

La consistencia barroca del teatro popular rioplatense de fines del XIX: espacios de resistencia a los ordenamientos de la modernidad

Alicia Frischknecht
Facultad de Humanidades (UNcomahue)
frischknechtalicia@gmail.com

Palabras clave: teatro popular – sainete- resistencia barroca – formación del lectorado

Resumen

En el marco de la investigación sobre la formación del público lector en el Río de la Plata entre 1860 y 1900, comienza a desplegarse una resistencia al diseño hegemónico (Echeverría 2000). Este gesto de supervivencia de sectores subalternos, del mestizaje colonial original y del producido por la inmigración de la segunda mitad del siglo XIX, surge como respuesta a la contradicción que el proyecto representa para su vida. Trama un diálogo con los medios gráficos de la prensa que refieren la vida cotidiana y de las evidencias del conflicto que esa modernidad traduce en sus demandas de alineación de subjetividades para su realización. La producción será resultado de la “pluralidad de lógicas de comportamiento y de las contradicciones entre ellas” que apenas se asoman a la novela naturalista, pero desafían a pensar en un modo de ser alternativo y de consistencia barroca en las propuestas para el circo, para los cafés y los retablos populares.

Este nuevo proceso tuvo características diferentes al del contexto mesoamericano y en el andino. La relación con la lengua no fue problemática sino hasta el XX, aunque en sentido diferente. Estos otros canales para la ‘lectura’, en particular el teatro popular, van a ofrecer la posibilidad de comprender el modo en que esa cultura fuera configurándose, sus claroscuros, sus zonas no exploradas. Este proceso se dio, sin lugar a dudas, como contracara de aquello que quedó manifiesto en los diseños para educación y en sus materiales. Para conocer la dinámica del mismo, es preciso conjurar la complejidad del proceso de las culturas y de las identidades.

El ethos ‘barroco’ clave para la comprensión de la dialéctica culto-popular

Bolívar Echeverría propone un mirador, una teorización peculiar, para pensar la diversidad de la historia americana. Así llega a su famoso discurso sobre los cuatro *ethé* históricos para pensar la modernidad capitalista, de interés para pensar la cultura, la identidad americanas. El *ethos* barroco será el resultado del devenir de un proceso de codigofagia inédito en el resto del planeta. Prefiere esta noción a la de cultura, ya que sintetiza la ambigüedad o doble sentido (...) de “refugio”, a recurso defensivo o pasivo, con lo que se refiere a “arma”, a recurso ofensivo o activo”. Conjunta el concepto de “uso, costumbre o comportamiento automático” con el de “carácter, personalidad individual o modo de ser”. Y agrega: “Ubicado lo mismo en el objeto que en el sujeto, un comportamiento social-estructural (...) que puede ser visto como todo principio de construcción del mundo de la vida” (B. Echeverría 2000: 37) Una alternativa que intenta hacer vivible lo invivible, ya que no a solucionar, una determinada forma específica de la contradicción constitutiva de la condición humana.

Esta manera de interiorización del capitalismo en la vida cotidiana se distingue por subrayar la contradicción entre lo natural y lo moderno. Afirma la forma natural del mundo de la vida “que parte paradójicamente de la experiencia de esa forma como ya vencida y enterrada por la acción devastadora del capital”, de la modernidad, de la colonialidad. Se propone su superación por medio de la reinención informal o furtivamente de las formas para restablecer las cualidades de la riqueza concreta, siempre como semiosis de segundo orden; a través del juego, la fiesta y el arte.

El contexto de la formación de los estados nacionales americanos es sin lugar a dudas, un punto de inflexión en el que el diseño vuelve a ordenarse según un modelo moderno capitalista europeo y se renueva el estado posterior al desamparo colonial en el siglo XVII, consecuentemente, entran a tallar nuevamente las contradicciones que en el otro diseño colonial hicieran eclosión. Por ello, podemos convocar esa noción, de consistencia barroca para pensar algunos de los productos culturales de la época, como la prensa, la narrativa y el teatro, productos vinculados con el lectorado popular.

