



Pasolini, Ricardo (1999). La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales. En Fernando Devoto, y Marta Madero (comps.), Historia de la vida privada en Argentina. Tomo 2 (pp. 222- 268). Buenos Aires: Taurus.

# La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales

Ricardo O. Pasolini

A mediados de junio de 1909, Anatole France pronunció su última conferencia en Buenos Aires y presentó, desde una perspectiva exterior, una composición de la Argentina que coincidía con la que la elite local había alimentado desde largo tiempo. Lo que más asombraba a France se fundaba en el hecho de que en la periferia del mundo atlántico pudieran encontrar un interlocutor cultural equivalente a sus aspiraciones de prestigio en tanto intelectual y visitante ilustre.<sup>1</sup>

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

Ese interlocutor social culturalmente europeo, del que France desconfiaba pero al que no dejaba de admirar,<sup>3</sup> aparece como el resultado de una operación consciente de selección y orientación de la oferta cultural a partir de unas pautas de consumo en donde las experiencias tea-

*El público de la ópera, desde el inicio, se presentó fuertemente estratificado. La más notable diferenciación era la que se establecía en el interior del teatro a través de la ocupación de los espacios destinados a los espectadores. La audiencia del Teatro Colón de Buenos Aires durante una función de gran abono en 1912. (Archivo General de la Nación)*

trales jugaban un papel preponderante. Es evidente que cuando hacia 1909 Anatole France calificaba a los asistentes a las salas del teatro lírico porteño como de “oído delicado y hasta algo quisquilloso”,<sup>4</sup> visualizaba con asombro crítico lo que parecía el momento cúlmine de un proceso cultural que había acompañado la transformación de la Gran Aldea en una sociedad extremadamente compleja, étnicamente plural y cosmopolita: el surgimiento y desarrollo de un público erudito de teatro lírico, decidido a consumir un bien cultural estrechamente vinculado a la oferta de las empresas dramáticas extranjeras.

¿Qué es lo que en verdad está en juego en este proceso donde ciertos sectores sociales se apropian para sí de un género dramático específico? Entre 1870 y 1910, la ópera, por un lado, y el circo, por el otro, se transformaron en los polos antagónicos que asumía la oferta teatral de Buenos Aires, pues a partir del desarrollo de prácticas de consumo específicas y de particulares comunidades de significados asociadas a los géneros, pudieron reconocerse las diferentes franjas de un público cada vez más amplio y socialmente polarizado. El consumo teatral incluía también la zarzuela, las comedias y los dramas en italiano o en francés, los sainetes de origen español, y hacia principios del siglo, los dramas de autores argentinos. Pero es en la ópera y en el circo donde estos consumos alcanzan la dimensión de identidades sociales antagónicas. ¿Por qué?

En tanto las prácticas y los consumos teatrales se revelan como indicadores de las dinámicas mediante las cuales los grupos sociales constituyen identidades y porciones de poder en el campo simbólico, es posible reconocer en la diversidad de las experiencias ligadas al género teatral —como lo ha señalado Nicola Gallino respecto del consumo de ciertos estilos musicales en el Piamonte del siglo XIX—<sup>5</sup> la manifestación de lenguajes culturales diferenciados. A través de las operaciones de selección que los diferentes grupos realizan sobre esos lenguajes, tanto en su dimensión propiamente estética como en el sistema productivo de los géneros y la práctica social, es posible identificar los mecanismos mediante los cuales se perfilan y trazan los límites de unas identidades sociales que se pretenden estables.

En la Argentina del período 1870-1910, animada de mutaciones sociales y novedades culturales, el problema de la constitución de estas identidades encuentra en los lenguajes de géneros teatrales, como la ópera y el circo, una región donde dirimir lugares sociales fuertemente polarizados, a partir de la traslación de específicas jerarquías de prestigio al *côté* lingüístico de la experiencia teatral.<sup>6</sup> Éste es un fenómeno que opera, por un lado, en el nivel estético desde ámbitos diversos, y por otro, en la ritualidad misma de la sociabilidad teatral, pues en la sala —en

particular de la ópera— se desarrolla otra compleja “actuación” que tiene como público al resto de la audiencia. Esta *mise en scène* que establece una estratificación social en el interior del teatro y a la vez un modelo global de hábitos culturales, se convierte en la metáfora de un aprendizaje civilizatorio —el *savoir-faire* de la urbanidad, el rito de las buenas maneras de la “gente decente” —, donde solamente un segmento de la audiencia se arrogará el conocimiento del libreto legítimo. Así, en la teatralidad de la sala se dirimen un ideal de identidad y una relación social específica.<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup>

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

¿Qué sucedía con la ópera? Al menos desde los tiempos de Rivadavia, los porteños habían conocido algunas arias, dúos y tercetos de óperas famosas. En 1825, con el estreno de *Il Barbiere di Siviglia*, de Gioacchino Rossini, se representó por primera vez en Buenos Aires una ópera completa.<sup>9</sup> Pero fue un fugaz comienzo: tras algunas pocas representaciones en los años sucesivos, ninguna ópera se representó entre 1832 y 1848. Hacia el final del período rosista, las representaciones de ópera alcanzaron algún desarrollo, en particular en el Teatro de la Victoria a partir de la instalación de la compañía de Antonio Pestalardo en 1848, y más tarde la compañía lírica francesa de Próspero Fleuriot.<sup>10</sup> Así y todo, las representaciones asumían un carácter en el que el género aparecía de algún modo devaluado. Por ejemplo, era costumbre de la época que los actos de las obras se redujeran a sus formas más dinámicas, considerando solamente las arias, romanzas o sinfonías, mientras se dejaban de lado los recitativos u otros números considerados de poco

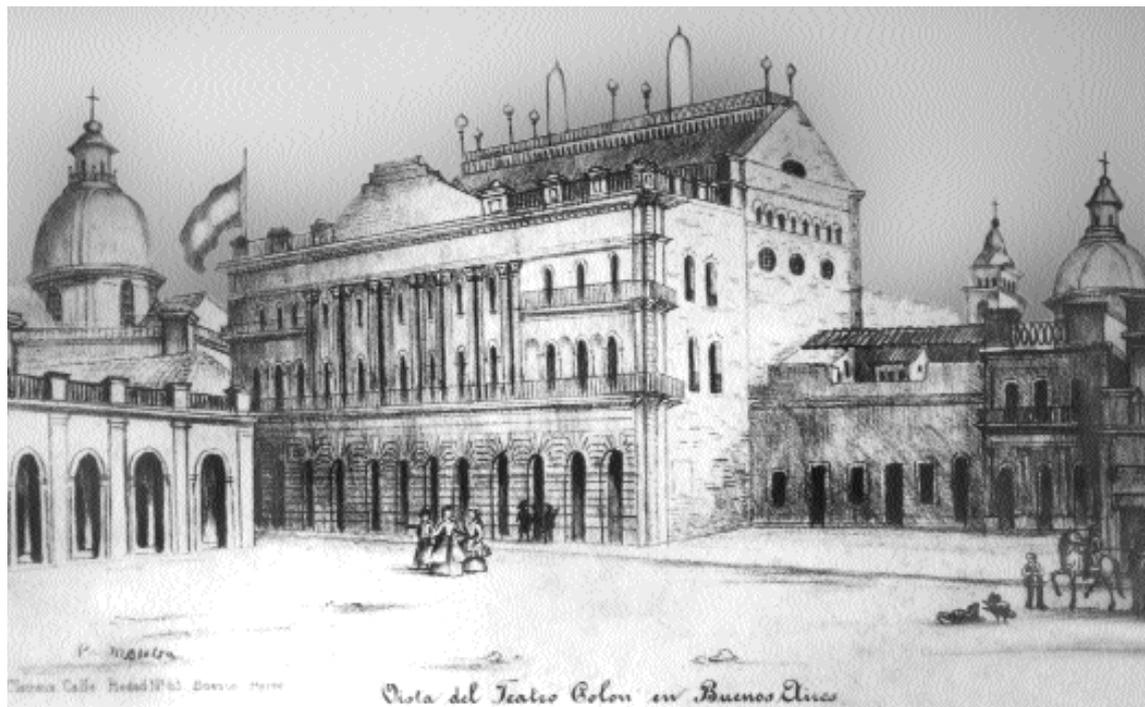
*La ópera o las reglas del género*

brillo por la compañía. En el Buenos Aires de mediados del siglo XIX, los intentos de ilustración del público quedaban a cargo de las necesidades cambiantes de las compañías, pues muchas veces carecían de las voces para representar obras completas. Por el contrario, la oferta teatral se presentaba bastante diversificada: arias y romanzas, bailes y sainetes, resumían una noche de espectáculos que comenzaba invariablemente a las ocho.

