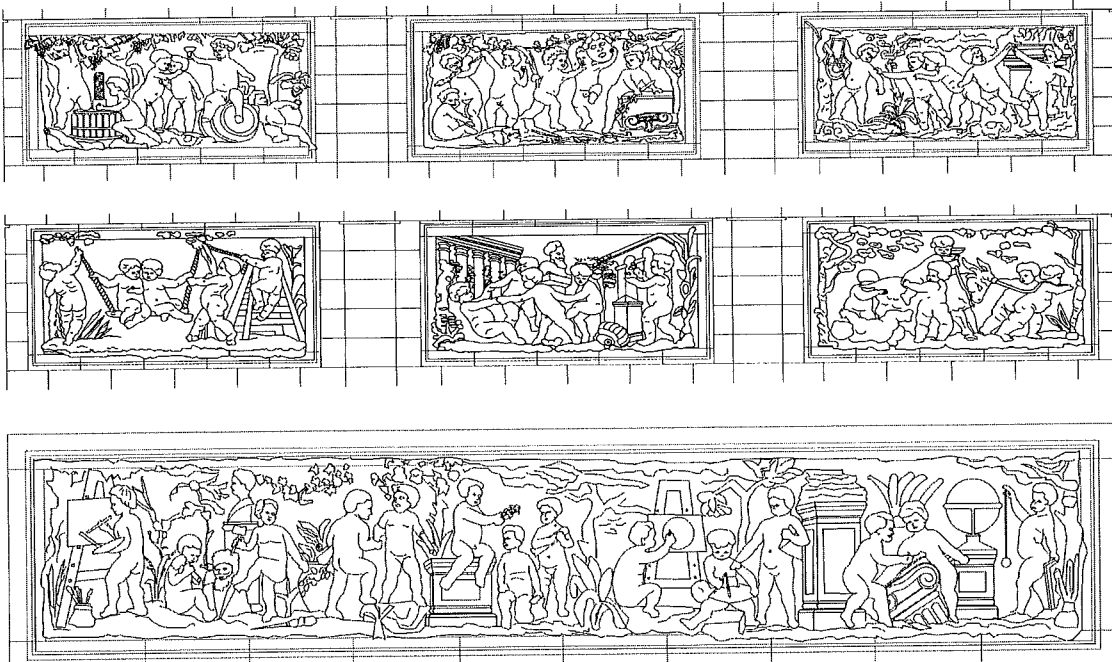


Imagen N° 17. Frisos sobre calle Tucumán.



Fuente: Elina Tassara.

El coronamiento de la cubierta de la sala y escenario, tensiona la horizontalidad de la caja externa recién analizada y define el carácter del edificio. Las cubiertas de plomo se encuentran sobreelevadas por una mini-basamento recorrido por un sistema de pilastras y módulos ortogonales calados, que dan a la techumbre una singular majestuosidad. Los dos frontis triangulares presentan vanos termales de ventilación de la sala a través del plafond.

La ornamentación de todo el edificio, no es tan profusa como en Garnier o Frankfurt, sino concentrada en áreas puntuales, en especial en el *piano nobile* y su ático.

Es interesante la resolución lingüística aportada por Meano en superación a la propuesta de Tamburini para las fachadas, donde en lugar de la alternancia entre tramos trilítricos y tramos en arquería, que fragmentaban la integración, se optó finalmente por combinar ambos sistemas, articulándolos sólo en las áreas mas relevantes y manteniendo un fondo de regularidad que acompaña y da cohesión a todo el conjunto.

Así la resolución de Meano, además de articular y complejizar, jerarquiza sectores de accesos y clarifica el lenguaje de todo el edificio.

Imagen N° 18. Corte de la Opera Garnier. Paris.

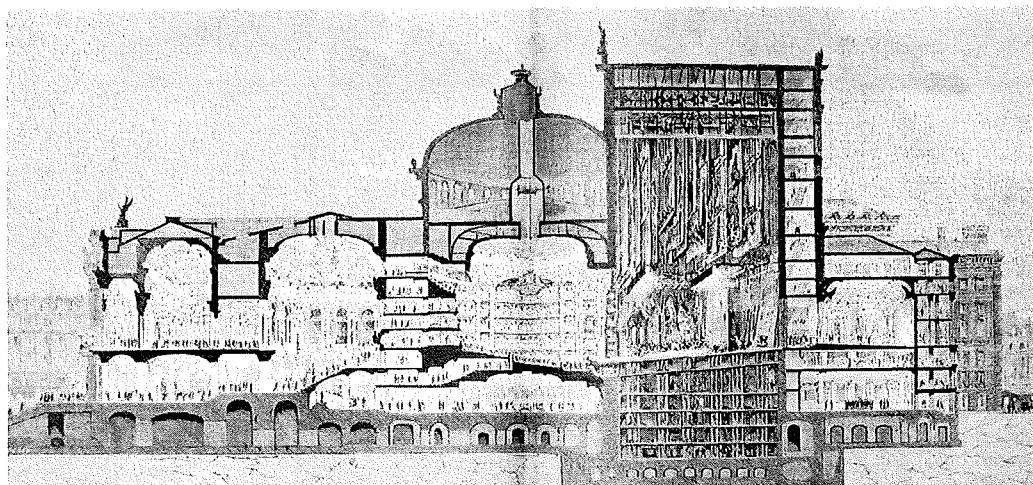


Imagen N° 19. Corte del Colón de Buenos Aires.

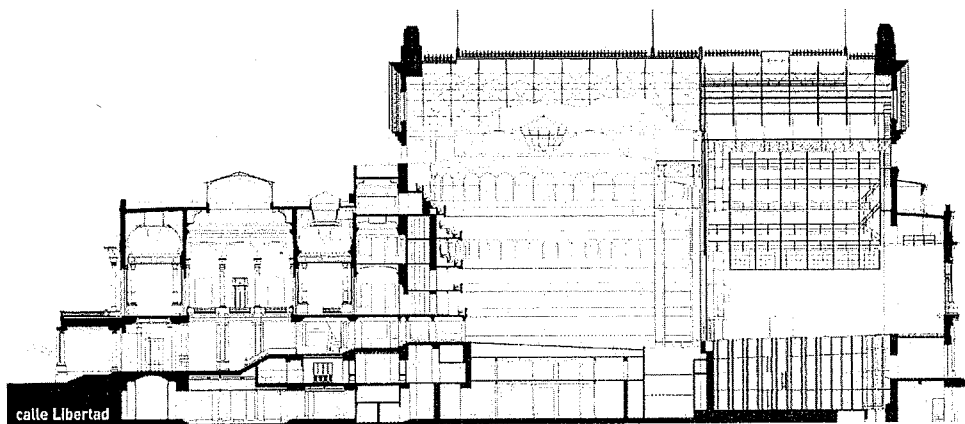
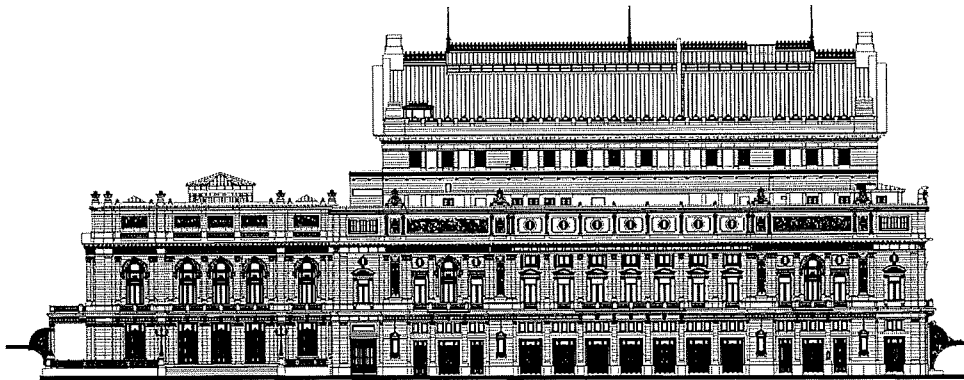


Imagen N° 20. Fachada del Colón sobre calle Tucumán.



Fuentes: Universidad de Navarra, <http://www.unav.es>; MASTER PLAN, 2006.

La efectividad en la resolución del Colón, también se acompaña de otra noción expresada en la propuesta, la de *marche*. El recorrido desde la vía pública hasta la sala, se verifica en un corte secuencial longitudinal más o menos logrado respecto a la Ópera de París.

La correspondencia en la ópera francesa, entre su manifestación volumétrica pomposa neobarroca, y su recorrido espacial dinámico, parece no ser la alternativa de Meano a la hora de plantear dicho correlato en el mucho más severo carácter del Colón.

Los dos espacios más logrados en Buenos Aires en la secuencia de interiores, son el *foyer* y la sala. Los restantes ámbitos de transición, no logran integrarse suficientemente en los juegos espaciales, por resultar del apilamiento de funciones que no se integran con la fluidez y continuidad que se plantearon en la ópera francesa.

En primer término, accediendo desde la calle Libertad, el semicubierto insuficiente luego ampliado con la mencionada marquesina, dan acceso al vestíbulo sobreelevado. Este vestíbulo resulta insuficiente en sentido longitudinal -si bien tiene forma envolvente-, en la medida que la inercia circulatoria hubiera requerido una mayor profundidad para el ingreso como para el egreso de acuerdo al caudal de público circulante. En Garnier, esta secuencia se anticipa desde un gran pórtico que cumple la función del semicubierto, se pasa hacia un vestíbulo como en Buenos Aires, pero en la ópera francesa profundo y separado del *foyer* por una elevación mediada por escalinatas.

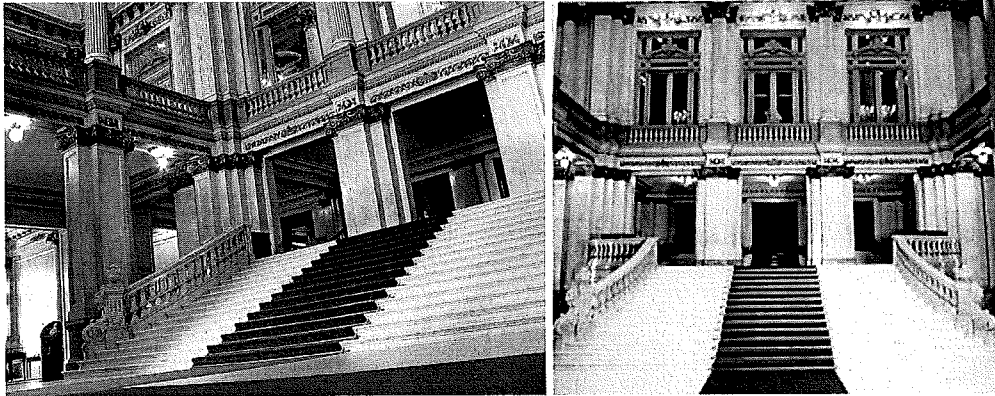
En cuanto a la articulación entre vestíbulo y *foyer*, el vestíbulo de Buenos Aires envuelve la función de *foyer* permitiendo salida por tres lados, pero con la dificultad de que las laterales y partes de la fachada principal no tienen semicubierto ni *loggia*. Asimismo, en cada uno de los cuerpos laterales, escalinatas conectan el nivel del vestíbulo, con escalinatas que bajan hasta el nivel del pasaje de carruajes.

Una explicación dada por Meano acerca del modo de concebir al vestíbulo, refiere a la necesidad de graduar la jerarquía de espacios, en un *in crescendo* que anuncie como espacio de sociabilidad principal no al vestíbulo, sino al hall donde se ubica la escalera de honor:

*“... este vestíbulo se presentará probablemente, como lo hemos estudiado, un poco frío y severo, dominando en él una decoración de mármoles de varios colores, llana y simple que se repite también en las dos escaleras colocadas en sus costados; más estas escaleras indican bastante, unidas a la espaciosa serie de escalones colocadas frente al ingreso principal, que aquel no es un lugar elegante de reunión...”*⁴²

Imagen N° 21. Foyer y escalera de honor del Colón.

⁴² CAIRO-CORTIÑAS, 1998:40.

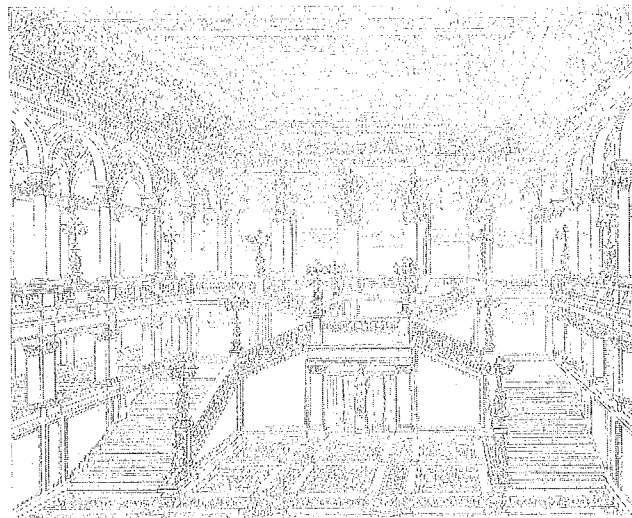


Fuente: GOMEZ, 2002.

De inmediato se ingresa al *foyer* principal con la *escalera de honor*. Este hall principal, es un cubo espacial de 14 por 28 metros y 25 de altura, coronado con tres claraboyas de vitrales. Es un ámbito de dobles alturas que opera como distribuidor de las circulaciones, ya que sobre él se vierten las visuales de los balcones de las circulaciones perimetrales de la primera planta, que a su vez son tamizadas por columnatas y arquería sobre dos de las caras y con muros con vanos abiertos, sobre las caras que lo vinculan con el Salón Dorado y el Salón de Bustos, ubicados uno sobre el frente de Libertad y el otro en la transición entre *foyer* y sala respectivamente.

Este hall de honor del Colón tienen analogías espaciales a las de la Ópera de Frankfurt.

Imagen N° 22. Hall de honor del Colón y de Frankfurt.



Fuentes: GOMEZ, 2002; Universidad de Navarra, <http://www.unav.es>

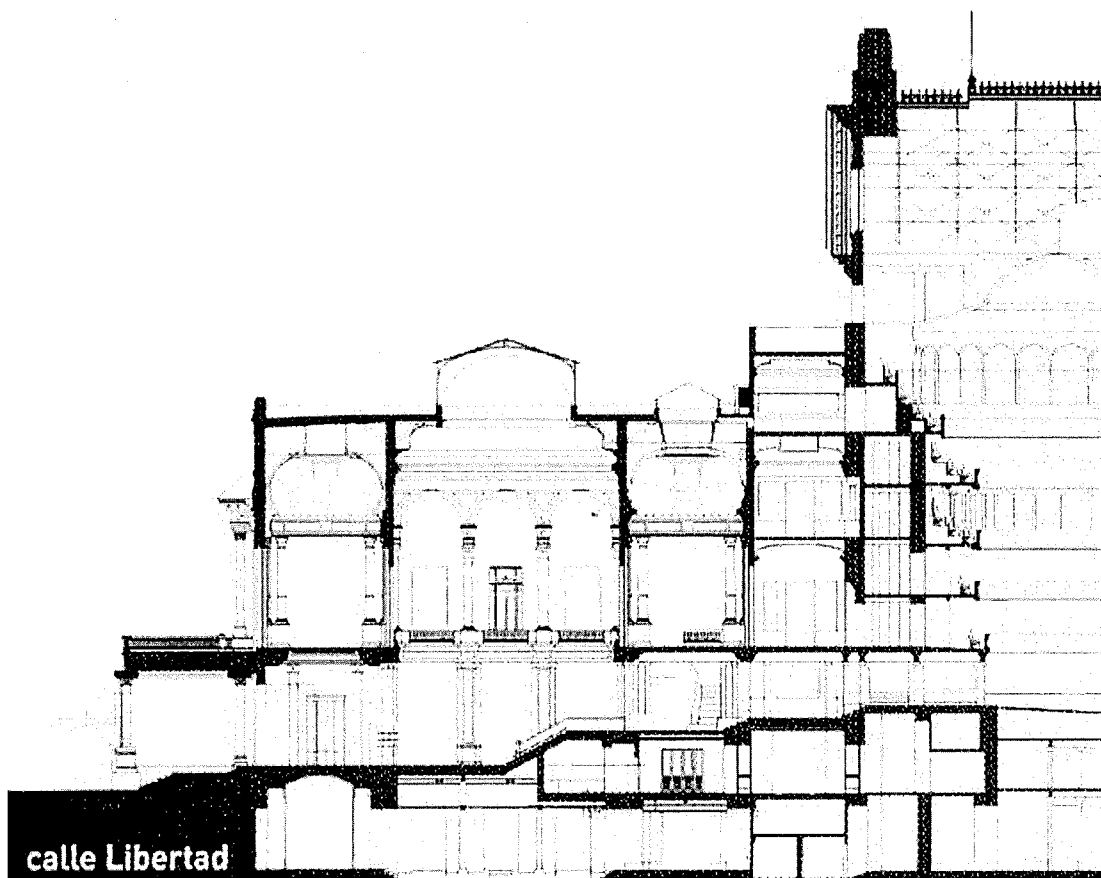
El *foyer* del Colón establece una correspondencia con el exterior del teatro, aunque sumando una licencia ornamental aportada luego por Dormal en diálogo, con ciertos rasgos de la solemnidad y precisión volumétrica evocada en el carácter externo del edificio:

*“...curvas ostentosamente mórbidas y puras... acompañadas en su pendiente suave y uniforme, por blandas alfombras de terciopelo que en las funciones de gala, cuando el vestíbulo superior, el salón de conciertos, las salas anexas, y toda la parte oficial del teatro, sea iluminada y adornada y rebose de brillo y elegancia...”*⁴³

Sin embargo, que la espacialidad de este *foyer* no logre el grado de teatralidad, dinamismo ni complejidad que en Garnier, no tiene que ver con su menor grado de ornamentación, sino con su más pobre articulación espacial. En la ópera de París, la continuidad espacial dada por múltiples alturas, se traduce en la fluidez del logrado corte de Garnier. Por el contrario, el corte del Colón aparece como una secuencia de espacios fragmentarios, en donde entre *foyer* y sala surge un macizo donde se alojan el Salón de los Bustos, Blanco y por sobre este último, otro vestíbulo a sala, que no logra integrarse suficientemente bien al *foyer*.

Imagen N° 23. Corte del Teatro Colón.

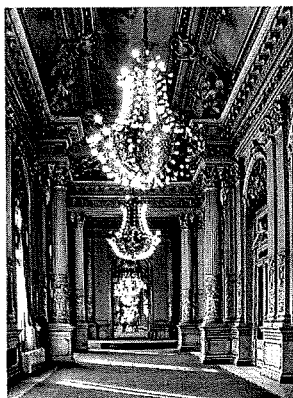
⁴³ SCA: 189: 40.