A pesar del aparato crítico periodístico, la novela es consumida más allá de lo esperado. A través de diversos medios, el público se aficiona a estos formatos, delimita su popularidad 'a pesar de'. Esta condición nos devuelve al par culto-popular: lo aceptamos como variable interpretativa aunque, a menudo, nos obliga a discutirla. No podemos sino aceptar que, en realidad, no se trata de polos diferenciados sino de estratos complementarios y complementados, movimientos que circulan por calzadas opuestas pero no necesariamente en direcciones opuestas. Tienden a configurar, a dar cuenta de la experiencia del/la autor/a, de y en la vida que le es contemporánea. Esta lógica explica el entrecruzamiento, casi inevitablemente, de los mismos tópicos que fueron inventados para normar la circulación, como la noción de clase, la de raza, género, territorio, origen, tradición, posesión y desposesión, acceso a y restricción de los mismos, entre otros. Inevitablemente, tienen la generación de marcos normativos, de principios de identificación, abonados en la validación de cada uno de esos cruces. Podemos inscribir también la propuesta del filósofo Luis Sáez Rueda (2015), en el sentido de que se trata de estratos que se interpenetran en un doble movimiento de apropiación-fagocitación que deriva, ya en un vacío estático -la tradición y su aceptación-, ya en una compleja polémica que recupera los procesos concretos de lo sociopolítico a través de relaciones múltiples y dispares. El devenir cultural circula, pues, como las corrientes invisibles, como resistencia barroca, temperada por la praxis sociopolítica. Lo social le es inherente, está inseparablemente unido a su esencia. A pesar de las excepciones (Ludmer 1999: 123 y ss.), lo sociopolítico ingresa en todos los niveles de la crianza cultural, definiendo una *physis* cultural que influye en toda la sociedad. La real oposición entre aquello que se pretende imponer verticalmente existe entre las normas y la potencia creadora que se despliega reticularmente, en un devenir irreglable, ingobernable, por su misma esencia microfísica. Esta suerte de despliegue desordenado y barroco configura un nuevo orden, un orden desordenado, el *caosmos*.

Una revisión de las operaciones de la institución literaria (Williams 1977: 115 y ss.), del *canon* (Mignolo 1998: 236-270), nos propone discutir esta remanida oposición, entre lo validado y lo que no merece validación. Una trama mucho más compleja se descubre detrás de las operaciones descriptas de la crítica, contrapuestas a los consumos del lectorado y las operaciones del mercado editorial. Al respecto, también deben tenerse en cuenta las propias del campo literario, como reescrituras, reversiones, adaptaciones y comentarios, que no son sino reafirmación de las reglas impuestas. La trama, el género, entonces, nos dejan ver la complementariedad creativa de la polémica misma, más que la exclusión propia de la oposición.

El dinamismo de los últimos lustros del siglo se debe a estas tensiones, a la discusión sobre el Estado, sobre las instituciones que pretenden organizar el orden social -educación, familia, ciudad, por qué no-, que buscan complementar la oposición individuo-pueblo, también a partir de los ejes que cruzan el devenir cultural. El proceso de modernización, la consolidación de la trama urbana, las concepciones de progreso imperantes generan naturalmente violencia. Esta se transparenta en las transformaciones creativas tendientes a ofrecerles resistencia.

En relación con los discursos, una de las transformaciones fundamentalmente identificadas se da en las formas, los géneros, además de los medios y soportes -la proliferación de periódicos y revistas y, en particular, en la emergencia de las nuevas formas teatrales. Las reacciones son respuesta también violenta al reconocimiento de la amenaza de un poder. El avance de ese poder, que se sabe a su vez amenazado, produce una respuesta a menudo en contra de los sentidos, como destitución, creación crítica o parodia, como modo urgente de sobreponerse a las reglas impuestas. Los ejemplos son claros también en el sainete porteño.