En 1878, un teatro como el primer Colón –inaugurado el 25 de abril de 1857 con la representación de *La Traviata*, cantada por el tenor Tamberlick y la Lorini– anunciaba a precios de noche de ópera la presentación de una rara atracción más cercana al espectáculo circense: “el hombre-pep”, quien, junto a los integrantes de su *troupe*, comía, bebía y jugaba a los naipes “en un estanque bajo el agua”.<sup>11</sup> Ciertamente, hacia la década de 1820, en los teatros líricos de Italia, donde se representaban las obras que las clases acomodadas consideraban serias, es decir, aquellas de argumento histórico o mitológico, también en los entreactos tenían lugar bailes u otras diversiones y, luego de 1850, con la ampliación del público hacia otros grupos sociales, los nuevos teatros líricos italianos comenzaron a ofrecer desde óperas clásicas hasta espectáculos ecuestres y acrobáticos.<sup>12</sup> Algo similar sucedía con la ópera de empresas italianas que consumía tanto la nueva elite californiana como la más tradicional neoyorquina hacia 1852.<sup>13</sup> En algún sentido, en términos de consumo y erudición, el público de Buenos Aires no se diferenciaba tanto de otros públicos del mundo moderno, salvo el de las audiencias del Teatro alla Scala de Milán o el San Carlo de Nápoles, que podían acreditar una tradición lírica secular.

#### *Crítica musical y ópera*

La aparición en 1875 del semanario de crítica *La Gaceta Musical* representará un paso muy importante en el proceso de construcción de un público erudito en materia de música lírica. Por un lado, indicará el surgimiento de un tipo de prensa orientada exclusivamente hacia las temáticas musicales que recurrirá a la figura factual del *crítico*. Por otro, esa crítica será monopolizada por el análisis de las diversas facetas de la ópera como género. *La Gaceta Musical* salía todos los domingos de mayo a octubre, durante los seis meses que duraba la temporada lírica. En sus páginas se informaba sobre las representaciones que tenían lugar en los dos teatros más prestigiosos del Buenos Aires de la época: Teatro de Colón (1857) y Teatro de la Ópera (1872). Se trataba de una crítica incipiente, a mitad de camino entre la subalternidad a los comentarios de la prensa especializada europea y el veredicto del público para colocar sus indicaciones no exentas de tecnicismos.



Por ejemplo, el debut de *La forza del destino* de Verdi en mayo de 1875, a cargo de la compañía lírica Colón, estuvo precedido por la reproducción de una serie de crónicas de la prensa milanesa en la que se elogiaba las cualidades vocales del tenor Ferrari y de su acompañante de escena Magdalena Mariani. La crítica local de la obra se resumió en el elogio del tenor y también en la de exaltación de Magdalena Mariani, quien a juzgar por el crítico había presentado “una Leonor que no ha tenido rivales en Buenos Aires”.<sup>14</sup> En este sentido, el aplauso y la admiración hacia las prima donnas se presentaba como resultado de un veredicto público al que el crítico rara vez se oponía. Así, en la opinión acerca de la actuación de la Mariani se agregaba: “Y en apoyo a nuestro juicio, tenemos el numeroso auditorio que, arrebatado, seducido y dulcemente impresionado por aquella artista privilegiada, la aclamó, saludó y victoreó con entusiasmo, llamándola repetidas veces a la escena y cubriéndola de justos y merecidos aplausos”.<sup>15</sup>

Sin embargo, será un periódico de perfil político y cultural no especializado en ópera, como es el caso de *El Mosquito*, el que intente polemizar sobre el destino del arte lírico en Buenos Aires a través de una crítica de la ópera italiana de entonces, a la que se le reconocían buenas voces pero deficiencias en actuación y puesta en escena.<sup>16</sup> También aquí,

*El antiguo Teatro de Colón fue inaugurado el 25 de abril de 1857 con la representación de La Traviata, a cargo del famoso tenor Enrico Tamberlick y Vera Lorini. Una crónica de Caras y Caretas de 1904 afirmaba con nostalgia que a su sala había “concurrido lo más granado de la sociedad argentina”. En 1887 fue clausurado y convertido en la sede del Banco de la Nación.*  
(Archivo General de la Nación)

los argumentos del cronista son presentados como inquietudes de un público que pareciera más afín a la ópera francesa que a la italiana, pero no dejan de ocultar las preferencias de un cronista *dilettante* que remite su crítica teatral sólo a la comparación del argumento del guión lírico con la obra literaria en la que en tal caso se apoya.

*Público, intelectuales, dilettantes*

En algún sentido, la crítica de *El Mosquito* antecede en un modo preliminar a las polémicas que se desarrollarán, desde mediados de la década de 1880 y hasta bien entrado el nuevo siglo, acerca del rol hegemónico que la ópera italiana había alcanzado en este lugar del Plata. No sólo se trataba de una cuestión referida al gusto del público porteño, sino que esta crítica también avanzaba sobre las diferentes instancias de la producción misma del género, desde las cualidades de la empresa hasta la arquitectura teatral. Como ha indicado Rosselli, sólo a partir de 1908 se estabilizó un tipo de compañía lírica que presentaba óperas completas, en el sentido de que a partir de esa fecha las obras contaron inexorablemente con coros, orquesta, cuerpo de ballet, escenografía y vestuario.<sup>17</sup>

Cierto es que el público porteño no tenía otra posibilidad que la de asistir al teatro donde, la mayoría de las veces, las compañías eran italianas, o hacían repertorios de óperas italianas o representaban en italiano las obras que originalmente habían sido creadas en alemán o francés. Sólo en 1854, cuando se estrenaron en Buenos Aires cerca de treinta óperas, quince de ellas de autores italianos (Donizetti, Rossini, Mercadante y Verdi) y el resto de autores franceses (Auber, Halevy, Herold, etcétera), la lírica de tradición italiana tuvo que compartir su sitial preferencial en el gusto del público porteño. Por el contrario, la ópera alemana había hecho su presentación en 1864 cuando el Teatro de Colón presentó *Der Freischütz* de von Weber, y recién en 1883 se estrenó una obra de Wagner en Buenos Aires (*Lohengrin*), que se cantó en versión italiana.<sup>18</sup>

La difusión de la ópera italiana en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX formó parte de una estrategia económica de los empresarios de esa nacionalidad (y hacia finales del siglo también de los editores de ópera) que, al menos desde inicios de la década de 1820, habían comenzado a ver con buenos ojos la ampliación del mercado de la lírica hacia la periferia atlántica.<sup>19</sup> La presencia de un circuito para el comercio teatral que se iniciaba en Italia, seguía por el interior de Brasil y culminaba en Buenos Aires, La Plata y Rosario, previa visita a Montevideo, aseguraba los dividendos de las compañías líricas y sus voces sobresalientes, merced también a un público que ha-

*En 1888, Cécár Ciacchi, empresario del Teatro Politeama Argentino, contrató por la fabulosa cifra de un millón de francos a la soprano más célebre y cara del momento: Adelina Patti. El público llegó a pagar su acceso a los palcos cinco veces más de lo que lo había hecho habitualmente.*  
(Archivo General de la Nación)



bía desarrollado una fidelidad incuestionable. Por ejemplo, el 19 de noviembre de 1890, el Teatro Argentino de La Plata se inauguró con *Otello* cantada por el tenor uruguayo José Oxila. El 25 de mayo de 1892 el Teatro de la Zarzuela de Buenos Aires hizo su apertura con *Favorita*, y el 3 de junio de 1911, Pietro Mascagni estrenó su *Isabeau*, en el porteño Teatro Coliseo.<sup>20</sup>

De este modo, en el control de cada una de las instancias del proceso de producción del género lírico (es decir, la oferta de las compañías y el origen italiano de los empresarios que explotaban los teatros, en algunos casos artistas venidos a menos que decidieron adoptar un oficio cercano a su saber original), y en la presencia de un público diletante compuesto también por una importante audiencia nacional y culturalmente italiana, que en sus sectores más acomodados buscaba un lugar en la elite argentina a partir del consumo de un género que se presentaba social y étnicamente identitario, se fundaban las causas locales de la hegemonía de la ópera italiana en Buenos Aires. Y digo locales porque desde mediados y hasta el fin de siglo pasado, aun en importantes teatros líricos del mundo moderno articulados inicialmente a partir de la ópera inglesa o francesa, como los de California, Nueva Orleans<sup>21</sup> o Nueva York,<sup>22</sup> la ópera italiana cantada en italiano dominaba en el gusto del público.

En este contexto de dominio italiano, donde el público tiene poco margen para una elección alternativa dentro del género lírico, unos pocos intelectuales deciden “tomar la palabra” y establecer, casi de un modo beligerante, una línea de demarcación en la que se definen desde los alcances de la buena ópera y los usos sociales de los ámbitos teatrales, hasta el papel de los críticos. Los mentores de esta operación son dos publicistas de renombre en el mundo cultural argentino del momento: Ernesto Quesada y Carlos Olivera. A partir de sus escritos, es posible reconocer un proceso de diferenciación interna de ese público donde, al menos, tres categorías históricas aparecen claramente visibles de acuerdo con un grado de erudición lírica siempre construido por los iniciados: los “diletantes distinguidos”, los “verdaderos aficionados” y los “críticos”. Claro está que se trata de los asistentes al Teatro de Colón, y, en este sentido, las fuentes parecen hablar de un público socialmente homogéneo. Sin embargo, aun el Colón –visualizado por los contemporáneos como el teatro exclusivo de la elite, dada la identificación de su audiencia con el status más elevado del prestigio social– presentaba un mundo social con alguna diversificación en su interior. Desde la ficción literaria, Cambaceres ha sido muy claro al presentar en su novela *En la sangre* a un italiano de modesto origen social, Genaro, quien pretende desde la simulación conquistar a una niña de la buena sociedad y en-



*El bigote arrogante y la mirada feroz del “virtuoso” en una caricatura de Arnó en 1904.*

(Caras y Caretas, Año VII, Nº 297, 11-6-1904)

cuentra en la tertulia del antiguo Colón el lugar de su iniciación social.<sup>23</sup> Es el modo de presentar una metáfora de los efectos no deseados de la inmigración masiva.