Fuente: MASTER PLAN, 2006.

Aún mas conflictiva resulta la integración del muro de cierre de la caja de la sala respecto al antecuerpo recién descrito. El resultado es un juego de las alturas útiles de la sala frente al macizo que la antecede, que condiciona a un cierre no integrado del auditorio y a una sobre elevación del paraíso por sobre el nivel de cubiertas del hall, aislándolo de participar de cualquier juego espacial hacia el interior del *foyer*. Por el contrario, en Garnier el paraíso y su vestíbulo quedan integrados, balconando sobre el hall y rematando la propuesta espacial del conjunto. En definitiva, tal lo mencionamos, el resultado en la ópera francesa, es un corte en continuidad e integración, sin obstáculos que verticalmente fragmenten la fluidez espacial de preeminencia longitudinal.

Imagen N° 24. Salón Dorado, Salón blanco y Salón de Bustos.



Fuente: GOMEZ; 2002.

La escalera de honor del Colón, no es una escultura contenida como en Garnier, sino otro elemento que se integra a la majestuosa severidad de este gran espacio del foyer porteño, que se distiende con algunos datos lúdicos medidos y equilibrados, anticipando la gran sala y promoviendo a la sociabilidad de los accesos, entreactos y egresos de las localidades de privilegio. Los recursos utilizados en el *foyer* son balcones con balaustres, arquerías sobre columnas, vanos calados con frontis, y órdenes combinados.

Ni bien se asciende la escalera de honor, el descanso previo a ingresar a la sala corresponde por debajo al pasaje de carruajes y por arriba al Salón de Bustos y al Salón Blanco —éste último antesala del palco presidencial—. Por sobre el Salón Blanco, un foyer de cazuela y tertulias.

Respecto al Salón Blanco, Meano consideraba:

“... consagremos un lujo especial de decoraciones, por razón de que a él concurrirá, en la fiestas de bailes y conciertos, la exquisita y selecta sociedad porteña, que con el esplendor de su habitual elegancia, ofuscará cuanta riqueza de decoración podamos prodigar a nuestras salas...”⁴⁴ .

Al ingresar a la sala, nos encontramos con un espacio de siete niveles donde se distribuyen distintas calidades de ubicaciones, platea, palcos *baigniores* y *avant-scène*, palcos “bajos”, “balcón” y “altos”, cazuela, tertulia, galería —tertulia alta- y paraíso.

⁴⁴ CAIRO-CORTIÑAS, 1998:40.

El auditorio constituye un dispositivo de organización social estratificada, tal lo planteamos en el capítulo IV, donde confluyen los ideales de alta cultura de las elites dominantes y en este caso resulta interesante verlo en las palabras del propio Meano a la hora de pensar la distinción social de acuerdo a los distintos niveles definidos en el proyecto del Colón:

“... convendrá considerar distintamente las dos categorías principales en que el mismo público se divide, frequentadores del paraíso y frequentadores de platea, palcos, cazuela y galería... A los espectadores del paraíso, no hemos destinado un foyer especial... pero ellos tendrán sin embargo servicio especial de café, colocado pocos escalones más abajo del paraíso, formado por varias salas sobre la fachada norte”⁴⁵.

La sala –de 29,25 metros de ancho por 32,30 de largo y 28 de altura-, con forma de herradura alargada de brazos más cerrados que Garnier, posee 75 metros de longitud y se define como una geometría truncada sin brazos rectificadas; cercana a la del teatro Argentino (Largo di Torre Argentina) de Roma del marqués Teodoli -1732-, y a la de la Scala de Milán –de 1776/78. Al momento de su inauguración el teatro Colón fue el auditorio más grande de todo Occidente, superando en dimensiones a la Scala que tiene 72 metros. Bajo la platea del Colón se encuentra el *foyer* de músicos y acceso al foso de orquesta limitado por el proscenio del escenario que toma la altura mayor de platea. Por detrás y cerrando el corte, sobre calle Cerrito, la sastrerías, carpintería y acceso de artistas. Al momento de su inauguración, la sala contaba una capacidad de 2.467 asientos distribuidos del siguiente modo:

Gráfico N° 1. Distribución de localidades en el Teatro Colón en 1910.

	Butacas platea	Palcos baignoires	Palcos avant scen	Palcos bajos	Palcos balcón	Palco oficial	Palcos altos	Palcos de cazuela	Tertulias de cazuela	Tertulias altas	Paraíso bajo	Paraíso alto	TOTAL
P. Baja	592	10 (60)	4 (28)	30									860
1° piso			4 (28)		30	2 (28)							266
2° piso			4 (28)				36 (216)						244
3° piso			4 (28)					10 (50)	233				311
4° piso			4 (28)							336			360
5° piso											348		348
6° piso												78	78

⁴⁵ *ibid*:41.

Fuente: CALAZA, 1910.

Debe tenerse en cuenta, además, se contempló en el proyecto, propiciar espacios destinados a *público de pie* detrás de las terceras filas de la cazuela, de las tertulias altas y de la primera fila del paraíso alto.

Imagen N° 25 . La sala del Colón de Buenos Aires.



Fuente: MASTER PLAN, 2006.

Cada módulo de palco, está constituido por antepalco, palco y antepecho. A partir de la cazuela -con la desaparición de palcos-, los niveles se desmaterializan dando un aspecto de planos flotantes, articulados verticalmente por finas columnillas que -en el nivel del paraíso-, se cierran con una delicada arquería rebajada anticipando la transición hacia el cielorraso abovedado que corona la sala con una araña de bronce.

El escenario de 48 metros útiles -incluyendo fosos bajo escena-, se integra con la sala en un mismo volumen que emerge al exterior, pero constituyendo un espacio independiente

separado por el muro *avant-scène*, el proscenio y una boca de escena de 18,25 metros de ancho por 19,25 de alto.

El Colón se caracteriza por los teatros de escenario ancho –de 35,25 metros de ancho por 34,50 metros de profundidad- relación también dada en Viena, París y Berlín-Schauspielhaus. Pero también en el XIX se platearon escenarios más profundos que anchos -como los de Burdeos, Lyon, Madrid, Palais Royal de París, Milán, Regio de Turín, San Carlo de Napoli y Tor di Nona en Roma.

Imagen N° 26. El escenario del Colón de Buenos Aires.



Fuente: MASTER PLAN, 2006.

Hacia 1908, el Colón ya asimiló una serie de transformaciones técnicas en vistas de optimizar pautas de seguridad y confort, entre las cuales un sofisticado sistema de calefacción y de ventilación. El primero distribuía una temperatura uniforme en todo el teatro, a partir de un sistema de calderas a carbón ubicado sobre calle Cerrito, a nivel de segundo foso de escena, por medio de un sistema de tuberías y generadores que distribuían el calor en vapor por muros.

Asimismo, un sistema de ventilación, de aire caliente para invierno y aire frío para verano, por medio de ventiladores aspirantes de aire del exterior, previo pasaje por un conducto climatizador, que volcaba el flujo de aire desde el centro del plafond de la sala. Este sistema preveía salidas del aire viciado por nivel, produciendo un recambio constante, tecnología importada de los teatros alemanes citados más arriba. La iluminación de todo el teatro fue desde su inicio con electricidad.

En definitiva, fue el Colón el primer gran teatro donde se integran toda una serie de debates arquitectónicos, técnicos y simbólicos y fue el hito que consolida a Buenos Aires como capital lírica. Por él circularon y aspiraba a actuar las grandes celebridades de la lírica del mundo.

Este valor agregado comparable al de los grandes coliseos de las capitales occidentales finiseculares, fue consecuencia de un modo de asimilación e implementación del eclecticismo historicista y la tradición académica, a la hora de dar carácter a un teatro porteño como parte de la *edilicia pública*.

En tal sentido, resultó una operación compleja donde confluyeron la transculturación operada por arquitectos *noritalianos* a la hora de concebirlo a inspiración del tipo de teatro a la italiana de legado barroco, la síntesis y precisión de la escuela germana, el *marche* y la disposición del academicismo francés y la vitalidad ecléctica.

dosel teatro representa por sobre todo el modo en que tres arquitectos extranjeros, Tamburini, Meano y Dormal, concibieron una ópera para el Río de la Plata finisecular. En este teatro, es posible apreciar casi dos siglos de evolución del debate por un tipo teatral. Asimismo, también se hace presente un proceso singular de financiamiento que revela una relación particular entre clases emergentes y elites que junto al impulso del

Estado, asumen al teatro como una de las piezas simbólicas del orden político instaurado a partir de 1880 en la ciudad capitalizada y en el gobierno nacional conservador.

El Colón constituye aún hoy un particular testimonio a partir del cual la alta sociedad de entonces y la clase política conservadora representaron e inmortalizaron una versión culta del deber ser de la sociedad argentina, pero también de las tensiones y contradicciones de esa construcción.

6. Conclusión

En este capítulo nos hemos concentrado en determinar en qué medida el Colón representa una pieza clave dentro del repertorio ecléctico historicista del período.

Abordamos el proceso a través del cual el coliseo adquirió el rango de *edilicia pública*. Tal logro sólo pudo darse sorteando los avatares y estímulos recibidos entre su proyecto y su materialización, a la par que se producía un cambio entre el ideario de la elite porteña de la década de 1880 y el del Centenario de la Revolución.

Analizamos en que medida y bajo que matices pudo asimilar un lenguaje arquitectónico en una respuesta precisa al cambiante clima de puja de estilos, retomar el debate por la definición de un carácter teatral apropiado para un coliseo finisecular, y -a su vez- buscar un modo de distinguirse del resto de la serie de edificios públicos contemporáneos que representan funciones específicas del gobierno y la administración elites.

El Colón, si bien inicialmente parecía un proyecto emanado de la especulación privada con fuerte participación municipal; constituyó en el tiempo, un caso de negociación y acuerdo de tres órdenes fundamentales en la ciudad capitalizada: Nación, Municipio y clase alta.

Dos cuestiones propias al Colón tuvieron que ver con la situación inicial del proyecto de Tamburini y las progresivas modificaciones que se fueron realizando en esas dos décadas hasta su inauguración. En tal sentido el Colón traduce aspectos del debate entre el *carácter tipo* de un teatro y el *carácter específico* transferido a un coliseo lírico para Buenos Aires; asimismo la síntesis de dicha preocupación por un edificio que lograra representar a un orden político.

El mecanismo de promoción de este teatro fue -tal lo vimos- la participación de arquitectos extranjeros, formados bajo las premisas académicas europeas, que propondrían un teatro a inspiración de los de otras grandes óperas contemporáneas y así Buenos Aires se elevaría al rango de sede teatral culta de Occidente.

CONCLUSIÓN

SEGUNDOS ACTOS

Esta tesis es un abordaje inédito acerca de la historia del teatro de Buenos Aires del período 1880-1914, en la medida que se concentra en aspectos de la cultura material y urbana que resultaron variables determinantes en la constitución del fenómeno teatral finisecular a partir de la capitalización y transformación de la ciudad y del incremento exponencial de la población inmigrante.

¿Qué nos han podido decir los teatros desde la perspectiva de análisis planteada en este trabajo?

En el capítulo I, aportamos una representación cuantitativa y espacial acerca del modo en que se operó la multiplicación y expansión de los teatros entre 1880 y 1914. De la misma concluimos en que el surgimiento de un paisaje teatral en Buenos Aires tuvo estrecha vinculación con las transformaciones sociales, materiales y demográficas del período.

Contribuimos a demostrar que la multiplicación de teatros y la consolidación del teatro como mercado masivo, impulsó a la diversificación de géneros, estrenos y compañías nacionales y extranjeras.

Se pudo establecer la existencia de teatros principales y secundarios, según su ubicación, relevancia social y el interés del municipio por registrar su funcionamiento.

Comprobamos que en los treinta y cuatro años que esta tesis aborda, convivieron junto a la práctica teatral de géneros, otra diversidad de entretenimientos –como el circo, el teatro *amateur* en centros sociales, los *café concerts* y el cine-, que operaron complementariamente con el teatro en aspectos de sociabilidad, expansión del entretenimiento en la ciudad y diversificación de la representación.

Localizamos un área principal de teatros –San Nicolás- en estrecha relación con las dinámicas sociourbanas iniciadas en las últimas décadas del siglo XIX. La concentración de salas hacia el norte de Plaza de Mayo, se inscribió en la lógica especulativa de la proximidad con el sector residencial y comercial céntrico de clase alta, que migraron hacia

esa área a partir de 1870. A su vez, el clásico alineamiento de espectáculos sobre la actual Av. Corrientes –se definió en el período de estudio-, respondiendo al valor comercial, la concentración demográfica, la diversidad de orígenes de esta sección y también el crecimiento de la ciudad en dirección Palermo.

A comienzos del nuevo siglo, encontramos una expansión singular del fenómeno teatral que –a modo de segundo anillo sobre barrios que sin poseer teatros-, incorporó en sus centros sociales con espacios salón de teatro amateur de fuerte relevancia en la sociabilidad barrial.

Hacia el cierre de la primera década del siglo XX, se dio la expansión del cinematógrafo en el área central –planteando una relación de complementariedad con el teatro-, pero a su vez, el cine se extendería progresivamente hacia los barrios más alejados y recientemente poblados. Este proceso promovió dos tipos edilicios inéditos en la ciudad: *cines* y *cine-teatros*, que se continuaron en incremento hasta mediados del siglo XX.

En el capítulo II, integrando fuentes diversas denle torno al mito del arribo del género teatral nacional con el Moreira propusimos una espacialización del escenario de la gauchesca criolla, aportando significaciones que complejizan e insertan al problema en otras escalas de representación física e imaginaria. Así, concebimos la fusión local del espacio circo y el espacio teatro, como proceso singular a la historia del teatro porteño.

Además, vinculamos dicho proceso de espacialización del circo-teatro con la re-territorialización que transita Buenos Aires capital al ser metropolizada. En efecto, con la inclusión en 1887 de un inmenso vacío de superficie deshabitada^a la superficie de la ciudad y el incremento de circo-teatros ante el auge de la gauchesca a partir de la segunda mitad de la década, se vuelve más estrecha que nunca la vinculación entre una ciudad edificada que integra un espacio rural con el cual fusionarse, y un teatro de tipo europeo que integra el picadero para representar el género nacional.

En el capítulo III, identificamos continuidades y rupturas entre la evolución de los tipos clásicos de teatro europeos y la evolución material y espacial de los teatros plurales de Buenos Aires. De tal modo, se comprendió como en Buenos Aires las arquitecturas

teatrales estaban fuertemente incididas por la una coyuntura social, política y matrial del sitio.

Dentro de la noción de teatros plurales, incluimos a todos los teatros de Buenos Aires, en sus diversidades de públicos, géneros representados y ubicaciones, analizando las características funcionales distintivas, y sus rasgos comunes como red de ámbitos de promoción de la identidad, sociabilidad e integración porteña.

En el capítulo IV, comprendimos que la clásica referencia a la sala *a la italiana* con palcos y de condición estratificante funcionó como un dispositivo clasista sólo en los teatros que incluían programaciones de ópera culta.

Comprobamos que esta condición de teatros *a la italiana* en Buenos Aires, permitió que las veladas cultas pudieran extenderse más allá de los teatros de centro –Opera, Colón-, para representarse también en salas más populares. En efecto, en Buenos Aires el valor referencial de la ópera no sólo sería potestad de las clases altas sino de extranjeros – especialmente italianos- que a través de ella conservaban un cierto culto a la patria de origen.

Por otra parte, pudimos establecer cierta analogía entre el imaginario social de la política del *reformismo conservador* y el del modelo social indeterminado en la gala de ópera culta, habiendo tanto en la ciudad-sociedad como en las veladas líricas una organización espacial determinada por la jerarquía social, una estratificación de los públicos, grados de erudición y estratificación social de los espectadores según el lugar ocupado .

Finalmente, comprobamos que localmente la producción operística culta, representó un porcentaje menor de localidades y funciones dentro de la producción teatral global de géneros, pero que paradójicamente -hacia la primera década del siglo XX- fue la ópera la que generaría los más altos ingresos globales, al momento en que pasaba a centralizarse principalmente en el nuevo Colón y a desaparecer de los teatros secundarios.

En el capítulo V, analizamos la labor de la Comisión de Inspección Edilicia creada por el Municipio, que redefiniría los rumbos técnico-materiales de los teatros, lo que en el mediano plazo incidiría en un nuevo modo de concebir y vivenciar los espectáculos.

Establecimos un nexo entre el funcionamiento de esta Comisión a inicios de los 80, y una Comisión paralela de Censura. Ambas reflejan la relación que el Municipio plantearía – inicialmente- con a la práctica y la producción teatral.

Arribamos a la conclusión de que la promoción de refacciones y reglamentaciones, impulsarían a una renovación material de los teatros, evidente en la primera década del siglo, que sería condición determinante para la consolidación de una sociedad y un mercado del espectáculo porteño que superaría los 6 millones de espectadores hacia 1908.

En el capítulo VI, propusimos una lectura original del Colón, que con su inauguración pasó a constituirse en uno de los principales hitos del reformismo conservador. Vinculamos dicha monumentalización con la evolución tipológica de los coliseos de Occidente y lo problematizamos en torno a los conceptos académicos de *carácter* y *conveniencia* que se debatían a la hora de pensar el ropaje de la edilicia pública construida a partir del 80.

Comprobamos que el Colón se constituyó en gran parte de la superposición de expectativas acerca del *deber ser* de un coliseo oficial cuyo programa propagandizaba mejor que ningún otro la nueva imagen de Estado que se pretendía dar al mundo. En él influyeron las iniciativas de tres órdenes de poder que se articularon para promoverlo -elite, Municipio, Estado Nacional-, la intervención de tres arquitectos extranjeros y los cambios de gestión pública; todos temas que se debatieron y ajustaron entre su primer proyecto y la inauguración.

En definitiva, hemos propuesto con esta tesis, construir un abordaje de la problemática de los teatros como materialidades y espacios en multiplicación entre 1880 y 1914 en Buenos Aires, que permite verlos como artefactos en interacción con las circunstancias sociales, políticas y culturales de ese tiempo.

Del objeto específico de esta tesis surgen muchas nuevas motivaciones a futuro. Por un lado, una relectura de la sociabilidad teatral del período se hace precisa a partir de lo aportado por este trabajo.

Además, prevemos posibles trabajos desde la historia comparativa –inspirados en los realizados para Europa por Christophe Charle y Jeanne Moisand- que posibilitarían estudiar

la situación teatral de Buenos Aires respecto a otras ciudades americanas y europeas que fueron centros de producción y recepción teatral.