En el mismo sentido, aunque con orientaciones diferentes, se va a alinear la literatura de detectives, médicos, cronistas, archivistas. A través de la diversificación del punto de vista, de la construcción de otras voces enunciativas. Se vuelven más complejas las versiones acerca de la vida en ciudad, de las tensiones políticas y económicas, de los diferentes espacios de socialización que delimitan alternativas para la supervivencia a los aires de la época. Así, finalmente, también se libera el anclaje para la actividad escritural, tradicionalmente relegada al patriarcado aristocrático -aunque eventualmente también a voces que le fueran solidarias, como vimos- para dar lugar a ficciones de *prosumidores*, lectores que hablan de lo que leen y escriben a partir del solo impulso de ofrecer una versión de resistencia.

Transición hacia otras formas: el teatro en Buenos Aires

Hacia la última década del siglo XIX, otras formas vienen a dar respuesta a aquellos no considerados por los documentos para el sistema educativo ni por las prácticas doméstica de lectura, menos por la literatura de los referentes culturales de la tradición nacional. La escena nacional por su parte tiene, respecto de la novela, un desarrollo tardío (Rama 1998: 129). La producción venida de ultramar va garantizando la afición a géneros y temas. Tardía es también la preocupación por la formación actoral, a menudo por el juicio a la moral de los integrantes de las compañías, excepción debida a algunas 'estrellas' de la ópera que arriban al Río de la Plata, encumbrados por los sectores más cultos, aficionados a las presentaciones y precursores del desarrollo del género.

Desde la segunda mitad del siglo, menos de media docena de espacios animan las veladas del público porteño con ofertas que van desde un incipiente interés por la ópera de parte de los sectores altos, hasta las ofertas que los cómicos españoles proponen, la zarzuela, el sainete, y las comedias que estilizan temas gauchescos. Compañías de equilibristas, músicos, acróbatas, ofrecen también atracciones en espacios abiertos, que progresivamente van incorporando breves escenas, al uso del vodevil francés, payadas que recrean la sextina hernandiana y temas afines a la vida gaucha. Una población creciente en número y en capacidad adquisitiva se convierte rápidamente en mercado para una oferta variadísima. La oposición entre versiones del gaucho domesticado y el drama argentino moreirista, que justificara los debates en torno a la narrativa, se reproduce en la escena teatral de la época. La victoria de este último modelo, su migración de la arena a la escena, señala el punto en el que se confunden las ofertas identificadas como culta y popular.

La *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* dirigida por O. Pellettieri (2002) propone describir tres microsistemas en el período que consideramos: el primero identificado como microsistema de la gauchesca teatral (1884-1886); el segundo, el del romanticismo tardío y el tercero, el del sainete y la revista criolla (desde 1890 y se extiende más allá del fin de siglo). Es preciso reconocer que cada microsistema evidencia un proceso complejo en etapas, de fusión y evolución de formas hacia la orientación hacia productos 'nuevos'. El proceso, asimismo, es siempre acompañado, desde la prensa, por una incipiente crítica. Afirma Pellettieri (2001: 80) que

Los intelectuales, periódicamente preocupados por la escasez de producción dramática propia, habían auspiciado a escritores del segundo romanticismo (...) pero no lograban, desde sus propias esferas de legitimación, apropiarse de los mecanismos de consagración que ofrecía la plaza teatral (...) dominada por el teatro culto representado por compañías extranjeras, que también definía tendencias (...) y otras textualidades que desembocarían en el género chico.