Según las categorías con que Quesada dividía al público del Colón, los “dilettantes distinguidos” (tal vez Cambaceres entre ellos) incluían a aquellas personas sensibles al arte musical pero ignorantes de los secretos específicos de la “música que es arte y ciencia a la vez”.<sup>24</sup> En la conjunción de sensibilidad e ignorancia musical, y en la ausencia de lo que él denominaba críticos verdaderos que pudieran encaminar la opinión musical y refinarla, se fundaba la pasión que la sociedad porteña demostraba hacia la ópera italiana. Así y todo, si la apelación de Quesada es a los intelectuales para que asuman de manera definitiva el papel de pedagogos líricos frente a los empresarios inescrupulosos y a un público que “ve lo que le traen”,<sup>25</sup> también es lo suficientemente atenta para percibir que en el gusto del público local actuaban unas causas profundas que conducían a lo que él consideraba su perversión musical. La primera de ellas era las debilidades arquitectónicas que presentaba el Teatro de Colón. Su tamaño excesivo para el ideal de una sala teatral lo convertía en poco acústico; la ausencia de antepalcos y la estrechez de la platea creaban además una diferencia notable en la percepción de los sonidos según el lugar donde se ubicaran los concurrentes. Así, los cantores se veían obligados a forzar la voz hasta llegar al grito para que la mayoría de la concurrencia pudiera apreciar su pericia vocal. Debido a este límite estructural de la sala, prosigue Quesada, el público no aplaudió suficientemente a un tenor como Julián Gayarre que cantaba pero no gritaba; en cambio, no pudo dejar de sucumbir ante la potencia del “do de pecho” de Tamagno, quien hacia mediados de la década de 1880 era el ídolo indiscutido.<sup>26</sup>

La segunda causa incluía algunos elementos que ilustraban el carácter de la erudición del público porteño en materia musical. Por un lado, desde hacía muy poco tiempo los asistentes comenzaban a conocer con algún grado de sutileza los diferentes argumentos de las óperas que se representaban. Por otro, el aplauso de los dilettantes porteños provocaba dos defectos en sus artistas favoritos: los gestos extremados y las notas exageradas. Por ejemplo, el público se entusiasmaba “cuando la Borghi-Mamô exagera tan extrañamente la Valentina del cuarto acto de *Hugonotes*, o la Margarita del segundo acto de *Mefistófeles*. No siéndoles posible oír con exactitud las notas rápidas y dulces, obligan a Tamagno a sostener extraordinariamente las notas sonoras de pecho; convirtiendo, por ejemplo, la famosa súplica de Raúl en un ejercicio de canto, lo que falsea de una manera desastrosa el pensamiento de Meyerbeer”.<sup>27</sup> La contraparte de esta actitud, que

según Quesada, alejaba la posibilidad de la buena ópera, se traducía en una verdadera mistificación de los tenores y las sopranos. Ante la debilidad de la crítica, el público creaba la ópera generando en sus artistas las condiciones necesarias para la perversión del género. Para Quesada, la ópera italiana de Rossini, Bellini y Donizetti, y las obras que se inscribían en su tradición –como *Robert le Diable* de Meyerbeer– resumían esa perversión. La profusión de arias y cavatinas, la predominancia del canto, el papel secundario de la orquesta, los “disparatados argumentos” invariablemente ligados al eterno tema del amor, se presentaban como un compuesto lírico de melodías superficiales muy eficaces para la exaltación vocal –aunque no actoral– de los virtuosos, pero elementales de acuerdo con la “multitud de detalles y circunstancias que necesariamente exigen la índole y la naturaleza del drama lírico”.<sup>28</sup> La actitud del público llevaba al extremo la debilidad original de la ópera italiana. Es fácil identificar una matriz estética wagneriana en estas argumentaciones, y más allá de que los conceptos que utiliza puedan remitir a la obra teórica de Wagner, Quesada –al igual que Miguel Cané<sup>29</sup> podía acreditar la experiencia de una erudición con real respecto a la obra wagneriana, pues sus largas estadías en Alemania hacia fines de la década de 1870 y principios de los años ochenta lo habían familiarizado con la misma.

Los “verdaderos aficionados” se diferenciaban de la categoría anterior más por la dimensión de su interés que por el gusto lírico. Era un público que trataba de apreciar debidamente la partitura, de profundizar en el pensamiento del compositor, de estudiar los argumentos y juzgar el drama a la vez que la música. Identificadas con un pequeño número, estas personas iban al teatro “real y efectivamente por escuchar, por admirar, por gozar, por palpar con la emociones que les despierta el lenguaje alado de la orquesta y de los cantores”.<sup>30</sup> Según el publicista Carlos Olivera, una vez comenzado el drama, estos espíritus sensibles lograban un estado tal de abstracción que pronto caían en la ilusión de que “todo lo que ven y oyen allí es real, con lo cual vienen a experimentar sacudimientos supremos que les ponen el alma vibrante y sonora a la mínima impresión”.<sup>31</sup> Este segmento del público cumplía con una ritualidad diversa de la que dominaba en el ingreso al teatro: llegaba puntualmente –incluso con anticipación– y se retiraba con retardo, mientras el resto de los asistentes hacía su entrada al promediar el segundo acto y se retiraba en el último intermedio.<sup>32</sup>

Hacia 1904, los denominados “virtuosos” expresaban una categoría equivalente. En la mayoría de los casos, el “virtuoso” era de origen italiano. A veces ocupaba la tertulia de paraíso, otras se lo veía en algún

palco, y siempre podía encontrarse en las tertulias de balcón. “El virtuoso –escribió Carlos Correa Luna– no permite que nadie estornude, tosa o converse, así sea por monosílabos; y si algún desgraciado deja caer el antejo o mueve la silla, hará bien en no mirar la fisonomía airada del hombre o no escuchar los juramentos que en voz de bajo comunica a su vecino, otro nervioso de ojos fulgurantes.”<sup>33</sup>

De este modo, los “verdaderos aficionados” y los “virtuosos” intentaban disputar un lugar en la geografía social del teatro a partir del desarrollo de una “rutina” dramática,<sup>34</sup> es decir, de la exteriorización de indicadores de una sensibilidad lírica, con la pretensión de influir sobre el resto de los participantes del mundo social teatral. Esta actuación, si bien no impugnaba el carácter de *causerie* de autocontemplación social que asumía la asistencia al teatro de Colón o de la Ópera, por el contrario, sí pretendía demostrar una conducta demarcatoria.

#### *Wagnerianos y antiwagnerianos*

Salvo algunas excepciones notables, entre ellas la de Paul Grousac,<sup>35</sup> la mayor parte de los intelectuales argentinos, desde mediados de 1880 hasta aproximadamente 1920, fueron apasionadamente wagnerianos. En algún sentido, la apelación a la estética wagneriana resultaba un potente tópico muy funcional para establecer jerarquías de prestigio diferenciales en la composición de la audiencia, y al mismo tiempo, ilustraba una serie de afectividades ideológicas donde los intelectuales intentaban dirimir su lugar en la sociedad, como detentores de los misterios del arte. Es fácil identificar en los escritos de crítica lírica, desde los de Ernesto Quesada hasta los *Cuadros y caracteres snobs* (1923) de un *gentleman* residual como Juan Agustín García, una línea de continuidad respecto de la ópera donde la impugnación de la lírica italiana se articulaba desde la estética wagneriana, pues era Wagner –afirmaban– quien había trazado un cuadro de la “ópera del porvenir”. Este cuadro, que incluía el reconocimiento del diálogo compositivo que debía existir entre el poema dramático y la música, que aspiraba a la emancipación de la orquesta “dotándola de vida y arte propios”, que elevaba al coro a la categoría de elemento representante de las multitudes más o menos tumultuosas, y que consideraba a la arquitectura teatral, a la pintura, la escultura y la mecánica, como componentes artísticos sustanciales de la ópera,<sup>36</sup> no podía estar al alcance sensible de otros que no fueran quienes integraban el pequeño grupo de los “iniciados”.