Termina esta tesis doctoral que nos llena de impulsos para seguir investigando acerca de los teatros, las ciudades que estos transformaron y los públicos que en ellos se recrearon.

CUADROS, GRÁFICOS, IMÁGENES Y PLANOS POR CAPÍTULO

CAPÍTULO I

Gráfico N° 1: Teatros inaugurados o reformados por década entre 1783 y 1930.

Gráfico N° 2. Número de estrenos teatrales más importantes –no líricos- anuales en Buenos Aires 1880-1914.

Gráfico N° 3. Número de compañías principales en actividad por año en Buenos Aires 1880-1914.

Gráfico N° 4: Evolución del número de teatros principales y menores en funcionamiento en Buenos Aires.

Gráfico N° 5: La conformación de una sociedad del espectáculo porteño. Número de espectadores a espectáculos en Buenos Aires entre 1889 y 1908.

Gráfico N° 6: Concurrencia real a teatros, circos y cines en 1908.

Gráfico N° 7: Número de funciones por géneros entre 1889 y 1992.

Gráfico N°8: Número de funciones por géneros en 1889.

Gráfico N° 9: Número de funciones por géneros en 1908.

Gráfico N° 10: Número de espectadores por teatro en 1889.

Gráfico N° 11: Distribución de géneros, espectáculos y otras actividades por teatro en la temporada de 1889.

Gráfico N° 12: Distribución de géneros, espectáculos y otras actividades por teatro en la temporada de 1889.

Gráficos N° 13: Distribución de ópera, ópera cómica, drama, zarzuela y conciertos por teatro en la temporada de 1889.

Cuadro N° 1: Cambios demográficos en Buenos Aires entre 1855 y 1914. Impacto inmigratorio sobre la población nativa.

Cuadro N° 2: Evolución del número de teatros en funcionamiento en Buenos Aires entre 1856 y 1915.

Cuadro N° 3: Capacidad por noche y capacidad potencial anual a teatros principales de Buenos Aires.

Cuadro N° 4: Precios de localidades en 1903 y 1907.

Cuadro N° 5: Relación entre teatros (sólo principales) y cines en funcionamiento en 1909.

Cuadro N° 6: Asistencia de público a teatros por barrios en 1889, 1907 y 1908 (sólo los relevados por el Municipio).

Cuadro N° 7: Centros sociales en 1905-1910 en Buenos Aires.

Cuadro N° 8: Creación de nuevos teatros por periodo en Buenos Aires.

Cuadro N° 9: Capacidad total de 19 de los principales teatros en funcionamiento en 1910.

Plano N° 1: Movimiento de teatros nuevos o refuncionalizados por período entre 1783 y 1930.

Plano N° 2: Ciudad edificada alrededor de 1888 y teatros en funcionamiento.

Plano N° 3: Los teatros en la ciudad en 1890 con la división censal previa a 1904.

Plano N° 4: Los teatros en la ciudad en 1910 con la división censal de 1904.

Plano N° 5: Los centros sociales populares en 1910 mediando la expansión y el incremento de sociabilidad teatral (numeración de centros sociales en cuadro siguiente).

Imagen N° 1: Distribución de teatros en Londres (1875-1901) y Paris (1900).

CAPÍTULO II

Imagen N° 1: Afiche de 1892 del Circo Humberto Primo en Buenos Aires y los hermanos Podestá.

Imagen N° 2: Juan Moreira y la caracterización de Podestá.

Imagen N° 3: Teatro San Martín adaptado con picadero para función de circo

Imagen N° 4: Teatro de la Ranchería, 1778 y planta baja de proyecto de 1804 nuevo Coliseo

Imagen N° 5: "Peinetones en el teatro". Litografía de César Hipólito Bacle. Colecciones Alejo b. Garaño.

Imagen N° 6: Plan de asientos del teatro-circo Parque Argentino-Vauhall, 1829. A la derecha del plano se observa palco para el Gobernador.

Imagen N° 7: Teatro de López Aguado (no terminado), Buenos Aires. Planta baja y corte. Reemplazado por el antiguo Colón. Proyecto realizado en Madrid en 1803.

Imagen N° 8: Teatro de la Victoria. José Rodríguez, Buenos Aires, 1838.

Imagen N° 9: Teatro de Montevideo. Carlo Zucchi, 1840/41. Planta baja y fachada.

Imagen N° 10: Teatro Colón antiguo de Carlos Pellegrini, 1852-57.

Imagen N° 11: Los hermanos Carlo, el payaso inglés Frank Brown y Rosita de La Plata retratados por "El Mosquito".

Imagen N°12: Circo Astley: picadero y proscenio. Londres, 1808.

Imagen N° 13: La carpa de los Podestá en Chivilcoy en 1886. Plano N°1: El área edificada hacia 1887/88 y el límite de expansión de la superficie de Buenos Aires a partir de la metropolización de ese año (la ciudad pasa extenderse a los límites de la actual Gral. Paz).

Imagen N° 14: Teatro Circo Politeama Sudamericano (1894) con círculo de pista y escenario para representación dramática teatral, Buenos Aires. El otro Politeama de Buenos Aires que también tuvo las versatilidades del Politeama Argentino y surgió con el fervor urbano por la gauchesca en los 90.

Imagen N° 15: Teatro Politeama Argentino, fachada y plano original de planta baja.

Imagen N° 16: El Politeama Olimpo, hoy Teatro Coliseo Podestá de La Plata (1886). Perteneció al tipo teatro-circo. En 1897 sería comprado por la compañía Podestá Scotti: "Cumplí con el afán de toda mi vida, tener un teatro propio, todos mis desvelos, mi trabajo y mis ahorros fueron esclavos de ese deseo" Pepe (José Juan) Podestá.

Imagen N° 17: Teatro Casino – reconstruido en 1905- fachada y planta subsuelo. La puerta de acceso izquierda sobre medianera, tenía escalera de acceso a subsuelo, donde había un salón de bailes orientales, una confitería y -por detrás- un Circo con auditorio circular bajo platea desmontable heredado del viejo edificio. Es uno de los pocos teatros que -hacia comienzos de siglo- conservaría la versatilidad para adaptarse a circo aunque poco se utilizaría. Este picadero prácticamente no fue utilizado.

Plano N°1: El área edificada hacia 1887/88 y el límite de expansión de la superficie de Buenos Aires a partir de la metropolización de ese año (la ciudad pasa extenderse a los límites de la actual Gral. Paz).

Plano N° 2. Plano del Departamento de Obras Publicas de la Municipalidad de Buenos Aires, 1904.

Gráfico N° 1: Concurrencia real a teatros, circos y cines en 1889 y 1907 en Buenos Aires.

CAPÍTULO III

Imagen N° 1: Teatro Olímpico de Andrea Palladio en Vicenza. Escenario perspectivico.

Imagen N° 2: Corte y Planta del Teatro Olímpico de Vicenza.

Imagen N° 3: Auditorio del Teatro Farnesio de Parma.

Imagen N° 4: Teatro de Santos Juan y Pablo con bastidores. Venecia, 1654.

Imagen N° 5: Scala de Milán. Año 1776-1778.

Imagen N° 6: Algunos de los principales teatros porteños entre 1880 y 1914

Imagen N° 7: Teatro Sicilia. El barrio de La Boca, la vía pública y el salón de títeres-teatro.

Imagen N° 8: Teatro Nuevo. Corte longitudinal.

Imagen N° 9: Teatro Royal. Corte longitudinal.

Imagen N° 10: Teatro Onrubia. Foyer.

Imagen N° 11: Teatro Avenida. Corte longitudinal.

Imagen N° 12: Foyer alto del teatro Opera

Imagen N° 13: Sala del teatro San Martín

Imagen N° 14: Teatros de Mayo y Moulin Rouge

Imagen N° 15: Teatros Cosmopolita

Imagen N° 16: Teatro Avenida

Imagen N° 17: Teatro Variedades

Imagen N° 18: Teatros de la Opera y San Martín

Imagen N° 19: Teatro Coliseo Argentino

Imagen N° 20: Corte del antiguo Coliseo Argentino de 1905.

Imagen N° 21: Teatro Politeama

Imagen N° 22: Teatro Hotel Buenos Aires

Imagen N° 23: Proyecto cine-teatro Ateneo en 1909 (ex Teatro Empire). La aparición del cine-teatro en el período y la mutación del teatro hacia un tipo versátil por razones de rédito económico. Se encontraba en Calle Maipú 419/429 esq. Corrientes.

Cuadro N° 1: Los tipos teatrales porteños

Cuadro N° 2: Las geometrías plurales

Cuadro N° 3: Las dinámicas de público en el intercambio social

Cuadro N° 4: Los otros espacios de sociabilidad complementaria:

Cuadro N° 5: La distribución de algunas de las principales salas hacia 1910:

Cuadro N° 6: Programas de especulación que se integran a los teatros plurales:

Las fachadas plurales:

1. Onrubia

2. Antiguo Coliseo Argentino

3. Argentino

4. Apolo

5. Casino Antiguo

6. Casino Nuevo
7. De la Opera Antiguo
8. De la Opera Nuevo
9. San Martín Antiguo
10. San Martín Nuevo
11. Doria antiguo
12. Nuevo Marconi
13. Cosmopolita
14. De la Comedia
15. Nacional
16. Nacional Florida
17. Variedades
18. Politeama
19. Moderno
20. Empire
21. Avenida
22. Boedo
23. Buenos Aires
24. De Mayo
25. Odeón

CAPÍTULO IV

Cuadro N° 1: Público total en Buenos Aires y porcentaje de asistencia a ópera y operetas.

Cuadro N°2: Porcentaje de funciones de ópera culta y ópera cómica dentro la producción teatral global.

Cuadro N°3: Porcentaje de funciones de ópera culta y ópera cómica por teatros en funcionamiento en 1889.

Cuadro N° 4: Evolución de la producción operística en funciones representadas respecto a otros géneros

Plano N° 1: 1882: Teatros con programación lírica, edilicia pública inaugurada, calles preferenciales, teatros plurales principales.

Plano N° 2: 1892: Teatros con programación lírica, edilicia pública inaugurada, calles preferenciales, teatros plurales principales.

Plano N° 3: 1909: Teatros con programación lírica, edilicia pública inaugurada, calles preferenciales, teatros plurales principales.

Imagen N°1: Afiche de localidades de acuerdo a la estratificación de sala en el teatro de la Opera.

Imagen N° 2: El antiguo Colón frente a Plaza de Mayo.

Gráfico N° 1: Teatros en funcionamiento en 1907 y 1908 e ingreso bruto anual.

CAPÍTULO V

Sólo texto.

CAPÍTULO VI

Imagen N° 1: Scala de Milán. Año 1776-1778.

Imagen N° 2: Opera de Viena. Planta

Imagen N° 3: Opera de Viena hacia 1900.

Imagen N° 4. Opera de Paris. Planta, fachada, sala y foyer de honor.

Imagen N° 5. Opera de Munich.

Imagen N° 6. Teatro de Frankfurt. Año 1900.

Imagen N° 7. Plantas de acceso al Colón. Proyecto Tamburini y proyecto Meano.

Imagen N° 8. Detalle cuerpo delantero de Colón, Garnier y Viena.

Imagen N° 9. Transformación volumétrica en los proyectos de Tamburini, Meano y Dormal.

Imagen N° 10. Opera Garnier. Paris.

Imagen N° 11. Maqueta del Antiguo Teatro Colón, Plaza de Mayo y Recova Vieja.

Imagen N° 12. Fachada sobre Plaza Lavalle en los proyectos de Tamburini, Meano.

Imagen N° 13. Fachada definitiva sobre calle Libertad.

Imagen N° 14. Friso central sobre acceso principal. Calle Libertad.

Imagen N° 15. Friso central sobre acceso de calle Libertad.

Imagen N° 16. Frisos sobre calle Viamonte.

Imagen N° 17. Frisos sobre calle Tucumán.

Imagen N° 18. Corte de la Opera Garnier. Paris.

Imagen N° 19. Corte del Colón de Buenos Aires.

Imagen N° 20. Fachada del Colón sobre calle Tucumán.

Imagen N° 21. Foyer y escalera de honor del Colón.

Imagen N° 22. Hall de honor del Colón y de Frankfurt.

Imagen N° 23. Corte del Teatro Colón.

Imagen N° 24. Salón Dorado, Salón blanco y Salón de Bustos.

Imagen N° 25. La sala del Colón de Buenos Aires.

Imagen N° 26. El escenario del Colón de Buenos Aires.

Gráfico N° 1. Distribución de localidades en el Teatro Colón en 1910.

APÉNDICE

LA SITUACIÓN DE LA COMISIÓN DE CENSURA DE CONTENIDOS TEATRALES

La censura a Naná en el Politeama en 1882.

1. Mundo, ciudad y aldea
2. Capital ó Municipio? La irrupción de la *Ciudad Permanente*.
3. Lucio V. López y la Comisión Censora de contenidos inconvenientes.
 4. Lo que anida en Naná.
 5. Conclusión.

“... tanto conservatorios de convenciones como sitios de eclosión de las transgresiones que preparan la liberación de los cuerpos y espíritus, los teatros del siglo XIX, son epicentros de la sociedad del espectáculo en el amplio sentido, y permiten así comprender todas las contradicciones de un período sobre el cual aún hoy podemos plantear los juicios más opuestos”. (CHARLE: 2008: 8).

Resulta un tanto extraño el hecho de que Alvear a partir de 1881, haya decidido el establecimiento de una Comisión Censora de carácter casi estable pero que operó poco en sus atribuciones, sugiriendo un peso más simbólico que efectivo.

En efecto, no fue la censura teatral en el período de abordaje de esta tesis, una práctica reiterada. Pero en el hecho de haberse reducido a sólo dos casos relevantes -*Naná* en 1882 y *Pasión y muerte de Jesús*, al año siguiente-, radica parte de nuestro interés. Primero, pues nos lleva a preguntarnos, por qué se censuraron dos obras en particular con temáticas tan opuestas. Pero especialmente, por que tal nivel de rechazo a la obra de Zola, expresado en los fundamentos de su censura.

Es así que parece interesante reflexionar acerca de los fundamentos que impulsaron a la censura de *Naná*, recomponiendo los mecanismos y debates a través de los cuales fue implementada esta prohibición.

1. Mundo, ciudad y aldea

La censura municipal a los contenidos teatrales en la Ciudad de Buenos Aires a comienzos de la década del 80, no fue una medida sistemática en la medida que fue – incluso-, el mismo Municipio quien durante estos años favoreció en varios aspectos la expansión de esta actividad¹. Por lo tanto, no es el objetivo de este anexo plantear una hipótesis de coacción surgida desde el orden político sobre la práctica teatral popular². Por el contrario, buscamos retomar los fundamentos de uno de los pocos episodios de censura del período, el del caso de prohibición de *Naná* de Emile Zola -por estrenarse en el Politeama Argentino en 1882–, para plantear ciertas reflexiones en torno al clima de ideas desde donde la *elite ilustrada* y la *clase política* construyen su poder, fase iniciada con el arribo de Roca a la presidencia y de Alvear a la gestión de la ciudad federalizada.

En tal sentido, en lo que nos interesa enfocarnos aquí, es en las razones que hacen de *Naná* un estreno problemático para la Buenos Aires de comienzos de los 80. Una ciudad que transita un conflicto representacional en la que conviven y se tensionan tres

¹ Son recurrentes la citas positivas del Municipio en favor de la actividad teatral por estos años, como actividad moral y civilizatoria.

² Al menos durante esta década.

⁴ Alonso Paula. “En la primavera de la historia. El discurso del roquismo de la década del ochenta a través de su prensa”. *Boletín del Instituto Ravignani*, n° 15, 1997.

componentes: el “mundo” del cual Buenos Aires toma estímulos y gestualidades, la “nueva capital” aún no consolidada simbólicamente que fue promovida desde el imaginario político e intelectual y una “sociedad pluralizada” por la situación inmigratoria, que *debe* mutar indefectiblemente hacia la integración nacional.

En la ciudad de Buenos Aires, durante la década de 1880, se decidió construir aquel escenario, reducto potencial de civilidad y sede de autoridades ya anticipado desde otra invocación por la generación del 37, y sus legatarios. Pero el optimismo civilizatorio del roquismo se asentaba en una fe ciega en que el cambio material era moral y se operaba desde la lógica económica que era progreso.

Este clima de tiempos no se extendió demasiado, ya que la crisis del 90 marcó un punto de inflexión, y si aún continuaron las grandes transformaciones del carácter de la ciudad de Buenos Aires, se consolidó en paralelo un proceso de desacralización de la ciudad por parte de cierta literatura nacional, que propuso la reivindicación del paisaje rural, sustento de las bondades de la naturaleza; proceso que se tradujo en la fuerte crítica que se comenzaría a plantear sobre esa ciudad sensualista de los 80, pensamientos reunidos especialmente en el ciclo de *La Bolsa* iniciado en 1891 con Julián Martel.

Pero al momento que se intenta el estreno de *Naná* en 1882 -en plena efusión de la ciudad devenida recientemente capital-, el clima es el del positivismo en el campo de las ideas dominantes que, si bien compartía esta noción de la civilidad con los románticos ilustrados, tomaba por entonces una perspectiva mucho más pragmática. Es por ello que este positivismo fue tributario en cierto modo de los legados de las ideas inspiradas en el iluminismo unitario rivadaviano. Fue a partir de 1880, cuando se recuperó -en cierta medida-, de esa antigua ilustración, la noción de que las ideas universales se imponían sobre la realidad para ordenarla y conducirla, ideas que sólo podían tener un sentido en la medida que devinieran pautas aplicables sobre lo concreto. Salvo sectores críticos representados como Alem, Mitre o la crítica decadentista del catolicismo, imperaba en política este positivismo de ideas universales administradas *desde arriba* sin consulta previa, fusionadas con el clima del empirismo científico y técnico extendido por entonces en Occidente. Esta reformulación del pensamiento ilustrado a las condiciones inmanentes de la década del 80, se tradujo al conjunto de iniciativas de producción y transformación urbana que además de su fuerte componente pragmático, trasuntaba un imaginario selectivo instalado desde arriba.

La promocionada consolidación del Estado se traducía en la construcción de puertos, ferrocarriles, producción agrícola ganadera, inmigración, progreso económico, convertibilidad entre peso / oro hasta 1885; todas prácticas que definían un *espíritu de tiempos*, pero que también dejaban entrever una fuerte depreciación de la discusión, del intercambio o de cualquier tipo de consenso en la medida que la política era operada *desde arriba*, sin incertidumbres ni representaciones que expusiesen las falencias de este modelo unívoco.