Los intereses económicos definen con más efectividad esos procesos de validación. La legitimidad no la imponen las políticas sino la configuración del público que delimita al tiempo un objeto y una modalidad particular de consumo. Vale, en este punto, aclarar que el desarrollo de la llamada oferta popular tiene un ritmo más acelerado que las restricciones que los referentes del poder traman sobre ella. Cuando los

círculos literarios se proponen delimitar la ‘protección’ para el teatro en 1878¹, la oferta teatral extranjera y nacional ya es enorme. En parte se debe a la desatención inicial, en parte a que no se reconoce la perdurabilidad y el potencial recreador que estas ofertas pueden tener.

El sistema, sin embargo, procede con sus propias reglas, las que el público va estableciendo. El diálogo del relato aparecido en la prensa, las interpretaciones de lectores y lectoras, las expectativas que esas lecturas proponen, otorgan a esa obra sin guión un carácter proteico. La oralidad, los temas, los conflictos, la música, las imágenes ya conocidas a través de su aparición en los impresos, son el punto de encuentro con un público amplio que, de manera original, había pasado a ser la variable creadora, en lugar del sujeto a disciplinar, un primer paso para la emancipación cultural del sector (p. 99).

Las formas que se originan en este singular proceso van a animar la consolidación de aquellos que se reconocen como géneros -o derivas- netamente criollos, el sainete y la revista criolla. El fenómeno teatral da lugar a la consideración de una micropoética peculiar, en la que se hibridizan diferentes materiales y procedimientos, cada uno de los cuales permite recuperar las correspondencias con una necesidad o con un cruce complejo de variables históricas, estéticas, sociales, políticas (Dubatti 2009: 8). La creación dramática es posible gracias al reordenamiento de los datos provenientes del contexto, que nutre al texto, así como del universo de formas textuales que promueve instancias de renovación propiciadoras de la diferenciación, la distancia y la autonomía del nuevo producto.

Así, si la concepción de la que se vale el escritor surge del contraste con o la asimilación de los saberes de la experiencia de mundo del lector (Barrenechea 1996:30), los interrogantes deben ser cómo es posible una poética que habilite un lugar a los cruces a los que se asiste a fines del XIX. Si la escena de lectura sirve como síntesis que recupera, al mismo tiempo, la imagen del objeto y la del sujeto que a él se asoma, en el análisis de lo teatral, la esencia misma del espectador, como subjetividad contemporánea a la materialidad de la obra, complica la delimitación de las expectativas con las que dialoga (*convivio teatral*). Atendiendo a esta aclaración, la época del nacimiento del sainete debe ser reconocida como síntesis –por cierto, desestabilizadora, como resistencia- de poéticas diferentes, que reconocen distinto tipo de trabajo de producción, de concepciones de teatro, a la vez que el diálogo con otro tipo de producciones y concepciones de lectura de la época. Una trama netamente barroca.

Refundación del sainete

Resulta claro que la definición para los géneros en cuestión es objeto de pocos acuerdos. En una primera línea, se insiste en en su relativa inestabilidad. David Viñas (1977) establece una larga síntesis acerca del teatro finisecular, en la que reseña temas y discusiones que llevan a describir la producción teatral como una ‘ecología dramática’ desde las tradicionales escenas hasta los conventillos. Refiere la condensación, la combinatoria y a texturas ‘grumosas’: un discurso que cuestiona los oficiales y un subtexto que no conscientemente se ve “impregnado por las mismas pautas que cuestiona (p. xvii)”; aquello no filtrado por la ideología dominante.

Desde las notas introductorias de la colección universitaria hasta su *Historia*, Ordaz (1963; 2010) discute la exclusividad de la fusión de lo español y lo criollo. Subraya la excepcionalidad de Trejo, Soria y Vacarezza que la excede. En el sainete porteño, el conflicto sentimental es resuelto en conflicto social y político, migra espacialmente hacia los nuevos espacios urbanos y sustituye los personajes característicos del género chico español por tipos netamente porteños, nuevos, fácilmente identificables para el público popular.