Por ejemplo, para Juan Agustín García, el arte inteligente se presentaba como una prerrogativa de “las personas bien”, pues se trataba de un capítulo de la cultura universal lleno de misterios que sólo podían ser develados “por unos pocos espíritus privilegiados”. De este modo, la ópera de



Wagner se devaluaba si la aplaudía “el paraíso, y sobre todo, la cazuela”<sup>37</sup> —ámbito exclusivamente femenino—. García concluía sus digresiones líricas con la exaltación del “privilegio y el asiento reservado”, como el ideal supremo de la vida artística y de la vida social, y de este modo colocaba una línea demarcatoria en la apropiación de un género que desde 1880 en adelante contaba con un numeroso público de origen inmigratorio.

La idea de que en la obra de Wagner se juega un rito iniciático no parece haber sido una novedad rioplatense. Al principio del nuevo siglo, el escritor y crítico musical Georges Bernard Shaw admitía que él pertenecía a ese “escogido círculo de personas superiores” para quienes la obra de Wagner, y en especial su tetralogía *El anillo de los Nibelungos*<sup>38</sup>, tenía “una indeclinable y alta significación filosófica y social”. No obstante ello, para Shaw se trataba de la necesidad de ilustrar al gran público sobre la riqueza de una obra de estética e ideología revolucionarias, una visión poética y crítica del mundo capitalista europeo del siglo XIX, que podía ser leída como un ensayo de filosofía política.<sup>39</sup>

Por el contrario, el Wagner de García no sólo no se filia a ninguna ilusión de pedagogía política, sino que sirve para indicar su lugar en la

*El público de los palcos durante la presentación de La Walkiria de Wagner, según un dibujo aparecido en Caras y Caretas. Sin embargo, tal revista no puede ser considerada como antiwagneriana, pues sus más importantes críticos líricos se filiaban en esa estética.*

(Narcótico Lírico. Caras y Caretas, Año II, Nº 33, 20-5-1899)

jerarquía social. En este sentido, la verdadera significación de la ópera italiana en el mundo cultural porteño era la de ilustrar las alternativas que asumía la vulgaridad, siempre asociada con el *otro* extranjero. Para él, la música de Verdi o Puccini expresaban las pasiones gruesas y molestas, vulgares, ordinarias y comunes; y el verismo de Leoncavallo, los prejuicios y convenciones de la moral mediocre de los “espíritus subalternos”. Sólo por momentos, Puccini es rescatado para ligar su música a sensaciones de vigor físico y excitación sexual —como las que García coloca en su personaje Chiche, una dama de alta sociedad que decide experimentar un amor clandestino—, pero se trata nada más que de la esfera de las experiencias del cuerpo, pues las del espíritu incluían un aprendizaje en que la dama (*alter ego* femenino del propio autor) alternaba entre dos temas muy caros a la identidad de la elite intelectual local: “la estética de Wagner y el anarquismo sensual de Nietzsche”.<sup>40</sup>

La posición de García da cuenta de un proceso más general: la debilidad crítica en la que se encontraba el público identificado con el *bel canto*, ante un clima de opinión intelectual que parecía anunciar el triunfo final de la música de Wagner.<sup>41</sup> Ese público porteño, sin embargo, resistía a las voces de los iniciados y colocaba a Wagner (por ejemplo, en 1894) en el séptimo lugar en el gusto musical, después de una serie de autores italianos encabezados por Verdi, Donizetti y Rossini. En ese año, el 69% de las asistencias del público se habían dirigido hacia obras de autores italianos, los autores franceses habían alcanzado el 25% y los de cultura alemana —incluyendo a Wagner y Mozart— el 6%.<sup>42</sup>

En mayor o menor medida, la situación de hegemonía lírica italiana que describen esas cifras indicativas del gusto masivo del público de ópera, se mantuvo hasta bien entrado el siglo. Algo estaba cambiando, sin embargo, de manera significativa: ahora, no sólo varios teatros de nivel se disputaban lo más selecto de la oferta de las compañías líricas, sino que la ópera se había extendido hacia teatros de concurrencia popular. El público, que se había acrecentado en número, de todos modos continuaba dividido en dos polos bien diferenciados: los críticos en tensión y la “gran masa”.<sup>43</sup>

Ante el estreno de *La Walkiria*, en el Teatro de la Ópera, en mayo de 1899, la polémica se extendió dentro mismo del sector de los críticos. Se trataba de una reacción ante lo que Groussac llamaba, “el celo ardiente del grupo iniciado”.<sup>44</sup> Emergía así un sector antiwagneriano que decidió protestar por lo que consideraba un exotismo artístico de la inteligencia sajona, que intentaba mostrar cuán incultos y primitivos eran los pueblos de las tierras nuevas. Argumentaban que no se trataba, como lo pretendían los partidarios conscientes de Wagner, de un problema de educación del público local, que le impedía percibir las

bellezas de esta clase de música, sino de la gradación con que el componente humano se presentaba en las óperas de Wagner. Es decir –y en este punto los antiwagnerianos coinciden con Groussac–, se trataba de atacar a la Tetralogía rescatando, en cambio, al primer Wagner que con *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Los maestros cantores* había descendido de las “altas cumbres nebulosas en que pasa el misterioso drama de los dioses [...], para caer en fin en el drama de nuestras pasiones tal como nosotros, con nuestra tradición, con nuestra sangre, con nuestro temperamento las entendemos, las amamos y nos fundimos en ellas en cuerpo y alma”.<sup>45</sup> En realidad, se buscaba aprovechar la oportunidad para definir una idea de la nación que se filiaba en la herencia latina. El argumento central se concreta en esa filiación: en cuanto herederos de la cultura latina, los argentinos no pueden de ningún modo comprender como estética las vicisitudes de los dioses normandos. Un sustrato cultural ancestral, de larga duración, impone límites a la variabilidad de los gustos.<sup>46</sup> Finalmente, en la ausencia de un drama humano se entendía la “glacial indiferencia” con que el público de Buenos Aires había recibido las representaciones de *La Walkiria*.<sup>47</sup> Bernard Shaw hubiera impugnado esta explicación, pues en *El anillo de los Nibelungos* advertía un profundo humanismo detrás de esos personajes sobrenaturales: “el mundo espera al hombre para que lo redima del dominio torpe y brutal de los dioses”.<sup>48</sup> Pero sólo hacia los años treinta la interpretación de Shaw pudo estar al alcance de los intelectuales argentinos, y su recepción alcanzaba una legitimidad fundaba sobre todo en la matriz más o menos socialista de su pensamiento.

Lo que parece ser del todo evidente es que, si bien el público consumía el arte lírico en un modo extensivo, es decir, varios autores y varios títulos diversos, el criterio de consagración y la ópera de repertorio<sup>49</sup> se habían transformado en la regla dominante de la oferta de las compañías líricas que llegaban al Plata. De este modo, no parece extraño que tanto la temporada del Teatro de la Ópera del año 1905 como la inauguración del Teatro de Colón (1908) se iniciaran con *Aída*, “el tipo de gran ópera italiana, espléndida, pomposa y opulenta”,<sup>50</sup> más allá de que el público la conociera ya en demasía.

La hegemonía italiana era tal que hacia 1914 la *Revista de la Asociación Wagneriana* llega decididamente a presentar a la ópera que se daba en Buenos Aires, como una “falsificación del arte”, “un género híbrido, frívolo y antiartístico”, que nada puede hacer frente al “más puro y exquisito género musical, el espectáculo lírico por excelencia”, enteramente consagrado a la música: el concierto.<sup>51</sup> Sin embargo, las polémicas se enmarcan ahora en el clima ideológico de la Gran Guerra. En 1918, Gastón Talamón –crítico musical de la revista *Nosotros* y miem-

bro de la Asociación Wagneriana—impugnó la tendencia italiana que se advertía en el repertorio del Colón, pues consideraba que anulaba las obras de Wagner “porque es alemán”. Para Talamón, la causa se encontraba en la tiranía de los editores milaneses pro aliados.<sup>52</sup> Al año siguiente, polemizó en igual tono con el director de *L'Italia del Popolo* sobre la obra de Puccini: “Desde que hago crónicas musicales he juzgado desfavorablemente a compositores o artistas franceses, alemanes, españoles, etc. Ello no me ha valido nunca ataques por parte de los intelectuales pertenecientes a esas colectividades. Casi cada vez que no he elogiado algo de Italia, he tenido que soportar ataques más o menos violentos. El hecho merece señalarse”.<sup>53</sup> Talamón argumentó que debía diferenciarse entre crítica y patriotismo, pero no podía dejar de ocultar sus preferencias germanistas, y una idea de la ópera que reclamaba provocativamente la necesidad de ser cantada en español.

El crítico teatral Mariano G. Bosch, en cambio, estableció su filiación antiwagneriana a partir de su adhesión pro aliada. Para Bosch, Wagner había destruido la ópera y el lugar de privilegio que el cantante ocupaba en el drama lírico. Sus enemigos eran tanto las buenas voces “como París o lo italiano”. Así y todo, esta maldad original atribuida por el crítico no resultaba sólo un efecto de su genio pervertido sino que ilustraba el carácter esencialmente destructor de la cultura alemana, demonizada como “productora de desorden y monstruosidades”.<sup>54</sup> En un tono de desencanto beligerante —pues Bosch reconocía un pasado wagneriano—, Wagner era nada más que un *médium*.