Si el orden necesario para el progreso económico requería de una política dirigida desde el sector dominante, el sufragio pasaría a ser un mero formalismo y los resultados un hecho decidido *a priori*.

Para cumplir su rol eficazmente, ese Estado, debía avanzar sobre la esfera privada, proponiendo nuevas atribuciones institucionales tales como una educación laica para todos y el registro de los nacimientos, casamientos y muertes, que hasta el momento habían sido potestad de la Iglesia y el intervencionismo sobre las provincias. Estas acciones no sólo derivaron de una apuesta al progreso, sino de una decidida política coercitiva escondida detrás de un discurso determinista difundido por las prensas facciosas del momento, tal es el caso de La Tribuna Nacional:

*"...es el progreso material el que lleva al progreso moral y no viceversa; es a través del desarrollo económico que se construye la civilización"*⁴.

Esta moral roquista, enfrentaría dos problemas propios durante esta década, que opacaron un tanto ese fervor proclamando sobre el potencial de la Argentina. La no tan promisoriosa riqueza augurada al mundo a comienzos de ésta década y el problema con el inmigrante fueron fantasmas que vinieron a opacar el concreto deseo de consolidación nacional. En cuanto al primer tema, Inglaterra había visto hacia comienzos de esta época al país como sitio con recursos naturales excepcionales que permitiría salvar cualquier crisis mundial posible⁵, lo que llevaría a que más del 50 % de los capitales ingleses estuvieran ubicados en nuestra región a partir del 80. Las tierras confiscadas a

⁵ Recordemos que en el mundo, a partir de 1873, se inició una crisis global que se extendió por casi dos décadas. Argentina, en este período, surge ante el mundo como tierra prometida, y con ella una serie de expectativas aún mayores a las reales en cuanto a lo que este territorio podría brindar.

los indígenas en el sur, impulsaron a que en el año 1879 la banca *Baring* concentrara sus expectativas sobre las pensadas tierras infinitas y productivas de la Patagonia. Sin embargo, estos capitales extranjeros comenzaron poco tiempo después a confrontarse con la realidad, se incrementaban las importaciones pero no tanto las exportaciones; ese suelo no era tan productivo como se había pensado. En definitiva, hacia 1882 el país tenía la necesidad estratégica de mostrar una apertura y una pujanza al mundo de nación prometida, cuando en realidad la capacidad productiva de nuestro suelo se incrementaría recién hacia comienzos de la primera década del siglo XX⁶.

Respecto al problema con el inmigrante, la dificultosa relación con el extranjero con el italiano. Un impulsor de las políticas inmigratorias en el pasado tal como Sarmiento, hacia 1881 formulaba un diagnóstico crítico acerca del real alcance que la inmigración estaba teniendo en el ansiado proyecto de construcción de una sociedad civilizada:

*“...es preciso que los inmigrantes curen de la nostalgia, esa peligrosa neurosis...”*⁷.

Así, el proceso iniciado por Roca y continuado por los sucesores del Partido Autonomista Nacional, si bien se caracterizó por el mantenimiento y el fomento de las políticas inmigratorias, planteó, a su vez, iniciativas impostergables de promoción de una “conciencia” de nación, operada por medio de la escuela, las fiestas nacionales y luego la naturalización del extranjero.

Pese a que estos inconvenientes se desarrollaron a lo largo de la década del 80, al momento en que Naná intentaba estrenarse, nada opacaba un el clima auspicioso traducido en una ciudad que anunciaba comenzar a transformarse para representar al anhelado desde arriba “nuevo orden de cosas”. Así, a partir de la designación de Torcuato de Alvear como Intendente Municipal se planteó el tema de la censura. El 19 de febrero de 1881, se creó una Comisión de contenidos:

*“...encomienda su ley orgánica a la Municipalidad, todo aquello que concierna a la moral y a las buenas costumbres, prescribiéndole impida lo que ofende la honestidad pública y corrompe las costumbres”*⁸.

⁶ Fernando Rocchi en “Curso de Literatura y Política en Argentina del siglo XIX”. UTDT, 2009.

⁷ Bertoni, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de la Cultura Económica, 2007. (1º Ed. 2001).

⁸ Página Nº 350 de la Memoria del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1880. Imprenta de Martín Biedma. Buenos Aires, febrero de 1881.

La censura a *Naná* en 1882 fue elaborada por esta comisión, presidida por Lucio V. López, quien el mismo año presentaría una de sus principales obras, *La Gran Aldea*. *Naná* que había sido estrenada en el teatro *Ambigú* de París en la temporada 1880-1881, intentaba llegar a la cartelera teatral porteña, en una versión adaptada por el italiano Vittorio Bersezio y a estrenarse en el Teatro Politeama, sitio donde dos años más tarde, en 1884, se produciría el surgimiento del fenómeno teatral criollo con la pantomima del *Juan Moreira* que vimos en el capítulo II.

2. ¿Capital ó Municipio? La irrupción de la *Ciudad Permanente*.

No sólo coinciden en 1882 el intento de estreno en el Politeama de *Naná* con la publicación de *La Gran Aldea*, sino que además ese año se divulga un folletín escrito por Eduardo Gutiérrez que dio a conocerse como *La muerte de Buenos Aires*⁹. En él, Gutiérrez retrató el proceso de capitalización en una lectura centrada en las violentas contiendas que, según el autor, significaron la muerte anunciada de esa sociedad porteña, dada la pérdida de la hegemonía provincial que históricamente representó esta ciudad. En ésta crónica, la figura de Roca es contingente y su llegada al poder es casi circunstancial, al surgir de una decisión digitada por el presidente antecesor, Avellaneda. El mito de Roca como figura política fuerte, es de tal modo la de un parche a la tensión social existente con la toma de Buenos Aires. Según Gutiérrez:

*“El coronel Roca una vez general, había llegado al colmo de su ambición... En cuanto a la política, nunca se había mezclado en ello, ni de ella esperaba nada... Completamente ajeno a sus manejos y sin la menor preparación, se había concretado siempre a su servicio y a cuidar la frontera que le había sido encomendada... Naturalmente aquella idea de hacerlo presidente de golpe y zumbido, estalló en su cabeza como granada. Él creía haber sobrepasado todas sus esperanzas llegando a ser general en una edad juvenil, no podía creer que Avellaneda hablara con seriedad...”*¹¹

La humillación y la impotencia sufrida por los porteños según *La Muerte de Buenos Aires*, marca un punto de inflexión para la sociedad porteña en su arraigo al carácter de la ciudad provincial previa al 80, sede provisional de gobierno:

“El pueblo de Buenos Aires, desarmado por aquellos que debían haberlo armado desde el primero de febrero... El pueblo de Buenos Aires había regado con su sangre el puente de Barracas, el puente de Alsina y la meseta de los corrales... El pueblo de Buenos Aires, que cometió la inocentada de no prescindir de un gobierno que marchaba de un error en error.... El pueblo de Buenos Aires que protestó del desarme... Ese pueblo heroico, que fue miserablemente sacrificado por ignorantes y

⁹ Eduardo Gutiérrez, *La muerte de Buenos Aires*. 1882.

¹¹ Eduardo Gutiérrez, *La muerte de Buenos Aires*. Página 42. 1882.

ambiciosos, no miró impasible aquellas inequidades. Comprendió que no podía luchar a mano limpia contra un ejército conquistador y se retiró digno y bravío, a esperar un día mejor, que ha de llegar tarde o temprano. Treinta años ha luchado sola, y sin elementos de federación, para apoderarse del país. Con mejores elementos, con una misión ejemplar y en un número fabuloso, no ha de tardar tanto para la reconquista el partido liberal. Tengamos fe en el porvenir haciendo constar este hecho tremendo... ”¹²

Más allá de que este texto publicado en *La Patria Argentina* en 1882, reduzca:

“los hechos a las diferencias entre porteños y provincianos” representando *“un nuevo tributo a las limitaciones del folletín”*¹³,

...se extraen de él -a nuestro entender-, aspectos relevantes al análisis de un tiempo. Ante todo, hay un costo social y de orgullo colectivo que no fue lo suficientemente resuelto por los porteños.

La postura crítica sobre la capitalización, a la que refiere Gutiérrez, no sólo había surgido únicamente desde el seno literario, sino que en ciertos sectores de la política también se presagiaba un panorama no muy esperanzador al respecto. En ocasión de los debates correspondientes, Alem se presentó como uno de los principales opositores al proyecto de capitalización, en la medida que entendía que dicha cesión tendería a un fortalecimiento desmedido del Estado, con consecuencias terribles en el devenir de la política, la sociedad y el futuro de la provincia.

Esa ciudad que Gutiérrez muestra en el proceso de desarraigo de la provincia, fue luego -a partir del 80-, la misma ciudad contendiente de la provincia. En efecto, los primeros cinco años de esa década, se caracterizan por los conflictos surgidos entre las ambiciones presidenciales de Roca y las de Dardo Rocha, contiendas traducidas entre provincia y capital, por medio de las desmedidas emisiones tanto desde el Banco Provincia como del Banco Nacional, con el fin de ganar voluntades provinciales, manejos de fondos a discreción que serían parte de los desajustes que arrastraron a la

¹² Eduardo Gutiérrez, *La muerte de Buenos Aires*. Página 420-421. 1882.

¹³ Aspecto analizado por Juan Carlos Ghiano en el prólogo del mismo libro de Gutiérrez.

¹⁵ Es una crisis económica, menor a la del 90°, pero con la particularidad de ser producida por el choque político entre la provincia de Buenos Aires y el Estado, batalla librada a través del emisionismo de sus correspondientes bancos y cuyo endeudamiento produjo la debacle.

crisis económica de 1885¹⁵. El énfasis en la obra de Gutiérrez está puesto en lo político y en el costo social de este proceso.

El mismo año que Gutiérrez publica este folletín, y que Naná intentaría estrenarse en Buenos Aires, Lucio V. López -mientras presidía la Comisión Censora de contenidos-, publicó *La Gran Aldea*. Miguel Cané en el prólogo de la obra del censor López, definió a la obra como un boceto de la Buenos Aires romántica previa a la llegada del inmigrante:

*“el Buenos Aires social, desaparecido bajo el aluvión extranjero que, sin darle un nuevo carácter definido todavía, le ha quitado su antigua y peculiar característica, mezcla de criollismo inveterado y de ingenua imitación europea”*¹⁶.

Podría decirse que en gran parte de *La Gran Aldea*, López relata otra versión de una Buenos Aires del 80, devenida recientemente capital y afectada aún por las nostalgias románticas de su sociedad aún pre eminentemente criolla, comienza a asimilar, tal como lo dice Cané en el prólogo¹⁷, ingenuamente y de modo caricaturesco, códigos y estilos de la elite europea que trasluce en los gustos y costumbres locales, al momento en que se definían las pautas que regirían la identidad de la gran capital europeizada años mas tarde. Por lo tanto, no sólo es interesante pensar en que *Naná* iba a estrenarse en Buenos Aires el año en que López escribe sobre la inflexión de la historia social de la ciudad recién capitalizada, sino que también este cambio social fue mostrado en sus ribetes políticos en el folletín de Gutiérrez.

Nos interesa acercarnos a *La Gran Aldea*, en la medida que traduce el *sentir* nostálgico de López respecto a la vida de una capital que comienza a cambiar a sus nativos aún antes del aluvión inmigratorio¹⁸. Podríamos decir, que más allá de presidir la Comisión Censora y asumir un cargo público al inicio de esta década, López no será un pensador netamente positivista, e incluso en esta función operó en su naturaleza de intelectual

¹⁶ *La Gran Aldea*. Lucio V. López. Prólogo de Miguel Cané.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ “...la vieja moda, aquella que envolvía a las mujeres en verdaderas bolsas de tela, había desaparecido; ni los filósofos podían pasear de cuatro a cinco de la tarde en el invierno, por la calle Florida sin conmovirse ante los cuerpos de las mujeres del día, dibujados d’apres nature por Mesdames Carreau y Vigneau, con damas de Génova y terciopelo de Venecia; Kitty Bell y Flora Cambell hacían los figurines; Sarah Bernhardt, los guantes...”. *La Gran Aldea*. Página 79.

romántico¹⁹. En efecto, López se muestra en todo su relato²⁰ entre la nostalgia por el pasado pos Caseros y el nuevo ímpetu de los 80, espíritu que también dejó traslucir tanto en sus fundamentos como censor, y en el personaje Julio, quien en primera persona cuenta, relata y por momentos padece las circunstancias de una ciudad cada vez más preocupada por el dinero y la apariiencia²². Observador y protagonista, Julio transita dos décadas completas y los inicios de la de los 80', al cual observa con escepticismo²³. Julio se desdobra en dos tiempos que concuerdan con la inflexión de la ciudad y su historia personal es una y otra antes y después de la capitalización pues la gente es distinta, cambia, mientras él conserva su esencia.

López dice que es esa nostalgia que acompaña a Julio, la que lo hace prudente y atento a las engañosas trampas del poder, la lujuria y la ambición. Su ser nunca cae víctima de sus impulsos²⁴. Julio puede por ello permanecer casi inmutable ante el cambio que la sociedad transita a partir de esta década. López crea –así– a un testigo lúcido, que presencia los abruptos cambios de un tiempo del cual desconfía²⁵.

¹⁹ “Y entre esta sociedad híbrida e incolora como la Memoria de un ministro, mi amigo Don Benito, cuya acrisolada y noble honradez se confunde por el positivismo contemporáneo con el sueño de un iluso, solía de repente estallar con noble sarcasmo, sintiendo probablemente cuan estériles han sido las desgracias del pasado y cuan injustamente ha repartido el destino sus favores en el presente”. La Gran Aldea Página 96.

²⁰ “En fin, yo que había conocido a aquel Buenos Aires de 1862, patriota, sencillo, semitendero, semicurial y semialdea, me encontraba con un pueblo con grandes pretensiones europeas que perdía su tiempo en flanear en las calles...” La Gran Aldea. Página 80.

²² “...Pero Don Eleazar ha encontrado la horma de su zapato; mientras sus agentes, divididos en dos bandos que operaban en sentido contrario, preparaban su golpe, él no contaba con que esta tierra del papel moneda, una nueva emisión es asunto de poca monta, y la cuerda tirante con que él tenía presos a sus deudores, se ha aflojado; la nueva emisión se ha hecho y he aquí que la baja más espantosa se ha operado...”. La Gran Aldea. Página 86.

²³ “Las tiendas europeas de hoy, híbridas y raquíticas, sin carácter local, han desterrado la tienda porteña de aquella época, de mostrador corrido y gato blanco formal sentado sobre él a guisa de esfinge...”. La Gran Aldea. Lucio V. López. Pág. 37.

²⁴ Julio: “... y tomándome de las manos, aquella singular criatura, me clavaba las uñas como una pantera, y me irritaba con sus palabras ardientes y resueltas. El momento era crítico; la naturaleza rugió con toda la indómita fiereza; sentía el calor de su rostro sobre el mío, su cuerpo tibio sobre mi pecho, sus lágrimas de fuego caían sobre mis labios, su piel candente me quemaba, perdí la razón por un momento, abrí los brazos, se me nublaron los ojos y en un segundo de locura, bramando de cólera y de pasión, me iba a arrojar sobre aquella mujer como en un precipicio, cuando un relámpago de la razón iluminó mi frente y pude detenerme en el borde del abismo a que me había arrastrado por un instante la fuerza estúpida de la carne”. La Gran Aldea. Página 149.

²⁵ “... Buenos Aires regala un poco por el que dirán, compra lo más barato que puede, pero nunca sin transigir con el punto de honor, con el amor propio del que regala, por que todos quieren ser los primeros en la feria de exhibiciones, gastando lo menos posible. Así, pues, los más ricos regalos de una boda no los hacen generalmente los más ricos capitalistas, sino los más necesitados...”. La Gran Aldea. Página 137.

La Buenos Aires política, varonil y franca, es la rescatada por López en el retrato del comienzo de la novela²⁶, opuesta al refinamiento del gusto, la libertad y la belleza del retorno a la ciudad de la segunda parte. Pero a su vez si los antes del 80, lo problemático era la extrema rudeza e ignorancia, la capitalización trae aparejado el artificio y narcotismo festivo de su vanidosa sociedad²⁸. Una crítica aguda y precisa se eleva sobre el continuo que se extiende en estos casi treinta años, que se expresan en la constante reflexión del protagonista sobre una sociedad vernácula que en pocos años sería transformada por una modernización epidérmica en muchos casos²⁹.

En López se da una especie de ambigua situación ante este cambio social, sus miradas oscilan entre el desconfianza frente a lo nuevo y lo tormentoso del pasado. Intenta constantemente buscar un equilibrio entre dos tiempos, de los que no se siente totalmente parte y que lo fragmentan. Sus únicos lazos a la realidad, como romántico, son el amor alternado en su amiga Valentina de la infancia y el oscuro mundo de su enamorada porteña del presente, Blanca, una mujer que representa a ese nuevo ambiente sensualista: un mundo urbano frío y calculador³¹.

²⁶ "... ¡que vendedores los de las tiendas de entonces! Cuan lejos están los tenderos franceses y españoles de hoy de tener la alcurnia y los méritos sociales de aquella juventud dorada, hija de la tierra, último vástago del aristocrático comercio al menudeo de la colonia. No pasaba una señora ni una niña por la calle sin tributar los mas afectuosos saludos a la rueda de contertulianos, sentados cómodamente en sillas colocadas en la calle y presididos por el dueño del establecimiento...". La Gran Aldea. Lucio V. López. Pág. 37.

²⁸ "Lanzado mi tío, después de la muerte de su mujer, en una vida de desorden para sus años y para su seriedad, recogándose tarde, picado por la tarántula de las artistas de teatro y de las bailarinas de Colón, el buen viejo había echado la capa al toro, como vulgarmente se dice". La Gran Aldea. Página 128.

²⁹ "A pesar de esto, cualquiera creería que allí se lee... ¡nada de eso!. Allí se conversa..." La Gran Aldea. Página 95.

³¹ El tío de Julio a Julio: "Mi primera mujer tú la conociste; no era posible ser feliz con ella: tenía un carácter agrio y duro; y mi segunda mujer (Blanca, amor imposible de Julio), te lo aseguro Julio, me obliga a hacer una vida tan artificial, que no sé cuando he sufrido más, si en la guerra viva de la primera época o en la fiesta perpetua en que vive todo lo que rodea a mi suegro, el doctor Montefiori". La Gran Aldea. Página 154.