Puccia (1993), biógrafo de Trejo, parte de la definición del sainete como cuadro costumbrista y caricatura de la realidad contextual, aunque lo reconoce particularmente vinculado a la noche y las actividades al margen de la justicia y la regulación del estado, con lo que sugiere la fusión -tal como se anticipó- de

1 Se trata del nacimiento, con resonancia mediática, de la Sociedad Protectora del Teatro Nacional, que tuvo como presidente también a Juan María Gutiérrez y compartió integrantes con las instituciones que validaran el *canon*: Coronado, Andrade, López, Cané, Mitre, entre otros exponentes de la crítica “elevada y filosa” (Seibel, 2002: 184).

formas familiares al público. La constante es la falta de procedimientos complejos: muy por el contrario, reproducen lecturas lineales de las voces y los textos de la época.

Según Silvia Pellarolo (1997:57 y ss.) el sainete se aparta de otras estéticas vigentes en la época –como la naturalista- y propone una ambivalencia representacional debida a la

polifonía de propuestas estéticas que incorpora. Se trata sin duda de un modo democrático de representar la realidad, ya que deja librado al personal entendimiento del espectador su propia lectura de la obra. La estética naturalista, en cambio, resulta autoritaria y dogmática al basar su representación en una tesis apriorística que debe interpretarse de modo unívoco (57).

En esta serie, se desarrollan paralelamente al sainete otras formas que también abrevan en sus mismas expectativas, tales como *Bosquejos locales*, *Bocetos*, *Juguetes cómico-líricos*, *Sátiras políticas*, *Apropósitos líricos*, *Fiestas criollas*. En algunos casos las llamadas *Revistas callejeras* revelan mucho más que una reinterpretación variopinta de los géneros difundidos tradicionalmente por las compañías españolas, tanto de la zarzuela, el entremés y la revista.

Es preciso recuperar que, a pesar de esta indefinición, las presentaciones reconocen en tales configuraciones mestizas notas de originalidad y, sobre todo, de actualidad, atentas al interés del público. Así como los géneros difíciles de definir, el público que los aprobara se reconoce como una formación también heterogénea. Las propuestas dan lugar a cruces textuales que transparentan búsquedas, recorridos inestables, un juego que revela los consumos esperados y dejan comprender, tentativamente, la lógica de las opciones elegidas por esa ciudadanía así como la lógica de su ‘formación’.

El teatro provee un mapa más claro de cómo se van configurando esos *otros logos*, otras voces que quedaran al margen de las consideraciones de las políticas de lectura. Al mismo tiempo justifica el fortalecimiento de los juicios contra aquellos productos que reconocen el beneplácito general. Ya superada la concesión de que solo los varones -y algunas pocas mujeres- de la clase dirigente, formados bajo moldes europeos, a menudo actores a la vez del orden político, herederos de la tradición criolla que acuñara la nacional, eran los responsables de la producción cultural, también otras voces comienzan a disputar, con éxito, la calzada de la producción. La propuesta política de este sector va a apostar a un universo mucho más colorido, al mestizaje, a la crítica al capital y a las políticas que profundizan las diferencias.

Si fuera preciso establecer una síntesis o una metáfora que explicitara el juego de relaciones que describe la producción del sainete en el período reseñado, me animaría a proponer la abstracción de la figura escénica de la *opinión pública*. Es la que puede hacer evaluaciones de la vida cotidiana, de la política, del comercio, como también de los intercambios de la cultura letrada. Al tiempo, podría sugerirse que dicha figura se vuelve familiar en las obras de los autores considerados, encarnada frecuentemente en personajes que discuten los estereotipos de los nuevos géneros como dato del contexto histórico geográfico en el que estas obras se representan. Personajes, espacios, conflictos, voces, resumen el cuadro de la época y trazan líneas que sirven a la definición de los géneros del drama popular para el inicio del siglo.

Así, permiten iluminar y delinear las condiciones sociales de producción de lectores ya que el estudio de las comunidades de lectores no puede descuidar las condiciones de posibilidad de su formación. Aunque no literalmente, la escena teatral recorta las condiciones para una comunidad lectora.