Al inicio de la década de 1930, Alfredo A. Bianchi, director de *Notros* con Roberto F. Giusti, terció en una polémica encubierta en el interior de la revista, acerca del destino del melodrama lírico italiano y la ópera del revolucionario alemán. Bianchi decretó la muerte del wagnerismo apoderándose de las provocativas declaraciones de Igor Stravinski, quien había sostenido preferir *Rigoletto* de Verdi a la ópera de Wagner, reivindicando así “la superioridad específica en el sentido musical”<sup>55</sup> de las formas melodramáticas. En verdad, el argumento de Bianchi se apoyaba en las opiniones que el compositor italiano Alfredo Casella (1883-1947) había expresado en *L'Italia Letteraria*, y evidenciaba de qué manera Buenos Aires recepcionaba un debate en el cual las vanguardias estéticas italianas discutían su tradición musical al menos desde la primera década del siglo. En el eje de las polémicas se hallaba el carácter degradado o no del melodrama como forma musical, y con él, una disputa técnica e ideológica respecto de la obra de una figura musical cuyo peso simbólico excedía el campo artístico: Giuseppe Verdi.<sup>56</sup>

Pero en el caso de Bianchi, la recurrencia a un autor considerado en el momento como un vanguardista no indicaba una filiación estética si-

no la búsqueda de una autoridad musical que legitimara lo que consideraba la defunción de la música de Wagner. “Cuando yo oía a Caruso en 1901, desde el paraíso del Teatro de la Ópera, cantar una, dos y hasta tres veces ‘Una furtiva lacrima’, ‘Lucevan le stelle’ o ‘Apri la tua finestra’, sintiéndome en el paraíso, ¿qué me importaba que no supiera moverse? Pues yo voy al teatro lírico a gozar con el oído [...].”<sup>57</sup> Esta posición de Bianchi parece estar lejos de las reflexiones de una vanguardia que pretendía impugnar la dimensión institucional de la cultura, y hacer cada vez más difusa la frontera entre la vida y la experiencia del arte. En rigor, el ideal lírico de Bianchi se inscribía en la crítica global que un wagneriano como Carlos Octavio Bunge hacía del público porteño en 1914, pero que no era nueva: “hombres y mujeres seducidos por las buenas voces”.<sup>58</sup>

Las variantes de erudición lírica no resumían la diversidad de criterios con que se dirimían las jerarquías de prestigio de las audiencias del teatro lírico porteño. Formar parte del público del antiguo Colón tenía una significación social mucho más elevada que ocupar las tertulias del Teatro Nacional, del Teatro de la Ópera o del Politeama Argentino, más allá de que estos últimos superaran al primero en comodidad y en acústica. Con el cierre del antiguo Colón en 1887, el Teatro de la Ópera capitalizó para sí al público diletante, y con él, su prestigio asociado, hasta que la inauguración del nuevo Teatro de Colón en 1908 estableció una nueva diferenciación sobre un género que en 1905 había superado inusualmente a la zarzuela en número de asistentes. En efecto, de las 2.638.334 asistencias registradas ese año, la ópera y la opereta alcanzaban el 17% del consumo teatral global, y con 459.288 asistencias (29%), se ubicaba en el primer lugar entre los cuatro géneros teatrales de mayor consumo: ópera y opereta, zarzuela, comedias y dramas en español, y comedias y dramas de origen nacional.<sup>59</sup>

Es posible pensar, que ante la masificación del género, los diferentes públicos encontrarán en la asistencia a tal o cual teatro la línea demarcatoria de la identidad social, en un contexto en que la marea inmigratoria amenazaba, al menos en la imaginación de la elite, con socavarla. Según Rosselli, desde el inicio de la ópera moderna en Buenos Aires –aproximadamente desde 1880 en adelante– se definieron dos audiencias claramente diferenciadas: un público a la moda y, en su parte más influyente, no italiano, y otro popular y casi totalmente italiano.

El primero estaba compuesto por los miembros de la elite local, y reflejó lo que el autor denomina “la continua dominación de la vieja oligarquía propietaria de la tierra”.<sup>60</sup> Una variante de esta tesis ya ha-

*La ópera o la sociabilidad teatral*

bía sido expresada en 1905 por Mariano Bosch, al considerar que en el antiguo Teatro de Colón, “empezó su vida de ostentación la burguesía porteña”.<sup>61</sup>

Si el público de moda se caracterizaba por su carácter oligárquico, sigue Rosselli, el público popular, en cambio, no sólo se diferenciaba de aquél por su origen social sino que también presentaba diversidades en su interior, que podían identificarse en la elección de los teatros a los que asistía. En efecto, según Rosselli, en el Politeama Argentino y en el Teatro Coliseo la audiencia se componía en su mayoría de un público de clases medias con pretensiones artísticas mayores. Por el contrario, en el Teatro Andrea Doria (más tarde rebautizado Marconi), ubicado en el barrio obrero de Balvanera, un público “plebeyo”<sup>62</sup> de origen italiano alternaba entre “las óperas que ya no se cantaban en el centro”<sup>63</sup> y las obras del teatro criollo.<sup>64</sup>

Así y todo, los teatros eran mundos sociales diversos en sí mismos. En sus salas se jugaba una representación donde a la puja por el ideal estético legítimo se le sumaba una serie de comportamientos indicativos, por un lado, del verdadero lugar de la ópera en la sensibilidad del público y, por otro, del grado de aprendizaje civilizatorio requerido para integrar la categoría social más elevada de la audiencia.

#### *Palcos, tertulias y cazuela*

Claro que el precio de la entrada podía ser un indicador de la geografía social del teatro. En 1875, un lugar en el palco del Colón costaba trece veces más que la entrada al paraíso, y en 1878, cerca de diecisiete en el Teatro de la Ópera.<sup>65</sup> “El que frecuenta a Colón –escribe Quesada en 1882– cree observar que la concurrencia es siempre la misma, sabiendo de antemano qué familias ocuparán los palcos, quiénes estarán en las tertulias, a quiénes se podrá mirar en la cazuela. Son las mismísimas gentes que se conocen personalmente o de vista, que saben recíprocamente quiénes son, cuáles sus familias y sus medios; que van, con todo, a mirarse con el interés con que se contemplan por primera vez los desconocidos.”<sup>66</sup> De todos modos, la endogamia social que advertía Quesada parecía resumirse en los lugares ocupados por los miembros de la elite local: palcos, tertulias y cazuela. Sólo hasta allí llegaba una mirada cuya matriz de crítica se fundaba en la erudición requerida al público diletante.

Mucho más atentas al paisaje social del teatro, en cambio, aparecían las percepciones de Carlos Olivera, tal vez porque, en los primeros años de la década de 1880, la elite porteña apostó a una diferenciación extrema, donde el modelo a adoptar era el *bon ton* de las clases acomodadas europeas. No parece raro, entonces, encontrar en las memorias y los es-



critos de Eugenio Cambaceres, Miguel Cané o Lucio V. López constantes referencias a la sociabilidad que acontecía en el Teatro de Colón. Una literatura socialmente autobiográfica.

Así, Olivera se alegraba de que, poco a poco, las “cultísimas maneras europeas”, una serie de refinamientos que constituían el verdadero privilegio del *high-life*, se instalaran en la buena gente que asistía a la ópera, pues “al teatro lírico se va a tomar una especie de baño de ideal”.<sup>67</sup>

“Quien se ve amortajado entre un montón de harapos –escribe–, difícilmente se eleva hasta los grandes ideales; parece que su mismo pensamiento se matiza con la podredumbre que lo rodea. En cambio, quien viste de fiesta y mueve orgulloso y alegre sus miembros, parece como que se siente hermoseedo y trata de poner armonía entre su cuerpo así embellecido, y las manifestaciones de su espíritu.”<sup>68</sup> Se trata, ante todo, de la belleza como ideal civilizatorio, del buen gusto como mejoramiento humano y de las buenas maneras como tópico identitario de la elite.

En una suerte de “Manual del perfecto diletante”, Olivera destinaba sus intentos pedagógicos a sectores bien delimitados de la audiencia: las

*Monumento a Donizetti en una postal de 1925, enviada desde Bérgamo por un diletante argentino. (Archivo del autor)*

mujeres, los jóvenes y el paraíso, este último, invariablemente asociado con el vulgo.

En general, durante todo el período de estudio, esos sectores del mundo social del teatro centralizaron las discusiones y los intentos disciplinarios. Hacia finales de la década de 1870, cuando algunas de las mujeres comenzaron a descender desde los palcos familiares y la cazuela hacia la platea, se les impugnó el uso de grandes sombreros, por considerarlos “una imprudencia y una falta de buen tono”. Sin embargo, que ocuparan un espacio que hasta el momento había sido monopolizado por los hombres, fue señalado como un indicador feliz de que la ola de educación europea había llegado a Buenos Aires: el Colón comenzaba a emular con éxito a los teatros “elegantes” del mundo.<sup>69</sup> Sin embargo, el ámbito exclusivo de las mujeres siguió siendo la cazuela.