La obra roza constantemente con el desencanto del protagonista frente a esa realidad social de una aristocracia afecta por el culto al dinero y desinteresada por la política, y una clase política de individuos que, a partir de los 80', hacen política para enriquecerse³². En la mirada del Julio de López hay una condena moral sobre los malos actos y está persuadido de que hay que intentar el esfuerzo de luchar contra lo impuesto, contra lo *no natural*³³ de la ciudad.

López mira atentamente a esta ciudad en cambio³⁴, en la cual aún distingue el componente nativo, donde el inmigrante es el “estrafño”, donde la inmigración todavía no es masiva, y donde el rico Montefiori, italiano nativo y padre de Blanca, es quien representa -a inicios de los 80'-, los valores de la Europa del consumo, de la sofisticación y quien entrega a su hija a un anciano por su fortuna³⁵.

Pese a todo, para López aún esta gran aldea conserva una identidad que hace que la ciudad no sea reducto de peligro, desvarío y decadencia como en la ciudad de *Naná*. Es la ciudad previa a la de *La Bolsa* de Martel, la que López retrata. Es además, la ciudad de *La Bolsa* de Martel la que se anticipa en López.

³² “El sabía bien que los que saben negociar en política, esta buena madre les devuelve el préstamo con capital e intereses compuestos; y como para él lo mismo eran los nacionalistas y los autonomistas, los porteños y los provincianos, los federales y los unitarios, con todos promiscuaba, por que en la viña del Señor tanto valía para él ser judío como cristiano”. La Gran Aldea. Página 85.

³³ López condena al personaje de Blanca por no cumplir su rol de madre y elegir a cambio permanecer en la vida artificial y hedonista. Las consecuencias que decide el autor son terribles para esta mujer ambiciosa y frívola: “Blanca, la linda porteña, corre la vida fácil y elegante, pero duerme con los ojos abiertos, porque cuando los cierra, la cara de un viejo idiota y paralítico la observa con una sonrisa inmóvil y el brazo rígido de su hija muerta se levanta sobre ella como una eterna amenaza”. La Gran Aldea. Último párrafo de la novela.

³⁴ “No era entonces Buenos Aires lo que es ahora. La fisonomía de la calle Perú y la de la Victoria han cambiado mucho en los veinticinco años transcurridos: el centro comenzaba en la calle de la Piedad y terminaba en la Potosí, donde la vanguardia su de las tiendas estaba representada por el establecimiento del señor Bolar, local de esquina, mostrador democrático al alba, cuando cocineras y patronas madrugadoras acudían al mercado, y burgués sino aristocrático, entre las siete de la noche y el toque de ánimas. El barrio de las tiendas de tono se prolongaba por la calle de la Victoria hasta la de Esmeralda, y aquellas cinco cuadras constituían en esa época el bulevar de la *façon de la gran capital*”. La Gran Aldea. Lucio V. López. Pág. 36 y 37.

³⁵ Montefieri relata sobre una de sus estadías en París: “...de repente, malheur me divisa, me conoce entre la ola de la muchedumbre y me grita “Seños Montifiori, paisano compatriota, venga” Figúrese Ud. Doctor, yo iba en aquel momento que del brazo de ese espléndido Prince de Trios Lunes, un homme charmant, comme Cicerone! Salíamos de Bignon, era imposible codearme con aquel rastaquouère guaraní! El Príncipe notó sin embargo mis señas y me decía: Comment? C'est un de vos compatriotas qui vous appelle, n'est-ce pas?... Que podía yo contestarle?... –Bah ! non pas, mon cher prince, c'est un parvenu, ne le connais pas”. La Gran Aldea. Páginas 103/104.

³⁷ Respecto al Club del Progreso, López da especial énfasis a esas continuidades que aún perduran en ese sitio: “Es en un baile del Club El progreso donde pueden estudiarse por etapas treinta años de la vida social de Buenos Aires: allí han hecho sus primeras armas los que hoy son abuelos. La dorada juventud del año 52' fundó ese centro del buen tono, esencialmente criollo, que no ha tenido nunca ni la distinción aristocrática de un club inglés ni el chic de uno de los clubs de París. Sin embargo, ser del Club del progreso, aún allá por el año 70, era chic, como era cursi ser del Club del Plata, con perdón previo de sus socios”. La Gran Aldea. Página 94.

Pero aún en López, se perciben sensibilidades por la ciudad previa al 80, en referencias urbanas tales como el Club del Progreso –ingenuamente aristocrático –, la silueta de las torres de la iglesia de San Francisco ó las campanadas nocturnas del reloj del Cabildo³⁷. Es importante tener en cuenta que -años más tarde-, López se acercaría hacia el pensamiento de Martel de los 90, e incluso participara en la revolución del 90' en las filas de la Unión Cívica siendo opositor de Alvear.

Pero por 1882, al momento que lleva a cabo la censura de Naná, aún es un intelectual al servicio de la nueva capital dirigida por Alvear, encargado de encauzar los “*tiempos de tan mala fe*”³⁹ que se avecinan signados por la desconfianza, la ambición y la traición. Desde su rol da fundamentos de censura para la positiva Comisión Censora que pasa a presidir a pedido del propio intendente. Y así, López trasluce a los fundamentos de censura lo mismo que está presente en *La Gran Aldea*, la necesidad de conciliar dos tiempos de ciudad que abruptamente se solapan. En la Comisión Censora, el autor y abogado, cumplió una labor cercana al de su Julio en *La Gran Aldea*; tradujo notables reservas morales a los tiempos que se vivían, impulsó a que la sociedad rioplatense resguarde ese criollismo fuente de su identidad, y vio a Zola como una amenaza a la sociedad del Río de La Plata.

3. Lucio V. López y la Comisión Censora de contenidos inconvenientes.

No sólo Miguel Cané, dedica en el prólogo mencionado, una serie de valoraciones a la persona de López y a su desempeño como autor, jurista, político, periodista y hombre de letras, sino que los registros municipales lo describían a López como un: “...*abogado ilustrado y liberal...*”⁴⁰.

González Arrilli propuso también un retrato pintoresco de la persona de López:

³⁹ El especulador Eleazar al entrar en quiebra afirma: “*Ya usted sabe, señor, que a mí no me gusta hacer mal a nadie! Pero ¿qué puede hacer un hombre honrado en estos tiempos de tan mala fe? ¡Es menester resguardarnos! Vea usted, señor; yo he hecho muchas obras de caridad en este país, cuando tenía como hacerlas...*”. *La Gran Aldea*. Página 84.

⁴⁰ *Ibid.*

“venía con mucho nombre como para no ser, desde el Colegio uno de los niños mimados de la política y las letras. Traía además talento natural y preparación prolija. Sus compañeros forman el grupo regalón de la Buenos Aires romántica, cuando comienza a formarse como ciudad a la europea la “aldea grande” a la española que señaló Vicente Fidel y que cambió luego su hijo por “la gran aldea” cuando escribió sus cuadros de costumbres que se ha dado en llamar novela aunque en realidad no lo sea...”⁴¹.

En Carta del 12 de agosto de 1882, Torcuato de Alvear solicitó a Lucio V. López, el análisis exhaustivo y la aprobación o prohibición de la obra. La respuesta tuvo que ser inmediata, al día siguiente López ya había definido el conjunto de fundamentos en los que asentaba su recomendación. Ese domingo 13 de agosto, el empresario, el director y los actores debían estrenar la obra en el Teatro Politeama. La representación, la puesta y el tiempo dedicado a su preparación, habían quedado entonces supeditados a esa carta que López entregó a Alvear. En ella solicitaría el *no estreno* de *Naná*.

Sujeto a las *“leyes y resoluciones municipales vigentes”*, entendía que su rol de censor emanaba del deber encomendado por el mismo Intendente y era

“...jurisdicción de la Municipalidad (ámbito) para dictar la ordenanza sobre censura teatral... reconocida y declarada por la sentencia de la Suprema Corte de la Provincia, fecha 27 de enero de 1876; y ante estos precedentes legales y judiciales, debe comenzar por respetar los principios que consagran el artículo 18 de la ley del 3 de noviembre de 1865, y la Ordenanza Municipal del 19 de febrero de 1861, que atribuye expresamente a la Corporación, la facultad de nombrar una Comisión Censora para examinar las obras que hayan de representarse en los teatros”⁴².

López afirmaba que la censura era una práctica efectiva en la mayor parte de los países del Viejo Mundo y como ejemplo citaba el buen desempeño de la administración inglesa, *“modelo literario y político por excelencia”* y en donde, según él, la censura cumplía efectivamente su fin *sin traicionar principios básicos de legitimidad*.

⁴¹ “Lucio Vicente López”, Bernardo González Arrili. Pág. 161. *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 5, No. 2 (Abril, 1963), pp. 161-168 (article consists of 8 pages). Publicado por: School of International Studies, University of Miami. Fuente: J-Stor.

⁴² Memoria del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1882. Imprenta de Martín Biedma. Buenos Aires, febrero de 1883. Página N° 611, Tomo 1.

Para López, el abuso de censura consistía en el grado de ignorancia a partir del cual fuese esta aplicada, ó la irracionalidad que la prohibición pudiera tener.

Siguiendo a Larousse, López recordaba que la República de 1848, en Francia, había abolido la censura y había sido necesario restaurarla en la medida que en nombre de *“las personalidades e inmoralidades de los espectáculos el teatro, se abusó de la libertad hasta caer en la licencia”*⁴³.

Recordaba la restitución que en dicho país se había efectuado desde 1851. Además mencionaba al ejemplo inglés, donde la censura se ejercía desde 1843 *“for the preservation of good manners, decorum or of the public peace”*.

Con relación a la censura previa local, López afirmaba no temer una acusación semejante pues por el contrario,

*“el ejercicio de la censura es sumamente limitado entre nosotros y no puede alinearse en el terreno apasionado de las cuestiones políticas por falta de obras nacionales”*⁴⁴.

Ante la censura de *Naná*, cierto sector de la prensa independiente planteó fuertes críticas a las que el Municipio respondió afirmando que:

*“(dicha) prensa no ha sabido distinguir entre censura previa y censura teatral”... “medida, aceptada en general, como remedio para contener desbordes de una literatura licenciosa de nueva invención, que quiere convertir al teatro, que debe ser escuela de las buenas costumbres, en circo de representaciones que ofenden al pudor social y envilecen y abaten el carácter varonil de los pueblos”*⁴⁵.

La pertinencia de tal medida, se justificaba en la prevención del mal posible que causaría un teatro insano, envilecedor del orden. La referencia peyorativa al género *circo*, práctica de corte popular (*“circo de representaciones”*), en oposición a un teatro de corte “pedagógico” y “moral”, evidencia otro tópico de la época: un teatro “bueno” para el poder tenía que ser aquel que reafirmase un supuesto ideario civilizador.

⁴³ Memoria del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1882. Imprenta de Martín Biedma. Buenos Aires, febrero de 1883. Página N° 612, Tomo 1.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Memoria del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1882. Imprenta de Martín Biedma. Buenos Aires, febrero de 1883. Página N° 609/610, Tomo 1.

La ausencia de un teatro nacional, según López, no presuponía distorsionar el *espíritu local*, y para ello se sugería tomar de la experiencia europea la práctica teatral no inmiscuida en cuestiones políticas o en las consideradas *inmorales*, entre las que se incluía al naturalismo. Al respecto, López decía conocer la obra de Zola y Busnach:

*“por haberla leído y oído representar en el teatro del Ambigú de París durante la temporada de 1880-1881”*⁴⁶.

Entendía que la versión a realizarse en el Politeama de Buenos Aires, era una versión más de piezas extranjeras adaptadas por el conocido italiano Vittorio Bersezio⁴⁷, la cual estaba fielmente traducida del original francés y *“si existe alguna que otra alteración de acepciones, no es de aquellas que sirvan para establecer diferencias sustanciales entre los dos textos”*⁴⁸.

El censor encontraba inconvenientes en las piezas de escritores franceses que habían sido traducidas para representarse en cualquier sitio tal era el caso de *Naná*, que estaba:

*“destinada a producir más mal que bien en nuestra sociedad. Sus alcances morales si los tiene constituyen un remedio heroico, como su autor mismo lo ha declarado, contra una sociedad que lo necesita; pero no concibo su aplicación entre nosotros, donde la enfermedad no ha llegado al estado de gravedad que M. Zola le atribuye en su país”*⁴⁹.

López, por un lado, hablaba del *“robusto y valiente genio”* de Zola, pero -por otro-, consideraba asimismo que su relato falseaba el real estado político de la Francia de su presente y que era la misma prensa liberal francesa quien se encargaba de contradecir al

⁴⁶ Memoria del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1882. Imprenta de Martín Biedma. Buenos Aires, febrero de 1883. Tomo 1.

⁴⁷ Vittorio Bersezio (Peveragno, 1828 – Turín, 1900), literato, dramaturgo, compositor, periodista, poeta en idioma piamontés y diputado italiano. Después de 1878, junto con el progresivo interés de su atención literaria por los ambientes típicos de las clases desheredadas, que le proporcionan el tema para ‘novelas sociales’ inspiradas en el naturalismo de Émile Zola, crece su sensibilidad con respecto a los problemas sociales y a los contrastes de clase conectada con el ingreso a Turín del proceso de industrialización. Su convicción era sin embargo ‘liberal’ en el sentido en que, a su parecer, sólo un coherente desarrollo capitalístico e industrial habría representado ventajas concretas también para las «clases subalternas» poniendo las bases de una «gradual y ordenada redención social».

⁴⁸ Lucio V. López en el diario “El Nacional”. Lunes 14 de agosto de 1882.

⁴⁹ Memoria del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1882. Imprenta de Martín Biedma. Buenos Aires, febrero de 1883. Página N° 613, Tomo 1.

escritor proclamando “*la pureza de las costumbres*”⁵⁰. El riesgo para el censor era que la libre interpretación teatral desestabilizara una tradición local aún frágil, *falla* que en Zola -según el censor- era atribuida a su pasión literaria y su poca objetividad política:

*“...todo es infecto allí: la juventud y la vejez; y a los personajes sírveles de medio un lenguaje, que si no participa de la brutal materialidad de la novela, es bastante cargado para presentar la descarnada desnudez de los efectos dramáticos”*⁵¹.

La estrategia de la Comisión era entonces, evitar su representación por ser potencial impulsora de la disgregación social. En el dictamen de López, se denunciaba el carácter de “*condicionado*” que la obra *Naná* había recibido en Francia, citando las palabras de M. Sarcey, quien en el *Journal XIX^{ème} Siècle*, escribió en ocasión del estreno en París:

*“cualquiera que lea nuestros romances no sospechará siquiera que de todos los países del mundo, es tal vez la Francia el que cuenta con mayor número de familias honorables. Este gusto enteramente nuevo de las publicaciones pornográficas no es sino un fenómeno de nuevo espíritu; no tardará en desaparecer conforme se ha presentado, semejante al hongo venenoso que ha brotado durante una noche, sin saberse cómo, y que no vive sino un día”*⁵².

La posibilidad de un teatro autónomo y crítico del orden político se anhelaba como pasajero y a resolverse por medio de intervenciones estatales precisas sobre aquellas teatralidades en desapego, según López, del cauce moral y del proyecto nacional. Consideraba que *Naná* era verdaderamente:

*“un drama pornográfico, ...que trata sobre la prostitución y Naná es un drama de una prostituta con su sequito de amantes y rufianes...”*⁵³.

En cuanto al aspecto *avant-garde* que podía tener la obra, López pensaba que

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Diario “El Nacional”. 14 de agosto de 1882. Fundamentos de Censura dados a conocer en esta publicación por Lucio V. López.

⁵² Tomo 1 de la Memoria del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1882. Imprenta de Martín Biedma. Buenos Aires, febrero de 1883.

⁵³ Ibid.

*“en nombre de la Nueva Escuela, se abren de par en par los lupanares, y se exponen a las miradas del público las escenas del desborde y de la orgía. Se exhiben los hospitales, las salas llenas de enfermos pestilentes. Es necesario para ser exactos describirlo todo: el lecho, las ropas, los síntomas y los efectos de la enfermedad”*⁵⁴.

Para concluir, el magistrado daba una serie de fundamentos por los cuales se debía prohibir esta puesta. Ante todo, por que este era un teatro realizado por sectores marginales de la escena francesa, cuyo fin era el de debilitar el *“buen gusto y al espíritu nacional”*. Estaba convencido de que la familia francesa *“bien constituida”*, no era afectada a estos espectáculos *“pervertidos”* y que por el contrario, el público *habitué* a este tipo de teatros era aquel de paso por París, en búsqueda de *nuevas sensaciones* artísticas. El censor planteaba que la tolerancia por parte de la autoridad francesa, ante esta clase de espectáculos, sería transitoria y que tarde o temprano se elevarían las prohibiciones correspondientes contra la literatura *licenciosa*. Como ejemplo, citaba aquella ocasión del pasado, en la que Alejandro Dumas con su *Dama de las Camelias* había sido censurado por la misma sociedad. López consideraba que pese a que Dumas había introducido el *demi-monde* en la escena, tenía a favor el don de una pluma elogiada. Por el contrario, y contradiciendo la previa valoración *“al genio robusto de Zola”*, veía en éste ahora a un escritor demasiado explícito, que no tenía pruritos en utilizar *“lupanares, orgías, y las pústulas de los leprosos con toda su repugnante realidad...”*⁵⁵. El censor comentaba confidencialmente a Alvear, la propuesta que le habían hecho por esas horas los empresarios italianos en Buenos Aires, de recortar ciertos contenidos extremos de la pieza y así poder estrenarla, ante lo cual López se mostró intransigente por considerar que la base argumental era de por sí dañina para el público porteño. La carta se cerraba con las siguientes palabras:

*“mi opinión es que la representación del drama debe impedirse: la medida dañara sin duda intereses privados, será atacada tal vez por los amigos de la libertad ilimitada, pero todo esto es preferible al desarrollo del gusto público, por los espectáculos teatrales que envilecen y abaten el carácter varonil de los pueblos...”*⁵⁶.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Página N° 616, Tomo 1 de la Memoria del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1882. Imprenta de Martín Biedma. Buenos Aires, febrero de 1883.

⁵⁶ Ibid.

4. Lo que anida en Naná.

Cuando revisamos estos fundamentos de censura a *Naná*, de inmediato podemos ver que las objeciones que emergen sobre esta obra, podrían haber correspondido en mayor o menor medida, con la de cualquier otra censura realizada en otras capitales del mundo durante la segunda mitad del siglo XIX, lo que básicamente se resumiría en una actitud preventiva por parte de las autoridades municipales en promoción de un orden y una moral de nación. En definitiva, en supuesto resguardo de la sociedad.