Un pueblo heterogéneo, de voces y matices complejos y complicados, no pudo sino crear una imagen que no merecía, en el panteón de la literatura emergente, más notas que las recortadas. La voz de Rojas (“Los gauchescos”: 424) va a confirmar que hay otra corriente que impulsa “el genio de cada nación plasma (...) la representación de la vida por medio de gestos y palabras”

Hacia 1875 comienza la difusión de la *Revista teatral*, producto que delimita un espacio más complejo para el teatro. No solo se construye en relación que los géneros que describimos un espectador, confirma que el teatro también configura un lector, un cultor que encuentra en el espacio de difusión escrita de tales lecturas un objeto nuevo de consumo. Las obras son publicadas de acuerdo con su éxito teatral. El nuevo siglo reconoce por lo menos cuatro medios semejantes, *El teatro argentino*, *La escena*, son las que reconocen mayor difusión. Se trata de dispositivos de difusión y no de control.

Conclusión

El teatro de las últimas décadas del XIX es un espacio en el que desfilan personajes popularizados por gestos, tipos reales que animan una argentinidad que nada tiene que ver con aquella responsable de la invención de la tradición. Popular, entretenido, sin plan ni técnica, anclado en otras tradiciones. ¿Cómo no discutirlo?

La popularidad inicial del teatro es silenciada, la crítica no le reconoce un valor estético. Los comentarios sobre los actores de la época alumbran el tipo de práctica a que el público accedía: traducciones de dudoso valor y adaptaciones de los clásicos franceses, ingleses e italianos, representadas por actores de origen también europeo. Con la excepción de las notas sociales y de las revistas interesadas en el teatro, poco se habla de la heterogeneidad del público de tales productos. Por otra parte, se reconoce a la narración poco valor formativo, se alerta acerca de la moral de los personajes cuando atentan contra la de las élites responsables de la formación moral de la ciudadanía.

El gesto divide al lectorado: el culto, capaz de reproducir el gesto disciplinador, y el llano, afecto a tales 'lecturas'. Su fácil procesamiento las admite como medio para orientar la formación: se amplía la oferta, se multiplica la circulación de narraciones de firma nacional y se buscan recursos de interés para el público amplio. El comentario personal, la nota de color, la carta entre personajes encumbrados, las memorias familiares de los 'ilustres' de la sociedad porteña comienzan a ganar espacio en la prensa diaria y generan un mercado para nuevos productos en prosa. El arte se diversifica, surgen ficciones que imponen una mirada crítica sobre la situación social, un duelo entre lectores y entre críticos, acerca del valor de tales producciones.

Bibliografía

- Barrenechea (1996). La literatura fantástica: función de los códigos culturales en la constitución de un género en S. Sosnowski (1996), *Lectura crítica de la literatura americana: inventarios, invenciones y revisiones*. Venezuela, Ayacucho: 30-39.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Colihue.
- Echeverría, B. (2011). *Crítica de la modernidad capitalista*. La Paz.
- Mignolo, W. (1998). Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o de quién es el canon del que hablamos) en Sullà (comp.) *El canon occidental*. Madrid, Arco Libros: 237-270.
- Pellarolo, S. (1997). *Sainete Criollo. Democracia/Representación. El caso de Nemesio Trejo*. Buenos Aires, Corregidor.
- Pelletieri, O. (2002). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Vol. II La emancipación cultural (1884-1930). Buenos Aires, Galerna.
- Puccia, E. (1993). *Nemesio Trejo. Pionero del Sainete Criollo*. Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo.
- Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Arca, Montevideo.
- Sáez Rueda, L. (2015). *El ocaso de occidente*. Barcelona, Herder.
- Seibel, B. (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Corregidor.

Williams, R. (1977). Traditions, Institutions and Formations en *Marxism and Literature*. Oxford, Oxford University Press: 115-120.