En algún sentido, la cazuela representaba un espacio altamente competitivo pero igualitario desde el cual las mujeres “decentes” hacían su presentación en la buena sociedad. Las cazueleras se encontraban en la necesidad de valerse por sí mismas, para disputar un puesto, para conquistarlo y mantenerlo. Lo que debía ser ante los ojos masculinos un inadvertido uso de los codos, pellizcos y hasta uno que otro alfiler en los casos de mucho ardimiento, eran elementos aplicados al objetivo de mantener con relativa integridad el derecho de ocupar un lugar en la cazuela, pues desde allí se construía y destruía el prestigio de las damas que aspiraban a encontrar un lugar en el mercado matrimonial.<sup>70</sup> “Fulanita lleva el mismo vestido del año pasado, al que no ha hecho más que cambiarle la delantera y mudar las bocamangas de terciopelo; feísimo el sombrero de aquélla; ésta viene siempre con la misma pulsera de oro [...]; Zutanita está pintada hasta las orejas”,<sup>71</sup> eran algunas de las *cause-ries* femeninas que Olivera consideraba improcedentes mientras los tenores y las sopranos se exaltaban en la escena.<sup>72</sup>

Sin embargo, cierto es que los hombres se mantenían muy atentos a este comportamiento: “rebozando de rostros hermosísimos, graciosos, llenos de categoría y atractivos –más de quinientos ojos por donde se desprendían mil rayos de amor, alumbraban más de doscientos corazones–, la cazuela era una hoguera donde no se podía mirar sin quedarse deslumbrado”,<sup>73</sup> escribió Eduardo Wilde en 1864.

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

más acorde con las reglas del género lírico. Finalmente, la salida creaba la ilusión de una mezcla social, pues todos se encontraban por un momento en la galería del teatro, pero esa mezcla sólo llegaba a la democratización de las miradas, pues el acceso matrimonial estaba en general acordado de antemano en el interior de la élite. Hacia 1864, la galería del Colón luego de finalizada la ópera podía ser “un revolverse de viejas, mozas, muchachas, padres, abuelos, tíos, novios y pillos que estuve a punto de creer que estábamos en el infierno y en una sola caldera todos los pecadores”,<sup>74</sup> escribió Wilde. Pero lo que para él es asombro de la mezcla social, una mezcla articulada según grupo de edad y parentesco, en Cambaceres, hacia mediados del 1880, es desprecio de clase y xenofobia.

Tanto a las mujeres como a los hombres que asistían a la ópera se les requería un comportamiento civilizado, y era el vestido el indicador más eficaz para establecer los grados de elegancia y lujo, y, con ellos, los prestigios diferenciales. Los hombres de la buena sociedad –jóvenes y mayores–, durante los años ochenta introdujeron la moda europea de asistir al teatro de frac, una metáfora de solemnidad social que se ligaba al género lírico y que ya no pudo abandonar. Así, en 1913, una promoción del Teatro de Colón rezaba lo siguiente: “[...] *consacré principalment a l'opéra lyrique italien; ouvert de mai à août; très belle et luxueuse salle; la première de l'Amérique du Sud; la toilette de soirée est obligatoire pour les femmes et l'habit ou le smoking pour les hommes*”.<sup>75</sup>

Sin embargo, sólo para los hombres parecía imprescindible una buena iniciación en los secretos del género. El lugar de prestigio imaginado para las mujeres, en cambio, se alcanzaba con sólo asistir bien vestida al teatro, porque con ello concretizaban la materialidad de lo bello. Del estreno de *Ernani* en el Teatro de la Ópera en 1902, el crítico musical de *Caras y Caretas* rescató en igualdad de status lo irreprochable de la representación y el aspecto deslumbrante de los palcos y plateas, que ostentaban “bellísimas y elegantes damas de soberbio efecto de conjunto”.<sup>76</sup>

Hacia 1904, un aviso publicitario ofrecía a las mujeres que asistían a la ópera la prenda que aseguraba la elegancia y el buen gusto femeninos: un *manteau* “salida de teatro”, de terciopelo color arena, guarnecido de armiño y encaje en oro.<sup>77</sup> Así y todo, otro aviso recordaba que las dos terceras partes de las joyas que llevaban al teatro las damas y hombres cultos de Buenos Aires eran las magníficas imitaciones “Montana”, unos falsos brillantes que podían adquirirse a un precio más accesible que el del original.<sup>78</sup> Más allá de la operación publicitaria que pretendía mostrar lo divulgada que estaba una conducta de simulación de status

social, el aviso parece hablar de un segmento nuevo del público que adoptaba como valor simbólico de uso los atuendos de las clases acomodadas para concurrir al teatro.

Como lo indican las cifras de asistencia al género lírico y a la ópera, la ampliación numérica y social del público teatral debe de haber actuado sobre algunos de los ritos sociales que se desarrollaban en el interior de las salas, agudizando algunos y modificando otros. Al menos, así parecen indicarlo dos elementos significativos relacionados con el género femenino. En efecto, en 1908 las mujeres comenzaron por primera vez a aplaudir una ópera o una obra teatral. Hasta el momento las convenciones vedaban esta conducta, más allá de que a los críticos la impasibilidad de las mujeres los sublevara hasta el enojo, dado que no lograban entender cómo “la mitad de las gentiles espectadoras” podían permanecer indiferentes ante el entusiasmo contagioso del resto de la sala.<sup>79</sup>

El segundo elemento fue una iniciativa estatal. En 1906 una ordenanza de la Comisión Municipal de la Ciudad de Buenos Aires estableció un nuevo régimen de venta de localidades en los teatros. A partir del 1º de enero de 1907, los empresarios teatrales debían entregar en talonarios las boletas correspondientes a las entradas, localidades y abonos, las que serían selladas y numeradas por la Intendencia antes de que las empresas respectivas las pusieran en circulación. El artículo 2º prohibía la circulación de dichas boletas sin el sello municipal tanto como su venta fuera de la boletería del teatro.<sup>80</sup> Lo que significaba un intento estatal de hacer más eficiente la recaudación fiscal, tuvo sus efectos más visibles en las cazueleras, por un lado, porque la relación comercial se volvía ahora mediada por el mercado y no por un vínculo personalizado mediante el cual el empresario, con la entrega de las “entradas sueltas”, aseguraba las localidades de las mujeres más influyentes. En segundo término, porque el nuevo tipo de localidad se parecía al ya conocido como “entrada general”. Es decir, cualquiera que tuviera el dinero para pagarla podía acceder al espacio del teatro que quisiera. La consecuencia inmediata era la de hacer más móviles y diversificados los espacios sociales del teatro. Un indicador del éxito de la aplicación de la ordenanza está dado por la protesta que las cazueleras del Teatro de la Ópera efectuaron ante el intendente en abril de 1907. El distinguido grupo femenino se presentó ante la autoridad municipal y solicitó la derogación de la ordenanza. En la reunión, sostuvo que las mujeres que lo componían sólo pedían la libertad de llevar “juventud y claridad de primavera a las noches de la Ópera”. Pero sus gestiones fueron infructuosas.<sup>81</sup>

En síntesis, hacia finales de la primera década del nuevo siglo, la vi-

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

Paul Morand ha dejado una bella descripción de la geografía social del nuevo Colón: “Es el teatro de todas las reuniones argentinas, canastilla de prometidas y de aspirantes, feria matrimonial de corazones vacantes, gran rodeo anual, cambio de miradas, trueques de juramentos, lazos lanzados sobre buenos partidos a los acordes de las arias de *Lucía*; ardientes promesas de millares de niños por venir, de futuros miembros del Jockey, estancieros poderosos o pequeños jugadores de polo, todo eso se prepara en el fondo de los palcos mientras Schipa lanza su do de pecho”.<sup>82</sup>

¿Qué sucedía en ese ámbito exclusivamente masculino que era el paraíso del teatro? La inauguración del Teatro Politeama Argentino en 1879 fue una fiesta brillante. Entre el público asistente se encontraban el presidente de la República, Nicolás Avellaneda, y el gobernador de la provincia de Buenos Aires. La sala se inauguraba con la representación de *Los Hugonotes*, cantada por Francesco Tamagno, el tenor más importante del momento. En algún sentido, el Politeama aparecía como el más serio rival del Teatro de Colón y aunque sus audiencias presentaran algunas diferencias en su origen social, una oferta lírica de calidad y una cómoda sala capaz de albergar una concurrencia de más de 3500 espectadores lo convertían en el mayor teatro de Buenos Aires, relegando incluso al lujoso Teatro de la Ópera.

Como un espía teatral, un cronista de la época, habitué del Teatro de Colón, describía de este modo la composición de la audiencia en la jornada inaugural del Politeama: “Arriba de la masa negra de la platea salpicada de trajes femeninos como una bandeja negra en la cual se han diseminado algunas flores, se elevan las dos hileras de más de treinta palcos cada una, llenas en aquella noche de damas en traje de tertulia, ostentando ricos encajes, brillantes adornos y aderezos de brillantes, cintas y flores, luciendo hasta más debajo de la cintura en el momento en que toda la concurrencia está levantada. Arriba de los palcos, las tertulias de balcón, también ocupadas en su mayor parte por señoras, pero no ya en traje de tertulias sino vestidas como para paseo o visitas [...]”