Si nos atenemos a estas pautas, que en cierto punto fueron difundidas casi universalmente en aquellos sitios donde el teatro se representó masivamente, no tendría demasiada importancia analizar esta prohibición. Sin embargo, en el caso de *Naná* en Buenos Aires en 1882, lo que creemos relevante plantear, es esa noción de moral y orden conjugada con un momento en que se necesitaba pautar el imaginario social diversificado por orígenes, ajustándolo a una serie de ideas dominantes y a cambios simbólicos operados sobre la materialidad de la ciudad.

Desde allí, parecería interesante revisar el problema emergente entre un imperativo de nación y lo que *Naná* representaba en su crítica al París del Segundo Imperio en cuanto al imperio de sus valores inmanentes, superficiales y económicos. Estrenar *Naná* en 1882 habría sido anticipar la crítica a los valores pragmáticos de la política del PAN y al énfasis económico que Roca dio a través de frases tales como:

“... al lado del progreso material, se desarrolla el progreso moral...”.⁵⁸

El naturalismo de Zola, era una anticipación al clima desatado aquí en los 90' y la crítica decadentista de Zola al Segundo Imperio francés, podía tener analogías al clima de la Buenos Aires de los 80', en la que se iniciaba una etapa de reformismo a inspiración *haussmaniana* que indudablemente afectaría a esta sociedad:

⁵⁸ Alonso Paula. “En la primavera de la historia. El discurso del roquismo de la década del ochenta a través de su prensa”. Boletín del Instituto Ravignani, n° 15, 1997.

⁶⁰ Zola, ed.1982:35.

*“Aquello era sofocante; las cabelleras se aplastaban contra las cabezas sudadas. Desde hacía tres horas que permanecían allí, y el aliento había caldeado el aire con un olor humano... Y Naná frente a aquel público subyugado, a aquellas mil quinientas personas hacinadas, ahogadas en el abatimiento y desorden nervioso de un final de espectáculo, permanecía victoriosa con su carne de mármol y con su sexo, cuya fuerza podía destruir a toda aquella gente sin que se la atacase a ella”.*⁶⁰

Naná era así una amenaza para Buenos Aires, cara visible de un país que vendía al mundo promesas de pujanza, virtud y orden. En la obra de Zola, el teatro del Sr. Bordenave, en donde actúa Naná, es un burdel que como único fin tiene el de recaudar dinero. Cuando alguien lo menciona como teatro, el “empresario” responde irritado replicando: *“dirás mi burdel maldito testarudo!”*. A este teatro, visto por su propietario como mero comercio, donde el talento y la virtud fueron dejadas de lado para satisfacer a una París sedienta de experiencias sensoriales, concurren todos los sectores sociales, definiendo un público plural que se acerca casi hipnotizado para presenciar espectáculos de muy baja calidad artística con una:

*“viva curiosidad que aguijonea(ba) a todo el mundo, esa curiosidad de París que tiene la violencia de un acceso a todo el mundo...”*⁶¹

Lucio V. López, censura a *Naná* desde dos perspectivas, ve a esta obra no sólo como representación decadente de la sociedad francesa, sino que además portadora de un juego riesgoso, el riesgo de homologación del público que asista a verla, en la medida que al existir un público dentro de la ficción misma, se amenaza con borrar los límites entre lo actuado y lo real, en la exaltación común a *Naná* y a su mundo⁶². Mundo que es un París en decadencia, una ciudad plagada de contradicciones y de espejismos, las que se dejan ver en las constantes metáforas que el autor galo utiliza para describir las caldeadas noches de representación:

⁶¹ Naná. Zola, ed.1982:11..

⁶² Esto queda en claro cuando en el diario “El Nacional” del 14 de agosto de 1882, Lucio V. López explica los rasgos de algunos personajes que son espectadores de Naná: *“...lo último es Madame Loret, Muffat es un abyecto, Steiner la imbecilidad grotesca en su más vergonzosa exaltación”*.

*“...alzada la batería del proscenio... parecía incendiar el telón, cuyos pesados cortinajes púrpura tenían una riqueza de palacio fabuloso, en contraste con la pobreza del marco, en el cual las grietas descubrían el yeso debajo del dorado...”*⁶³

En esa sala del *Varietés* parisino, en la que bajo sus grietas se traslucen sus vacuidades, se representa a una sociedad entregada al juego de la apariencia, del dinero y del revoltijo, el sensualismo imperante es un estado de cosas que ha alcanzado a todos los sectores de la ciudad:

*“Todo Paris estaba allí, el Paris de las letras, de las finanzas y del placer; muchos periodistas, algunos escritores, hombres de la Bolsa, y más mujeres públicas que honradas, mundo singularmente mezclado, compuesto por todos los genios y halagado por todos los vicios y en cuyos rostros se reflejaba la misma fatiga y la misma ansiedad...”*⁶⁴

Este mundo de apariencia era representado en las pocas dotes de *Naná*, la cual sin formación dramática ni musical, podía cautivar a la audiencia parisina. Las arquitecturas efímeras de la sala *Varietés*, sus estrechos corredores, el polvillo producido con el movimiento del público febril sobre las estructuras de madera, sus dorados simulados sobre yesos y las burlescas escenografías que Bordenave hacía preparar:

*“un primer acto de la Venus rubia transcurría en el Olimpo de cartón...”*⁶⁵

No era lo que *Naná* exhibía aquello que Buenos Aires debía tomar como estímulo de la “ciudad luz”. Zola planteó con su obra, una fuerte crítica a la situación político social de Francia de ese momento, y en el poco talento de *Naná* representó –así– la poca virtud del Imperio. El ruido, el gentío, las circulaciones forzadas de las masas, los estrechos pasillos traducen la ominosa sensación de estar ante una sociedad extasiada entre lo banal y lo grotesco:

⁶³ Zola, ed.1982:14..

⁶⁴ *ibid*: 15.

⁶⁵ *ibid*: 19.

*“se ahogaban en aquel agujero, estrecho y aplastado como galería de una mina, iluminado por mecheros de gas”.*⁶⁶

Ahora bien, la razón que Zola parece querer dar acerca del por que se había llegado a esta situación, tenía que ver el ímpetu de los tiempos iniciados en 1862. El valor desmedido atribuido a lo económico, el ascenso social epidérmico, dado por una ciudad transformada por bulevares que recortaron a la antigua traza, donde las arquitecturas eclécticas habían sepultado cualquier sensibilidad romántica. Un París de Haussmann, que resignificada y monumentalizada, padecía de un vaciamiento del alma de sus habitantes, que se movían enfebrecidos por conocer el cuerpo desnudo de una bella mujer sin virtud:

*“Todos los espectadores hablaban, se empujaban y se colocaban tras su asalto a las butacas; la avalancha de los pasillos era tan violenta que las puertas casi no dejaban paso a la interminable ola de gente”.*⁶⁷

Seres que circulan como perdidos en la seducción de una nueva ciudad de asfalto, iluminada por gas y publicidades, una sofocante muchedumbre siempre en marcha que daba a Naná el rango de una novedad semejante a la que por entonces podían descubrir en una de las exposiciones universales:

*“La Venus rubia será el acontecimiento del año. Hace seis meses que se habla de ella.... Bordenave, que conoce su oficio, la ha guardado para la Exposición”.*⁶⁸

Fauchery, el personaje que Zola coloca como crítico de Naná en la noche de su lanzamiento a la fama, escribirá una nota favorable en ocasión del debut de la naciente actriz. El crítico, tal vez el más consciente en todo ese universo mundano de estímulos, en oposición al Julio de *La Gran Aldea*, se entrega sin resquemores a esa tensión festiva casi escéptico, observa el fenómeno y no lo juzga, para él como para los otros, lo válido es la “diversión”, la distracción de esa sociedad, de la cual es parte:

⁶⁶ Zola, ed.1982:22..

⁶⁷ ibid: 14.

⁶⁸ ibid: 6.

*“Desde aquel segundo acto se le permitió (a Naná) todo: estar mal en escena, no cantar una nota justa y olvidarse de sus réplicas; no tenía más que volverse y reír para arrancar bravos del público. Cuando pegaba su famoso caderazo, todo el patio de butacas se encendía y el entusiasmo corría de galería en galería hasta llegar al techo”.*⁶⁹

La repercusión en Buenos Aires sobre la censura a Naná aparece retratada en los periódicos. *El Nacional* del viernes 11 del agosto de 1882, aporta un dato; inicialmente, la censura había sido encargada al asesor, Dr. Beláustegui, y ante su negativa por problemas personales, el dictamen tuvo que ser llevado a cabo velozmente por López. Este periódico, el sábado 12 de agosto, reitera la calificación de censura previa, y el dictamen fue dado a conocer públicamente, el lunes 14, es decir, al día siguiente del frustrado estreno aunque evitando los largos fundamentos expresados en las Memorias Municipales.

5. Conclusión.

Rever las circunstancias y fundamentos de esta censura, no significa plantear un clima de censura total, ni plantear una hipótesis de coacción explícita sobre la práctica. Sin embargo, dada la prohibición a Naná justo coincidió con el clima del cambio de nacionalización de la ciudad y su paso hacia sede permanente de gobierno.

La gran apuesta de la política de los 80, fue de énfasis en el progreso económico y nada debía desestabilizar dicho objetivo. Juárez Celman –luego de Roca- falló en esto y derivó en la crisis del 90’, donde salieron a relucir la verdadera crisis moral que anticipaba Zola.

Julián Martel, fue admirador y seguidor del escritor galo. En carta a Gregorio Laferrere, ya traslucía –en 1889- lo que aparecería en cada uno de los personajes de su obra *La Bolsa*, de 1891:

“Es imposible, de todo punto imposible, emanciparse de la influencia del medio ambiente, dejar de ser contagiado de la atmósfera de negocios que allí se respira, todos abogados, médicos e ingenieros y hasta los sacerdotes, yo los he visto, abandonan los

⁶⁹ *ibid*: 27.

menesteres a su cargo, y se ocupan en seguir los movimientos de los títulos, y observar el valor de la tierra y de lamentar la depreciación del papel; el arte, la literatura y la ciencia misma son letra muerta, y no se encuentra sino excepcionalmente un hombre que pueda departir un poco sobre temas de alguna elevación”.

La mirada de Martel en los 90', es la mirada de una nueva moralidad, donde la ciudad representa el mal, lo inmanente, en la cual lo individual se diluye en lo colectivo, y la Bolsa es el escenario de reunión de esa *turba*⁷⁰ que se mueve sin sentido, sin alma en búsqueda de procurarse el placer de lo económico. *Naná* anticipa, en este sentido, la condena al materialismo, que se va a procurar a partir de 1890 por la generación de escritores del pensamiento de Martel. En *La Bolsa*, éste se centra en el año 80' para narrar una historia acerca de las ambiciones desmedidas de una sociedad en pleno clima del positivismo, afectación que toca a todas las clases sociales y donde la moneda corriente es la desconfianza, el cálculo y la lujuria:

“...y abajo en la calle, del otro lado de la verja de hierro sobre dorado, esbozándose en la tiniebla, bultos de gente que se detienen azoradas ante aquella mansión que parece engalanarse para una fiesta. Bultos entre los cuales ve el Doctor (Glow) relumbrar como los de un gato, dos ojos que quizás pertenecen a algún ser hambriento, de esos que vagan por las noches en torno de los palacios de los ricos, con el puñal en el cinto, la protesta en el corazón, y el hambre y la envidia por instigadores y consejeros”.

Martel escribe *La Bolsa* padeciendo la crisis interna del 90', el incremento notable de inmigrantes, la pérdida de confiabilidad del extranjero respecto a las posibilidades productivas de la Argentina que comienzan a manifestarse hacia 1888⁷¹ y una situación económica que transita el período de inconvertibilidad peso-oro iniciado entre 1885 y 1899. ese malestar es utilizado por Martel para descargar su furia contra lo que cree fue

⁷⁰ Así llama Martel a las masas urbanas en *La Bolsa*.

⁷¹ Hacia 1888, las expectativas puestas por los capitales extranjeros ya se veían desanimadas con las mismas cifras de producción de los últimos años. Se había especulado que Argentina produciría entre 2000 y 3000 mil toneladas de trigo anuales y los números demostraban que el proceso de crecimiento y de real productividad era mucho menor: 1880: 1,2 mil toneladas; 1881: 0,2 mil; 1882: 1,7 mil; 1883: 60,8 mil; 1884: 108,5 mil; 1885: 78,5 mil; 1886: 37,9 mil; 1887: 237,9 mil y en 1888: 178,9 mil. Recién a fines de siglo y comienzos del siglo XX, la cifras condicen con las expectativas, demostrando que el proceso era de larga duración: 1899: 1713,4 mil toneladas de trigo; 1900: 1929,7 mil; 1903: 1681,3 mil; 1904: 2304,7 mil y 1905: 2868,3 mil.

el motivo. Los acontecimientos de *La Bolsa* son narrados como si sucedieran promediando el año 1880, en el mismo clima en que no pudo estrenarse *Naná*.

Los 80, tiempo en el cual, las sensaciones ante el otro de un personaje como el *Dr. Glow*, contrastan con la mirada silenciosa de esos otros⁷², los pobres, que sin tener palabra en este texto, amenazan con su imagen y sigilo, aquella paz ficticia de los ricos que vendieron parte de sus virtudes con objeto de satisfacer sus placeres. Martel no sólo critica el problema social que atribuye a esa década, producto de un país que optó por el imperio del dinero y al vaciamiento del alma, sino que además esa *amoralidad social*, es –según el autor- producto de la inmigración, cúmulo de todos los defectos⁷³. El naturalismo de Zola, se funde con las atribuciones realistas y naturalistas en discusión planteadas para esta obra de Martel. Pero en Martel aparece algo propio y compartido con varios de sus contemporáneos locales, la referencia xenófoba hacia el inmigrante

Martel era lector de Zola y tomó de él, el problema del descenso social, en un retrato del *mundo* crudo, corrupto y materialista operado por la gran ciudad. *La Bolsa* dice que la política sensualista permitió el ascenso económico de la clase dirigente y del inmigrante, planteando una visión negativa de esa política de civilidad.

Lo notable fue la difusión y lectura de estos libros durante la década de los 90' por gran parte de los sectores alfabetizados, que más allá de haber adherido en la vida pública a la inercia del positivismo, en su esfera privada hacían tiempo para leer este tipo de textos críticos de la realidad. Esto permite entender como se dio una pervivencia de ambos universos –positivista y espiritualista- en la última década del siglo XX, condiciones que llevaron a vuelcos notables tales como el de Lucio V. López, que participó en la revolución de 1890, y se transformó en esta época en fuerte oponente de Alvear, al cual diez años antes, acompañó presidiendo la Comisión Censora de contenidos inmorales.

Naná confrontaba a la Argentina con la posibilidad de verse a sí misma como lo no suficientemente productiva y afortunada, ni virtuosa. No correspondía con el impulso y expectativa puesta en marcha al inicio de los 80'. En los 80 el ascenso social sería

⁷² Fernando Rocchi en "Curso de Literatura y Política en Argentina del siglo XIX". UDTT, 2009.

⁷³ Martel describe a los inmigrantes en los siguientes términos en *La Bolsa*: "*Turcos mugrientos con sus pieces rojos, y sus babuchas desastrosas, y sus caras impávidas, y sus cargamentos de vistosas baratijas*".

premisa, en los 90 un elemento desde el cual apuntar críticamente contra la pérdida de valores trascendentes.

La condena moral hace que Martel, se centre en el mundo del juego representado por esa Bolsa, acercándose a otra obra Zola "*L'argent*"- también de 1891- de la que él fue lector y en la que el escritor galo volvía a reiterar esta idea de una sociedad obsesionada por el dinero. En definitiva, la condena de Martel es -en gran parte- condena a una condición de materialidad instalada en los 80 y que - pese a este vuelco de pensamiento en los 90-, continuará su curso en el proyecto del *reformismo conservador* Hasta la segunda década del siglo XX.

La censura a *Naná* de 1882 sucedió al momento en que comenzaba a definirse el fenómeno teatral porteño tratado en esta tesis desde la ciudad, sus representaciones y sus los teatros plurales. El teatro como práctica de sociabilidad entre los habitantes de Buenos Aires seguiría creciendo exponencialmente durante las décadas siguientes pero el recurso de la censura sería abandonado a comienzos del nuevo siglo -salvo para las puestas anarquistas- por el Municipio porteño como modo de control político y social.

BIBLIOGRAFÍA

Referencias bibliográficas

Archivos

Archivo General de la Nación, República Argentina.
Archivo Histórico de la Provincia en el Pasaje Dardo Rocha, La Plata.
Archivo online de la Universidad de Navarra, <http://www.unav.es/>
Archivo Planimétrico de Aguas Argentinas, Buenos Aires.
Archivio di Stato di Reggio Emilia.
Biblioteca Banco Nación, Buenos Aires.
Biblioteca-Archivo Hitepac. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP.
Biblioteca Instituto de Arte Americano, UBA.
Biblioteca y Hemeroteca del Congreso Nacional.
Biblioteca del Teatro Alberto Mediza, La Plata.
Bibliotecas de la Alianza Francesa de Buenos Aires y de La Plata.
Biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de La Plata
Biblioteca del Maestro, Palacio Pizzurno, Buenos Aires.
Biblioteca de la UNLP, La Plata.
Biblioteca Nacional de Buenos Aires.
Biblioteca Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, París.
Instituto Histórico de la Ciudad. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
Museo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Fuentes primarias

Calaza, José María. Relevamiento de teatros. Penitenciaría Nacional, Buenos Aires, 1910.
Caras y Caretas. 1898-1914.
Censos Municipales de Buenos Aires, especialmente de 1887 y 1910.
Censos Nacionales de 1895 y 1914.
Censo Provincial de la Provincia de Buenos Aires, 1881.
Fotografías, Biblioteca y Museo del Teatro Cervantes.
Fotografías del Archivo Histórico de la Provincia en el Pasaje Dardo Rocha, La Plata.
Manuales del viajero, Baedeker de la República Argentina, por Alberto Martínez.
Memorias del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1880 a 1910.
Planos de todos los teatros porteños de 1894 a 1930 del Archivo Planimetrítico de Aguas Argentinas.
Periódicos El Nacional, La Prensa, La Nación, La Tribuna Nacional.

Bibliografía general

ALONSO, Paula. "En la primavera de la historia. El discurso del roquismo de la década del ochenta a través de su prensa". Boletín del Instituto Ravignani, n° 15, 1997.
ALONSO, Paula. "La reciente historia política de la Argentina del ochenta al centenario". Anuario del IEHS, n° 13, 1998.
BOTANA, Natalio. El orden conservador. Sudamericana, Buenos Aires, 1977.