”Más arriba una pequeña hilera de gradas en donde hombres y seño-

*La música desde el paraíso*

ras estaban en número casi igual, aquí las categorías estaban más confundidas, el traje limpio y sencillo de la esposa del pequeño tendero y del modesto industrial, se rosaba con el traje algo más costoso de la *bourgeoise* 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 [...]”.<sup>83</sup>

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

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

“¿Cuándo ha sucedido nunca –escribe– que sean jueces en estos torneos, los que sólo entienden de industrias menudas y sucias, los que no han perdido aún, por el pulimiento de la educación, la acedia del carácter ni la fealdad primitiva de sus maneras?”<sup>84</sup>

La apelación de Olivera resultaba un llamado de atención sobre un comportamiento que, a su juicio, requería tanto de la intervención de la policía como del “poder moralizador” de la platea y de los palcos, estos últimos, únicos espacios donde residía “la nobleza de la educación”.<sup>85</sup>

Veintisiete años más tarde, cuando la oferta lírica podía encontrarse –aun banalizada– en muchos teatros de Buenos Aires, cuando la presencia de una concurrencia en aumento podía considerarse el dato más relevante de la realidad teatral, el paraíso era identificado con las categorías “público-muchedumbre” y “monstruo-multitud”,<sup>86</sup> según el nivel de grosería que se le atribuyera a su comportamiento. También aquí, la noción de educación era el criterio fundante de las diferencias en el prestigio de la audiencia, pero los conceptos alertaban sobre la masificación

de un género que la elite local se había empeñado en considerar como una propiedad de la “buena sociedad”.

Así, todo, el paraíso era ciertamente heterogéneo, y aunque en su mayor parte estaba compuesto por los miembros de las clases populares, también se podían encontrar allí a los aspirantes a intelectuales, a los bohemios, a los críticos incipientes, muchos de ellos hijos de inmigrantes más o menos prósperos, para quienes la ópera era ante todo una dimensión más de la identidad étnica.<sup>87</sup>

En 1899, un wagneriano como el dramaturgo Nicolás Granada podía alegrarse de que las innovaciones de Wagner llegaran al Plata, pues con la orquesta y el director en el foso, iba a desaparecer la obligada presentación del maestro en las tablas, y con ella, el aplauso desaforado de los adoradores de la platea y “el ladrido consuetudinario del paraíso”.<sup>88</sup> Si para los miembros del sector wagneriano los artistas de la ópera eran considerados nada más que instrumentos necesarios del drama musical, para el público más vasto la actuación de los tenores, de los barítonos, de las prima donnas y de los directores y maestros de orquesta sintetizaba el máximo de belleza posible del género. En algún sentido, la sensibilidad lírica de la audiencia se componía de dos elementos básicos: la erudición y la emoción. Ambas tendían a expresar en el teatro sus lenguajes específicos, pero era en la ritualidad que se creaba entre el público amplio y sus artistas donde la dimensión sensible, emotiva del hecho artístico, finalmente se veía concretizada. Claro que esa comunión de experiencias podía conducir otras significaciones que se encontraban o en el límite o decididamente fuera del hecho estético —he mostrado ya el carácter de reunión social que asumía el teatro lírico—, pero no dejaban de expresar una forma de la sensibilidad que debía hacer manifiesto desde el agradecimiento hasta el disgusto.

Por ejemplo, en 1875, en el “beneficio”<sup>89</sup> de la prima donna Maddalena Mariani, el público de los palcos y paraíso la recibió con una “lluvia de pedacitos de papel”.<sup>90</sup> La moda era novedosa en cuanto al uso de papel, pero no su modalidad, pues unos años antes un aficionado entusiasta había literalmente cubierto a una prima donna con una verdadera y aromática lluvia de rosas.

También en ese año, pero esta vez en el beneficio del barítono Moriani, el público alcanzó manifestaciones de entusiasmo y cariño que el cronista consideró “grandiosas”. Mientras se desarrollaba el segundo acto de *La forza del destino*, algunos abonados de apellidos importantes le obsequiaron varios juegos de botones de puño, uno de

*Una noche en la ópera:  
prima donnas, divos y maestros*

*El famoso tenor Enrico Caruso en  
Manon Lescaut de Puccini, durante la  
temporada de 1915 en el Teatro Colón.  
(Archivo General de la Nación)*



botones de pechera, una cadena de reloj, un bastón de unicornio y un juego de avíos para fumar, todos ellos objetos de “mucho gusto y de precio”.<sup>91</sup>

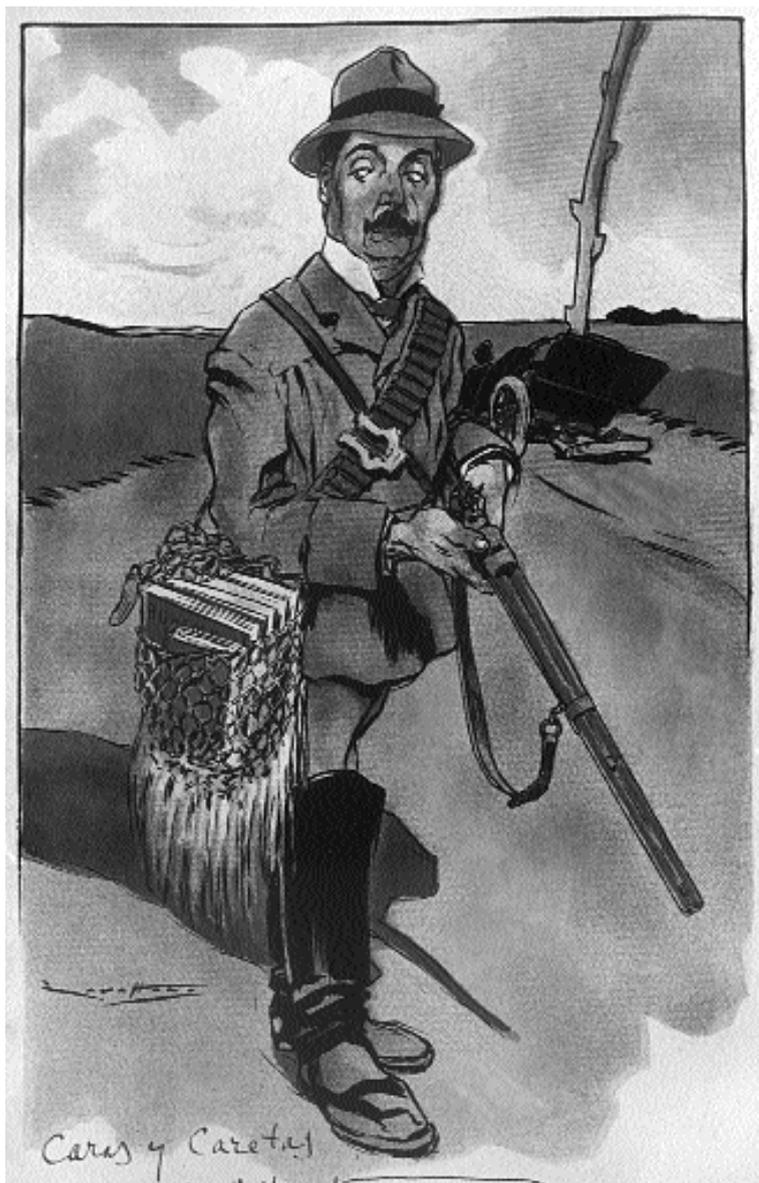
En 1904, durante la representación de *La poupée* de Audran, a cargo de Giselda Morosini, el entusiasmo del público fue creciendo de tal manera que, a poco de comenzar las canciones, el escenario se hallaba totalmente cubierto de canastillas y obsequios. Desde los palcos se le arrojaron ramos de flores; “palomas”;<sup>92</sup> “y composiciones laudatorias en verso”.<sup>93</sup>

En algún sentido, el momento lírico, aquel de la explosión sentimental que se expresaba en la sala y que obligaba a los artistas a bisar las arias y romanzas –o a saludar repetidamente al público, como las más de diez salidas que el tenor Caruso tuvo que efectuar durante la representación de *I Pagliacci* en el Colón en mayo de 1915–, ese especial momento era el resultado de la movilización de unos afectos que comenzaban con la llegada de la Compañía y terminaban en el camarín de los artistas.