- BOTANA, Natalio y GALLO Ezequiel. De la república posible a la república verdadera. Ariel, Buenos Aires, 1997.
- ALTAMIRANO, Carlos. Para un programa de historia intelectual y otros ensayos. Siglo XXI editores. Buenos Aires, 2005.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. Literatura y sociedad. Buenos Aires, Hachette, 1983.
- ANGENOT, Marc. La parole pamphletaire. Paris, Payot, 1982.
- AUGÉ, Marc. The Anthropological Circle: symbol, function, history. Cambridge, 1982.
- BACZKO, Bronislaw. Los imaginarios sociales. Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- BENJAMIN, Walter, "Destino y carácter" en Ensayos escogidos, Sur, Buenos Aires, 1967, (1955¹).
- BESANÇON, A. L'Image interdite: une histoire intellectuelle de l'iconoclasme. París, 1994.
- BARBERO, Jesús Martín, Comunicación y culturas populares en Latinoamérica, G. Gili, México, 1987
- BERTONI, Lilia Ana. Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX. Fondo de la Cultura Económica, Buenos Aires, 2007. (1° Ed. 2001).
- BERMAN. Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. Siglo XXI ediciones, España, 2006.
- BOURDIEU, P. « Le sens pratique », Actes de Recherche en Sciences Sociales, 1: 43-86. 1976.
- BOURDIEU, Pierre. «La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques», Actes de la recherche en sciences sociales, nO 13, février 1977.
- BURUCÚA, José Emilio. Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- BURWICK, F. (1991) . Illusion and the Drama: critical theory of the Enlightenment and the Romantic era, Universidad de Pensilvania, 1991.
- CARA-WALKER, Ana. "Cocoliche, The Art of Assimilation and Dissimulation among Italians and Argentines". Latin American Research Review 22 (1987).
- CASTORIADIS, Cornelius, (1998), The Imaginary Institution of Society, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 1975.
- CHARLE, Christophe. Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne. Albin Michel, Paris, 2008.
- CHARLE, Christophe. La République des universitaires (1870-1940), Paris, Le Seuil, 1994.
- CHARLE, Christophe. Les Intellectuels en Europe au XIX" siècle, essai d'histoire comparée, Paris, Le Seuil, 1996, 380 p., n. éd., «Points », 2001.
- CHARLE, Christophe. Les Élités de la République (1880-1900), Paris, Fayard, 2° édition, 2006.
- CHARTIER, Roger. El mundo como representación. Estudios sobre la historia cultural. Gedisa, Barcelona, 1995.
- CHARTIER, Roger. "Intellectual History or Sociocultural History", en Dominick La Capra y Stephen Kaplan (eds.), Modern European Intellectual History, Ithaca, Cornell University Press, 1982.
- CHARTIER, Roger. Au bord de la falaise, l'histoire entre certitude et inquiétude, Paris, Albin Michel, 1998.

- CHIARAMONTE, José C. La crítica ilustrada de la realidad. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- CHIARAMONTE, José Carlos. “Acerca del origen del Estado en el Río de la Plata”, y “Entrevista con José Carlos Chiaramonte” en Anuario IEHS, Tandil, n° 10, 1995.
- CLAIR, Jean. (dir.), Vienne 1880-1938: l'apocalypse joyeuse, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.
- DABOVE, Juan Pablo. “Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature. in Latin America, 1816-1929”. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2007.
- DEBORD, Guy, La Societé du Spectacle, Buchet-Chastel, Paris, 1967; Gallimard, Paris, 1992.
- DEVOTO, Fernando y MADERO, Marta. Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930. Tomo 2. Editorial Taurus Santillana, 1999.
- DEVOTO, Fernando. Historia de la Inmigración en la Argentina. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2003.
- DEVOTO, Fernando. Historia de los italianos en la Argentina. Colección: La Argentina Plural. Buenos Aires. Editorial Biblos, 2006.
- DURKHEIM, Émile. Le Suicide, étude de sociologie, Paris, Alcan, 1897, XII462 p, n. éd., PUF, 1981.
- FEVRE, Fermín. “El arte”, en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (comp.). La Argentina del ochenta al centenario. Buenos Aires: Sudamericana, 1980. Págs.: 881-897.
- GALLO, Klaus, BATTICUORE, Graciela y MYERS, Jorge. Resonancias Románticas. Editorial EUDEBA, 2005.
- GALLO, Ezequiel. “Historiografía política: 1880-1930”. En Comité Internacional de Ciencias Históricas (Comité argentino), Historiografía argentina (1958-1988). Una evaluación crítica de la producción histórica argentina. Buenos Aires, 1990.
- GALLO, Ezequiel y BOTANA, Natalio. De la República posible a la República verdadera. Buenos Aires, Ariel, 1997.
- GALLO, Klaus. “¿Una sociedad volteriana. Política, religión y teatro en Buenos Aires (1821 – 1827)”, Entrepassados, n° 27, Principios de 2005, pp. 117 – 131.
- GERMANI, Gino. Política y sociedad en una época de transición. Buenos Aires. Paidós, 1962.
- GONZÁLEZ ARRILLI, Bernardo. “Lucio Vicente López”. Journal of Inter-American Studies, Vol. 5, No. 2 (Abril, 1963), pp. 161-168. Publicado por: School of International Studies, University of Miami. Fuente: J-Stor.
- GOODY, Jack. Representaciones y contradicciones: la ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad. Paidós básica, 1997.
- GUERRA, François-Xavier. Modernidad e independencias. Madrid, Mapfre, 1992.
- HABERMAS, J. Theory of communicative action, Boston, 1984.
- HABERMAS, Junger, Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública, Gili, México, 1994.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio. El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas. Sudamericana, Buenos Aires, 1° edición, 1987.
- HEILBRON, Johan. Naissance de la sociologie, Marseille, Agone, 2006.
- HOBSBAWN, Eric, RANGER, Terence. The Invention of Tradition. Cambridge University Press, 1994 (1983).
- HOBSBAWN, Eric, Naciones y Nacionalismo desde 1780, Crítica, Barcelona, 1995.
- HOBSBAWN, Eric. Historia del Siglo XX. Buenos Aires, Crítica, 1998.

- HOBBSAWM, Eric. Industria e Imperio. Una historia económica de Gran Bretaña desde 1750, Ariel, Buenos Aires, 1998.
- HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. Dialéctica del Iluminismo. 1942-1944.
- KORN, Francis. Buenos Aires. Mundos particulares. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004.
- LAQUEUR, Thomas. La Fabrique du sexe: essai sur le corps et le genre en Occident, Paris, Gallimard, 1992.
- LILTI, Antoine. Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII siècle, Paris, Fayard, 2005.
- LUDMER, Josefina. Los escándalos de Juan Moreira. Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 1994.
- LUDMER, Josefina. El Cuerpo del delito. Un manual. Libros Perfil, Buenos Aires, 1999.
- LYON-CAEN, Judith. La Lecture et la vie, les usages du roman au temps de Balzac, Paris, Tallandier, 2006.
- MADERO, F. "Roca y las candidaturas del 80". En *Revista Histórica*, 10-11, Buenos Aires, 1982.
- MARTIN, Laurent et VENAYRE, Sylvain (dir.). L'Histoire culturelle du contemporain, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005.
- MARÚN, Gioconda. El modernismo argentino incógnito en La Ondina del Plata y Revista Literaria (1875-1880). Santa Fe de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1993.
- MOISAND, Jeanne. Madrid et Barcelone fin-de-siècle (vers 1870-vers1910). (Tesis IUE) Florence, 2008. Director Christophe Charle.
- MOYA, José. Primos y extranjeros. La inmigración española en Buenos Aires, 1850 – 1930 Emecé, Buenos Aires, 2004.
- MURENA, H.A. Ser o no ser de la cultura latinoamericana. Ensayos de subversión. Buenos Aires, Sur, 1962.
- MYERS, Jorge. Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista. (Buenos Aires: Universidad de Quilmes, 1995. Estudio preliminar.
- OLSEN, Donald J. The Growth of Victorian London, Londres, B.T. Batsford, 1976.
- ORTIZ, Renato, Modernidad y espacio. Benjamin en Paris. Buenos Aires, Norma, 2000.
- PARET, Peter. «Literary Censorship as a Source of Historical Understanding A Comment », *Central European History*, 18, 3, 1985.
- PITKIN, H.F. The Concept of Representation. Berkeley (trad. cast.: El concepto de representación, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1985), 1967.
- PLOTKIN, M.B. Política, educación y nacionalismo en el centenario. Todo es Historia, Buenos Aires, 1984.
- PRIETO, Adolfo. El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- ROCCHI, Fernando. "El imperio del pragmatismo: Intereses, ideas e imágenes en la política industrial del orden conservador". *Anuario del IEHS*, N° 13, 1998.
- RODRÍGUEZ MC GILL, Carlos. "Lecturas intertextuales en los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez: desde Juan Moreira hasta Los Hermanos Barrientos". *Decimonónica*, revista virtual. Verano, 2008.
- ROMERO, José Luis. Breve Historia de la Argentina. Buenos Aires, Editorial Huemul, 1979.
- SABATO, Hilda. Buenos Aires en armas. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- PROCHASSON, Christophe. Les Années électriques (1890-1910), Paris, La Découverte,

1991.

- RICOEUR, Paul. Ideología y utopía, Buenos Aires, Gedisa, 1991.
- RINGER, Fritz K. Education and Society in Modern Europe, Bloomington, Indiana University Press, 1979.
- ROMANO, Eduardo. Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses. Buenos Aires, Catálogos / El Calafate, 2004.
- SABATO, Hilda. La política en las calles. Entre el voto y la movilización. Buenos Aires, 1862 – 1880. Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
- SABATO, Hilda. “La Revolución del 90: ¿prólogo o epílogo?”. Punto de vista, n° 30, diciembre de 1990.
- SALVATORE, Ricardo. “Fiestas federales: Representaciones de la República en el Buenos Aires rosista”, Entrepasados, V: 11, 1996.
- SAN ROMAN, C. “La candidatura presidencial de Roca en la provincia de Buenos Aires. Las elecciones nacionales de 1880”. En Revista Histórica V, Buenos Aires, 1988.
- SARLO, Beatriz. La maquina cultural. Editorial Ariel, Buenos Aires, 1998.
- SARLO, Beatriz. Ensayos argentinos. Editorial Ariel, Buenos Aires, 1997.
- SCHLERETH, Thomas J., Cultural History & Material Culture. Everyday Life, landscapes, museums, University Press of Virginia, 1992.
- SCHORSKE, Carl E. Thinking with history. Explorations in the passage to modernism. Princeton University Press. 1998.
- SEGEL, Harold B. Turn of the Century Cabaret, Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St Petersburg, Zurich. New York, Columbia UP, 1987.
- SIRINELLI, Jean François. Intellectuels et passions françaises. Paris, Fayard, 1990.
- SURIANO, Juan. “Hubo un germen de Estado social a principios del XX”. Buenos Aires, Diario Clarín, 10/9, 2000.
- SURIANO, Juan. Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890 – 1910. Manantial, Buenos Aires, 2001.
- THIESSE, Anne-Marie. La Création des identités nationales: Europe XVIII- XIX siècle, Paris, Le Seuil, 1999, n. éd., 2001.
- THIESSE, Anne-Marie. Le roman du quotidien, (1984) 2^e édition, Paris, Le Seuil, 2000.
- TISSOT, Victor. De Paris à Berlin: Mes vacances en Allemagne, Paris, F. Fetscherin & Chuit, 1886.
- TRIGO, Abril. Caudillo, Estado, Nación. Literatura, historia e ideología en el Uruguay. Gaithersburg, Maryland. Hispamérica, 1990.
- TODOROV, Tzvetan. “Las categorías del relato literario”, en AAVV, Análisis estructural del relato, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo: 155-192, 1974.
- TODOROV, Tzvetan. La Conquista de América. El problema del otro. Editorial Siglo XXI, décima edición. México, 1999.
- TUDESQ, André-Jean. Les Grands Notables en France (1840-1849), Paris, PUF, 1964, 2 vol.
- VASSILI, Paul [pseudonyme de Mme Adam]. La Société de Vienne, Paris, Nouvelle Revue, 1885.
- WEINBERG, Félix. El Salón Literario de 1837. Buenos Aires: Hachette, 1977.
- WILLIAMS, Raymond, Cultura. Sociología de la comunicación y del arte, Paidós, Barcelona, 1982.
- ZIMMERMANN, Eduardo. Los reformistas liberales. La cuestión social en la Argentina 1890-1916. Sudamericana, Universidad de San Andrés, 1995.

Bibliografía sobre historia de la ciudad, la arquitectura y los teatros

- ACADEMIE DES BEAUX ARTS, Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts, 6 vols. Paris, 1858-1898.
- ALIATA, Fernando R. Carlo Zucchi. Arquitectura, decoraciones urbanas, monumentos. Ediciones al Margen, La Plata, 2009.
- ALIATA, Fernando R. "Ciudad o aldea. La construcción de la historia urbana del Buenos Aires anterior Caseros". *Entrepasados*. N° 7.1999.
- ALIATA, Fernando R. La ciudad regular. UNQ, 2006.
- ALMANDOZ, Arturo ed., *Planning Latin America 's Capital Cities 1850-1950*, Routledge, London, 2002.
- ARENAS LUQUE, Fermín V. *Cómo era Buenos Aires*. Edición Plus Ultra, Buenos Aires, 1979.
- ARESTIZABAL, Irma et al. *La obra de Francesco Tamburini en Argentina*. Museo de la Casa Rosada, Buenos Aires, 1997.
- AYMONINO Carlo et alt. *Roma Capitale. 1870-1911. Architettura e Urbanistica. Uso e Trasformazione della città storica*, Venezia, Marsilio, 1984.
- AYMONINO, C. *Le città capitale del XIX secolo*. Laterza. 1980.
- BENDER, T., Smith, Michael P. *City and Nation, Re thinking place and identity*. Vol. 7. 2001.
- BENJAMIN, Walter. *The work of art in the age of mechanical reproduction*, en W. Benjamin, *Illuminations: essays and reflections* (ed. de H. Arendt). Nueva York, 1958, 1ª ed., 1936.
- BILBAO, Manuel. *Buenos Aires desde su fundación hasta nuestros días*, 1902.
- BLANC, Charles. *Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture*. Paris, 1880.
- CAAMAÑO, Roberto. *La historia del teatro Colón: 1908-1968*, 1969.
- CADOUX, Gaston. «Électricité et transports urbains, Londres, Paris, Berlin », *Revue des Deux Mondes*, 1906, tome 2.
- CADOUX, Gaston. *La Vie des grandes capitales, études comparatives sur Londres, Paris, Berlin, Vienne, Rome*. Paris, Berger-Levrault, 1913.
- CAIRO, Alberto y CORTIÑAS, Silvia. *Una Composición en tres tiempos*. *Revista de Arquitectura SCA*. Número: 189. Buenos Aires, julio 1998.
- CALAZA, José María. *Teatros: su construcción, sus incendios y su seguridad*. Penitenciaría Nacional, Buenos Aires, 1910. Tomos I, II y III.
- CLOQUET, Louis. *Traité d'architecture: éléments de l'architecture, types d'édifices, esthétique, composition et pratique de l'architecture*, 1900.
- COHEN, Sarah R., "Body as "Character" in Early Eighteenth-Century French Art and Performance, en *The Art Bulletin*, September 1996, College Art Association, New York, 1996.
- COLLINS, Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución. (1750-1950)*, Barcelona, Gili, 1976.
- CRUCIANI, Fabrizio. *Arquitectura teatral*. México. Grupo Editorial Gaceta, 1994.
- DENNIS, Richard, *Cities in Modernity. Representations and productions of metropolitan space, 1840-1930*. Cambridge University Press, 2008.

- DREXLER, Arthur, *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts, The Museum of Modern Art*, New York, 1977.
- ECHEVERRIA, Néstor, RODRIGUEZ GOMES, Juana, *Historia de los teatros líricos en el mundo*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1969.
- EGBERT, Donald Drew, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, Princeton University Press, 1980.
- ETTEMA, Michael J. "History Museums and the Culture of Materialism" en: *Past Meets Present: Essays about historic interpretations and Public Audiences*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1987.
- ETLIN, Richard, A. *Symbolic Space. French Enlightenment Architecture and its Legacy*, University Chicago Press, Chicago, London, 1994.
- FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gili, Barcelona, 1993
- GENTILE, Eduardo. *Voz: Teatro*. En: LIERNUR, J. Francisco y ALIATA, Fernando. *Diccionario de la Arquitectura*. Clarín Ediciones, 2004.
- GÓMEZ, Julián. (Ponencia) "Imágenes en la teatralidad finisecular porteña. Representación y producción teatral en Buenos Aires, 1880-1914". *Actas de V Jornadas Nacionales: Espacio, Memoria e Identidad*. Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la UNR. CONICET Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. EMI Centro de Estudios "Espacio, Memoria e Identidad". Rosario, 10 de octubre de 2008.
- GÓMEZ, Julián. (Artículo) "Los teatros plurales en la capital. Teatralidad en Buenos Aires entre 1880 y 1914". *Libro Anales 2009*. LINTA-CIC. Laboratorio de Investigaciones del Territorio y el Ambiente. Comisión de Investigaciones Científicas.
- GORELIK, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura en Buenos Aires, 1887,1936*. Universidad nacional de Quilmes, 1998.
- GORELIK, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana. Siglo veintiuno editores Argentina*, 2004.
- GUADET, Julien. *Eléments et théorie de l'architecture*. Paris, 1902.
- GUTMAN, Margarita y HARDOY, Jorge Enrique. *Buenos Aires 1536-206*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2007
- HALL, Thomas, *Planning Europe's Capital Cities: Aspects of Nineteenth Century Urban Development*. *Studies in History, Planning and the Environment* 21. London: E & FN Spon, 1997.
- IRIGOYEN, Emilio. *Gestualidad neoclásica y tradicionalismo en Uruguay*. Montevideo, artículo inédito, 1995.
- FERRIS, John, *The European City in the Nineteenth Century*, Prague, 1995; Bender, Thomas, *Toward an urban vision. Ideas and Institutions in Nineteenth Century America*, London, 1982.
- KRUFT, Hanno- Walter, *Historia de la teoría de la arquitectura. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*, Alianza, Madrid, 1990.
- LIERNUR, J. Francisco y ALIATA, Fernando. *Diccionario de la Arquitectura*. Clarín Ediciones, 2004.
- LIERNUR, J. Francisco. *Arquitectura argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Fondo Nacional de las Artes, 2001.
- LIERNUR, Jorge F. y SILVESTRI, Graciela. *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1993.

- LIERNUR, Jorge Francisco, *Escritos de Arquitectura del siglo 20 en América Latina*, Tanais, Madrid, 2003.
- LLANES, Ricardo M. *La Avenida de Mayo*. Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1955.
- MASTER PLAN Colón, 2006.
- MARTON, Paolo. *Palladio: Obra Arquitectónica Completa*. Taschen, 2008.
- MATAMORO, Blas. *El Teatro Colón*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1972.
- MIVRIDDLETON, Robin, Watkin, David, *Arquitectura del Siglo XIX*, Viscontea, 1983.
- MOGLIANI, LAURA en PELLETIERI, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, 1884-1930*, Galerna, Buenos Aires, 2002.
- MORACHIELLO, Paolo, Teyssot, Georges (a cura di), *Le macchine imperfite. Architettura, programa, istiluzioni nel XIX secolo*, Officina Edizioni, Roma, 1980.
- MORAVANSZKY, Akos, *Competing Visions. Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867-1918*, ITT Press, 1998.
- OLSEN, Donald. *The City as a Work of Art*, London, Paris. Vienna. New Haven, Yale UP, 1986.
- PEÑA, Enrique. *Documentos y planos relativos al período edilicio colonial de la ciudad de Buenos Aires*. 5 tomos. Buenos Aires: Peuser, 1910.
- PEVSNER, Nicolas, *Historia de las Tipologías arquitectónicas*, Gili, Barcelona, 1979.
- PIETRI, Nicole ; BUFFET, Cyril ; MICHEL, Bernard. *Villes et sociétés urbaines dans les pays germaniques, 1815-1914*, Paris, Sedes, 1992.
- PILLADO, José A. *Buenos Aires colonial. Edificios y costumbres*. Buenos Aires: s/d., 1910.
- RIEGL, Alois, *El culto moderno a los monumentos*, Visor, Madrid, 1987, (1903).
- ROWE, Peter G. *Civic Realism*, IIT, 1997.
- RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la Arquitectura*. Inglaterra, 1849. Buenos Aires, El Ateneo, 1956.
- SENNETT, Richard. *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización Occidental*, Madrid, Alianza, 1997.
- SCA, *Revista de Arquitectura*. Número: 189. Buenos Aires, julio 1998.
- SCHECHNER, R. *Public Domain*, Nueva York, 1969.
- SCHMIDT, Claudia. *Palacios sin reyes*. Tesis doctoral. UBA, Buenos Aires, 2004. Director: Francisco Liernur.
- SCHORSKE, Carl, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, New York, 1980.
- SCHORSKE, Carl; Bender, Thomas, *Budapest and New York, studies in metropolitan transformation, 1870-1930*, New York, 1994.
- SCOBIE, James. *Buenos Aires del centro a los barrios*, Ediciones Solar, Buenos Aires, 1977.
- SHMIDT, C.; LIERNUR, F., Grementieri, F. *Architectural Culture around 1900*. UNESCO World's Heritage, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 2003.
- SILVESTRI, Graciela. Voz: "Buenos Aires". En LIERNUR, J. Francisco y ALIATA, Fernando. *Diccionario de la Arquitectura*. Clarín Ediciones, 2004.
- STEINHAUSER, Monika. "Théâtre et théâtralité urbaine au XIX^e siècle en Allemagne. L'exemple des théâtres publics de cour", in C. Charle et D. Roche (éd.), *Capitales culturelles, capitales symboliques*, op. cit.
- SZAMBIEN, Wemer, Schinkel, Hazan, Paris, 1989.

- SZAMBIEN, Wemer, *Symétrie, Gofa, Caractere*, Picard, 1986.
- TAULLARD, A. *Historia de nuestros viejos teatros*. Buenos Aires, Imprenta López, 1932.
- TAULLARD, A. *Los planos más antiguos de Buenos Aires 1580-1880 / A Taullard — Buenos Aires*. Peuser, 1940.
- TAYLOR, Jolm, Jean G. Lengellé, and Caroline Andrew, eds. *Capital Cities / Les Capitales: Perspectives Internationales / International Perspectives*. Ottawa: Carleton University Press, 1993.
- THOMPSON, Bruce). *Schnitzler's Vienna. Image of a Society*, Londres, Routledge, 1990.
- VAN ZANTEN, David, "Le système des Beaux-Arts", en *Architecture d'aujourd'hui*, 182 (novembre-décembre) 1975.
- VAZQUEZ-RIAL, Horacio. *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Alianza editorial, Madrid, 1996.
- VALE, Lawrence. *Architecture, Power, and National Identity*, New Haven and London, 1992.
- VILLA ESGUERRA, Jaime. *100 años del Teatro Colón: 1892-1982*, 1993.
- WATKIN, David, *Morality and Architecture*, University of Chicago Press, 1977.
- WRIGHT, Gwendolyn, *Politics of Design in French Colonial Urbanism*, University of Chicago Pres, 1991

Bibliografía sobre historia del teatro

- AZOR, Ileana. *Origen y presencia del teatro en nuestra América*. Editorial Letras Cubanas, 1988.
- BACHLEITNER, Norbert. «Le naturalisme français sur les scènes viennoises », in Karl Zieger et Amos Fergombé (éds.), *Théâtre naturaliste, théâtre moderne*, op. cit.
- BARISH, J. *The Anti-Theatrical Prejudice*. Berkeley, 1981.
- BEARE, W. *The Roman Stage: a story of Latin drama in the time of the Republic*. Londres, 1950.
- BELTRÁN, Oscar R. *Los orígenes del teatro argentino*. Buenos Aires, Editorial Luján, 1934.
- BERENGUER CARISOMO, Arturo. *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947.
- BERENGUER CARISOMO, Arturo. "El neo-clasicismo (Lavardén)", en *Boletín de Estudios de Teatro*. Año III, Tomo III, n° 8: 1-9, 1945.
- (1947). *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura / Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- BERGSON, Henri, *Le Rire: essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1900.
- BOSCH, Mariano G. *Teatro antiguo en Buenos Aires*. Buenos Aires: El Comercio, 1904.
- (1910)a . *Teatro antiguo en Buenos Aires. Piezas del siglo XVIII. Su influencia en la educación popular*. Buenos Aires: El Comercio.
- (1910)b . *Historia del teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta El Comercio.
- BROOK, Peter. *The Empty Space* (1968), traduction française: *L'Espace vide, écrits sur le théâtre*, Paris, Le Seuil, 1977, rééd. «Points », 2001.
- BRANDT, George W. (ed.), *German and Dutch Theatre, 1600-1848. A Documentary History*, compiled by George W. Brandt et Wiebe Hogendoorn, Cambridge, Cambridge UP, .1993.
- CANAL FEIJÓO, Bernardo. *Una teoría teatral argentina*. Buenos Aires: Ariadna, 1956.

- CARLSON, Marvin. *The German Stage in the Nineteenth Century*, Metuchen (NJ), The Scarecrow Press inc., 1972.
- CASADEVALL, Domingo F. *La evolución de la Argentina vista por el teatro nacional*. Buenos Aires, Cuadernos de Ediciones Culturales Argentinas, 1965.
- CASTAGNINO, Raúl H. *El circo criollo. Datos y documentos para su historia. 1757 – 1924*. Buenos Aires, Editorial Lajouane, 1953.
- (1963): *Sociología del teatro argentino*. Buenos Aires, Editorial Nova.
- CASTAGNINO, Raúl H. *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*. Buenos Aires: INET, 1944.
- (1963). *Sociología del teatro argentino*. Buenos Aires: Nova.
- (1969). *Teatro argentino premoreirista*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- (1977). *Crónicas del pasado teatral argentino (siglo XIX)*. Buenos Aires: Huemul.
- CHARLE, Christophe. *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*. Albin Michel, Paris, 2008.
- CHUMBITA, Hugo. “Nueva visión de Juan Moreira”. *Revista Todo es Historia* N° 346, mayo. Buenos Aires, 1996.
- D'HARCOURT, Eugène. *Mission du gouvernement français II. La musique actuelle en Allemagne et Autriche-Hongrie. Conservatoires, Concerts, Théâtres*, Paris, C. Hayet, 1908.
- DELLE, Eberhard. *Das Victoria-Theater in Berlin 1859-1891*, Dissertation FU Berlin, 1954
- DE LUCÍA, Daniel O. “Carnaval y sociedad en la Gran Aldea”, en *Todo es historia*, n° 331: 8-24, 1995.
- DUBATTI, Jorge A. *El teatro francés en la Argentina (1880-1900)*. En *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino 1890-1990*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1993.
- DUSIGNE, Jean-François. *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du XIX siècle*, Paris, Éditions théâtrales, 1997.
- ERIAN, J.B. *Pourquoi les Pretres de l'église ont condamné le théâtre de leur temps*, Paris, 1914.
- ESCALADA YRIONDO, Jorge. “Orígenes del Teatro Porteño”, en *Boletín de Estudios de Teatro*. (1945). Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Comisión Nacional de Cultura. Año III, n° 8: 23-32.
- GAMBACCINI, Ana. *El circo criollo: Un fenómeno de la cultura popular y la comunicación*. 1994. Publicado en web:
http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/38-10AnaGambaccini.pdf
- GARAVAGLIA, Juan C. “El teatro del poder: ceremonias, tensiones y conflictos en el estado colonial”, en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana* Dr. Emilio Ravignani, Buenos Aires, Tercera serie, n° 14, 2do semestre, 1996.
- GEIROLA, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Ediciones de Gestos. California, 2000.
- GERCHUNOFF, Alberto. *La vuelta de Juan Moreira*. En: *El hombre que habló en la Sorbona*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1926.
- GAMBACCINI, Ana. *El circo criollo: Un fenómeno de la cultura popular y la comunicación*.
- GRANGE José M. “Un Moreira anterior al de los Podestá”. *Chivilcoy, Diario La Campaña*, 18/9, 1983.

- GUIMARAES, Carmelinda. "1900-1930: Del teatro anarquista al modernismo". Revista Apuntes Número Especial, Enero. Santiago-Chile, Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1992.
- GUTIÉRREZ, Eduardo – PODESTÁ, José. "Juan Moreira Versión 1891". Revista de Estudios de Teatro. Tomo V N° 13. Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1986.
- HANÁK, Peter. « The Cultural Role of the Vienna-Budapest Operetta », in Bender (Thomas) et Schorske, Carl E. (eds.), Budapest and New York, Studies in Metropolitan Transformation 1870-1930, New York, Russell Sage Foundation, 1994.
- IFE, B. W. Reading and Fiction in Golden-Age Spain: a Platonist critique and some picaresque replies. Cambridge (trad. Cast.: Lectura y ficción en el Siglo de Oro: las razones de la picaresca, Barcelona, Crítica, 1992), 1985.
- JELAVICH, Peter. Berlin Cabaret, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 1997.
- JOHNSON, Victoria. Fulcher (Jane F.), Ertman (Thomas) (eds.), Opera and Society in France and Italy from Monteverdi to Bourdieu, Cambridge, Cambridge UP, 2007.
- KATZ, J. J. y Fodor J.A. "Structure d'une théorie semantique", en Cahiers de Lexicologie, 9/10, 1966-1967.
- KENYON, K..M. "The Roman theatre at Verulanium, St Albans", Archaeology 84: 213-261, 1935.
- KLEIN, Teodoro. El actor en el Río de la Plata, I. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores, 1984.
- (1992). "Los primeros sainetes criollos. La identidad nacional en teatro", en: Teatro 2, año II, n° 3: 64-68.
- (1993). "Rivadavia y el teatro", en Actas de las VII Jornadas de Investigación y Crítica Teatral. Buenos Aires: ACITA: 72-78.
- KLEIN, Teodoro. "Juan Moreira 5 años después del estreno". En Revista de Estudios de Teatro. Tomo V N° 13. Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1986.
- (1996^a). "Teatros anarquistas y socialistas en el 1900". Revista Desmemoria N° 9, enero. Buenos Aires.
- (1996^b). Los Podestá-Scotti y el género criollo. En Martín Fierro y El entenaio de Elías Regules (h). Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- KLEIN, Teodoro. De los Casacuberta a los Podestá. Ediciones Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 1994.
- LE RIDER, Jacques. Arthur Schnitzler ou la Belle Époque viennoise, Paris, Belin, 2003.
- LÓPEZ ROSAS, José R. El teatro en la provincia. Separata de Historia de las Instituciones de la Provincia de Santa Fe, Tomo 5, Segunda parte. Sin mención de editor y sin fecha.
- LUDMER, Josefina. El género gauchesco. Un tratado sobre la patria. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- LLANES, Ricardo M. "Teatros de Buenos Aires". Cuadernos de Buenos Aires XXVIII. Buenos Aires, Dirección de Bibliotecas Públicas y de Publicaciones Municipales, 1968.
- MAUTNER WASSEMAN, Renata. "Mario Vargas Llosa, Euclides da Cunha, and the Strategy of Intertextuality." Publications of the Modern Language Association of America. 108.3, 1993.
- MILLER, Anna Irene. The Independent Theatre in Europe. 1887 to the present, New York, Ray Long and Richard R. Smith, 1931.
- MOISAND, Jeanne. Madrid et Barcelone fin-de-siècle (vers 1870-vers1910). (Tesis IUE) Florence, 2008. Director Christophe Charle.

- MONNER SANS, José M. "Teatro español a fines del siglo XIX", en Cuaderno de Cultura Teatral, 19: 83-100, 1944.
- MORALES, Ernesto. Historia del teatro argentino, 1974.
- PASOLINI, Ricardo. "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales". En DEVOTO, Fernando y MADERO, Marta. Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930. Tomo 2. Editorial Taurus Santillana, 1999.
- PATTERSON, Michael. German Theatre. A Bibliography from the Beginning to 1995, Leicester, Motley, 1996.
- PELLETTIERI, Osvaldo. "Cambios en el sistema teatral de la gauchesca rioplatense". Revista Gestos Nº 4, noviembre. University of California, Irvine, 1987^a.
- (1987b). "El sistema de la gauchesca teatral alrededor de 1893: Juan soldado de Orosmán Moratorio, entre Juan Moreira y Calandria". Revista de Estudios de Teatro. Tomo VI Nº 15. Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
 - (1987c). "Juan Cuello, novela y obra teatral, de la gauchesca al nativismo". Revista Espacio Nº 3, diciembre. Buenos Aires.
 - (1990). Cien años de teatro argentino (1886-1990). (Del Moreira a Teatro Abierto). Buenos Aires, Editorial Galerna/ IITCTL.
- PELLETTIERI, Osvaldo. "Sarmiento crítico teatral", en Gestos, 4, nº 7 (abril): 113-115, 1989.
- (1990). Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto. Buenos Aires: Galerna.
 - (2001). En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo, en De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al actor nacional argentino. Buenos Aires: Galerna. Cuaderno del Getea nº 13: 11-40.
- PELLETTIERI, Osvaldo. Historia del teatro argentino en Buenos Aires, 1884-1930, Galerna, Buenos Aires, 2002.
- PELLETTIERI, Osvaldo. Historia del teatro argentino en Buenos Aires, 1783-1884, Galerna, Buenos Aires, 2005.
- PELLETTIERI, Osvaldo. Teatros y Teatristas. Estudio sobre teatro argentino e iberoamericano. Editorial Galerna, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Buenos Aires, 1992.
- PODESTÁ, José. Medio siglo de farándula: Memorias de José Podestá. Río de la Plata, Talleres de la Imprenta Argentina de Córdoba, 1930.
- ROJAS, María E. "El público asistente a los circos, hasta la aparición de Juan Moreira", en Revista de Estudio de Teatro, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, nº 3: 50-54, 1960.
- SABLER, Wolfgang. Arthur Schnitzler. Écriture dramatique et conventions théâtrales, Berne, Peter Lang, « Theatrica 21 », collection « Contacts », 2002.
- SCHUMACHER, Claude. (ed.). Naturalism and Symbolism in European Theatre. 1850-1918, Cambridge, Cambridge UP, 1996.
- SEIBEL, Beatriz. Historia del teatro argentino: desde los rituales hasta 1930, 2002.
- SEIBEL, Beatriz. El teatro "bárbaro" del interior. Buenos Aires, Ediciones de la Pluma, 1985^a.
- (1985b). Los artistas trashumantes. Buenos Aires, Ediciones de la Pluma.
 - (1988^a). El cantar del payador. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
 - (1988b). "La historia del tango, según Francisco Canaro e Ivo Pelay". Buenos Aires, Diario Clarín, 27/10.

- (1993). Historia del circo. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- (1999) "Teatralidades de Buenos Aires: de la Ópera al Parque Japonés, 1890-1915". Gutman, Margarita y Reese, Thomas (editores): Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital. Buenos Aires, Eudeba.
- SENELICKE, Laurence (ed.). National-Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746-1900, Cambridge, Cambridge UP, 1991.
- SOSA CORDERO, Osvaldo. Historia de las variedades en Buenos Aires (1900-1925). Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1978.
- STAROBINSKI, Jean. El texto y el intérprete, J. Le Goff y P. Nora, Hacer la Historia II. Nuevos enfoques. Barcelona, Laia, 1979.
- SZONDI, Peter. Theorie des modernen Dramas (1880-1950), Francfort, Suhrkamp, 1956, trad. fr. : Théorie du drame moderne: 1880-1950, Lausanne et Paris, L'Âge d'homme, 1983.
- TRONCOSO, Oscar. Juegos y diversiones en la Gran Aldea, en La vida de nuestro pueblo, vol. I. Buenos Aires: CEAL, 1982.
- UBERSFELD, Anne. Lire le théâtre. Paris: Editions Sociales, 4° ed., 1982.
- VERSÉNYI, Adam. El teatro en América Latina. Organización Editorial de la Universidad de Cambridge, edición en español. U.K., 1996.
- VILLEGAS, Juan. "La re/escritura de la historia del teatro: ¿Aporía cultural o renovación histórica?" Revista Gestos N° 14, noviembre 1992. University of California, Irvine.
- VILLEGAS, Juan y TAYLOR, Diana. "Closing Remarks", en Negotiating Performance. Durham and London, Duke University press, 1994, p. 316-319.
- WEBER, William. Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848, Londres, Croom Helm, 1975; nouvelle édition, Aldershot, Ashgate, 2004.
- YATES, W. E. Theatre in Vienna. A Critical History 1776-1995, Cambridge, Cambridge UP, 1996.
- ZIEGER, Karl et FERGOMBE, Amos (éd.). Théâtre naturaliste, Théâtre moderne? Éléments d'une dramaturgie naturaliste au tournant du XIX et du XX" siècle, Valenciennes, Camelia, Presses universitaires de Valenciennes, 2001.
- ZOLA, Emile. Naná. Ediciones Orbis, Hyspamérica, Buenos Aires, 1982.