Una crónica del 1900 resulta altamente ilustrativa al respecto: “La llegada a nuestro puerto de un vapor procedente de Europa, con ‘cargamento lírico’ destinado al Teatro de la Ópera, preocupa a no pequeño número de personas, entre las que figuran *dilettanti*, abonados, empleados de la empresa y amantes del *bel canto* y de la belleza más o menos plástica. Este público especial, llena el piróscabo en cuanto se establece comunicación con tierra y le convierte en una especie de torre de Babel donde dominan las exclamaciones en italiano, más o menos inteligible. La escena de siempre se reprodujo a la llegada de la compañía contratada para nuestro primer coliseo por la señora Pasi de Ferrari. Todos querían hablar con el primer tenor [...] Hay gente para la cual hablar con un cantante de ópera equivale a ver al Papa”.<sup>94</sup>

Es verosímil pensar que los empresarios pugnaban por provocar estos efectos, y que el público de origen italiano parecía recomponer su identidad étnica cuando alguna compañía o maestro importante llegaba a Buenos Aires, tal el caso de los innumerables agasajos que esa colectividad le ofreció a Giacomo Puccini, cuando el autor de *La Bohème* visitó la Argentina en 1905.<sup>95</sup> No obstante, el comportamiento resultaba una suerte de indicador de la temperatura del público que más tarde se encontraría en el teatro.

Así y todo, una indisposición inesperada del tenor o de la soprano, o una modificación en los actos, o bien el reemplazo definitivo de la obra anunciada por otra más convencional o ya conocida por el público, podían generar desde la más glacial indiferencia ante la obra, hasta un estado de conflictividad manifiesta. El empresario, entonces, te-



*La visita de Giacomo Puccini a Buenos Aires motivó una serie de manifestaciones donde al rito lírico se le adhirió la exaltación de los numerosos dilettanti italianos que se veían así identificados ante la presencia del ilustre connacional. A propósito de su despedida, el diario La Prensa lo agasajó con un banquete de lujo, las instituciones italianas le obsequiaron una fina corona, y los dilettantes formaron una gruesa columna que acompañó al maestro hasta la partida de su vapor. (Caras y Caretas, Año VIII, N° 352, 1-7-1905)*

nía la alternativa de recurrir a la *claque*. Este intento de inducción de calidad a partir de lo que se presentaba como el veredicto de la gran mayoría del público, rara vez alcanzaba su propósito. Su sola ubicación en la geografía social del teatro legitimaba la sospecha de la falsedad de tan ardoroso entusiasmo. En efecto, el paraíso era el lugar determinado para el establecimiento de la *claque*, por lo que sus murmullos de

aprobación o sus tentativas de aplausos rara vez eran tomados en cuenta con seriedad.

Algunas veces, la gestión moralizadora de la platea y de los palcos –como quería Olivera– llevaba involuntariamente el conflicto hasta un campo de batalla en donde las armas eran los gritos, los silbidos y los aplausos desmedidos. Pero los límites que el comportamiento civilizado imponían a la platea y los palcos dejaban sólo la alternativa de un prolongado, modesto y poco efectivo “¡shh!”.<sup>96</sup> Indefectiblemente, cuando la *claque* ganaba sobre las butacas de terciopelo rojo, los derrotados eran el empresario y la Compañía.

No obstante esta conflictividad, siempre los artistas ligados con la producción del género lírico contaron con un excedente de prestigio en las percepciones generales del público. El lugar que ocupaban en la escena y, sobre todo, la calidad de las voces determinaba su protagonismo en la representación global del teatro, pues a través de su inspiración y virtuosismo, la experiencia del arte lírico podía ser accesible.<sup>97</sup> Pero este prestigio también se alimentaba de otras sustancias: los *divos* y aun más las prima donnas eran percibidos como ideales de belleza erótica o bien en el límite de las convenciones sociales o, en todo caso, fundando otras.<sup>98</sup> En *Sin rumbo*, Cambaceres describe el itinerario amoroso de un joven terrateniente porteño (Andrés) que sucumbe ante el encanto fascinante de la “célebre Amorini”. La prima donna aparece aquí como metáfora antitética de los valores dominantes de su mundo social, al indicar que era con las cantantes con quienes las pasiones de los jóvenes de la elite solían encontrar sin límites la realización de los deseos sexuales.<sup>99</sup> La prima donna expresaba lo prohibido en una mezcla de exquisitez y perversión, que Cambaceres consideraba felizmente fugaz. En *Juvenilla*, Miguel Cané expuso como propiedad de clase la facultad de visitar el camarín de la cantante.<sup>100</sup>

Durante la temporada lírica de 1902, cuando María Galvany cantó *Lucía de Lammermoor* en el Teatro Odeón, el cronista de *Caras y Caretas* exaltó lo que para él significaba una actitud excepcional: la Galvany no sólo no había claudicado ante unas reglas de competencia por el prestigio que obligaban a las prima donnas a transacciones deshonestas, sino que incluso podía ostentar ser la madre de dos “hermosos niños”.<sup>101</sup>

### *El circo o el público popular*

En este proceso en el que diferentes públicos encuentran en géneros dramáticos específicos el lugar desde donde dirimir identidades y prestigios sociales, la propuesta cultural del circo aparece como el máximo de teatro posible para un público que en su mayoría se compone de una

*Los artistas del Teatro de la Ópera en una publicidad de 1899.*  
 (Caras y Caretas, Año II, N° 31,  
 6-5-1899)



geografía étnica diversa, pero socialmente homogénea. Entre 1880 y 1910, el circo es el lugar de un público vinculado básicamente a los sectores populares inmigrantes y nativos, y una prueba de ello lo representa el hecho de que quienes más se ocuparon de él hayan sido los operadores intelectuales de la elite porteña, que desde el inicio de este período participaron en una descalificación del circo como ámbito menor del arte dramático.

La percepción del circo como el teatro para la plebe es el resultado

de una operación ideológica que al mismo tiempo acompañó la exaltación del género lírico como metáfora de buen gusto y comportamiento civilizado. Cuando a mediados de la década de 1880 Carlos Olivera decide impugnar a los asistentes del paraíso del Teatro de Colón, lo hace destacando como impropias de la audiencia lírica ideal unas costumbres “groseras” atribuidas al público de los circos de acróbatas.<sup>102</sup>

Sin embargo, ésta podía ser una mirada que al identificar un nosotros más o menos restringido al público que asistía a la platea y a los palcos de la ópera, tendía a homogeneizar la complejidad del otro social que circunscribía gran parte de su experiencia teatral en la asistencia a los espectáculos circenses. La propuesta dramática del circo, aunque en circunstancias puntuales constituía una posibilidad de esparcimiento policlasista, encontraba su público principal en los sectores populares.<sup>103</sup> Al parecer, los letrados sólo se acercaron al circo cuando cierta preocupación social les hizo necesario conocer las modalidades festivas de las clases bajas, o bien cuando las reglas del funcionamiento de la esfera pública imponían la legitimidad de algún político en carrera. Así, en octubre de 1870, en las instalaciones del Circo Chiarini se desarrolló un mitin popular en homenaje a Francia motivado por el conflicto franco-prusiano en el que hablaron Guido y Spano, Varela, el general Mitre y el poeta Martín Coronado. En 1889, un programa del Circo Rafetto indicaba que la función de gala se dedicaba a don Evaristo Araya, el jefe político de Bell Ville. Si bien la relación entre circo y política adquiría ahora nuevas modalidades, ésta era antigua. Desde 1835, Rosas había inaugurado la práctica de reservar para el gobierno un palco en el circo, convirtiendo su asistencia en uno de los principales actos oficiales.<sup>104</sup> Para la elite porteña del ochenta y sus herederos, el circo podía percibirse como una dimensión exterior a la matriz cultural identitaria. Juan Agustín García recuerda la invitación que le hiciera Miguel Cané para asistir a la representación de *Juan Moreira* como si se tratara de una incursión antropológica: “Vi aquello. Era la primera rama, rústica, salvaje pero llena de savia. No hay verso que substituya el grito ancestral en los conflictos pasionales. Es la estética del primitivo Juan Moreira. La acción pura, acentuada con todas las exageraciones del mal gusto”.<sup>105</sup> Y en diciembre de 1894, Eduardo Wilde recurría a la metáfora del circo para explicar una crisis ministerial en donde la clase política se representaba como un grupo de acróbatas en equilibrio inestable, que finalmente llegaban a un “arreglo definitivo”.<sup>106</sup> Más que un indicador de un avance de ciertos sectores de la elite letrada sobre ámbitos sociales identificados con consumos populares, la metáfora circense puede reconocerse como una manifestación residual del tipo de humor periodístico que había inaugurado *El Mosquito* hacia la década de 1870, y que ahora volvía a

utilizarse de modo irónico para ilustrar el carácter negativo del comportamiento de la clase política.

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

En el período 1870-1910, un circo típico podía contener una oferta muy variada de espectáculos. En 1882, por ejemplo, en el Circo Politeama Humberto Primo, el luchador y empresario genovés Pablo Raffetto ofrecía una serie de números que incluían los juegos acrobáticos; las pruebas de equilibrio en la cuerda floja, la lucha romana y hasta una corrida de toros.<sup>107</sup> En ningún circo faltaba la figura del hércules, personaje “de musculosos brazos y pecho salido”<sup>108</sup> que realizaba pruebas de fuerza y retaba al público a superarlo en una competencia esencialmente desigual. Otras figuras comunes eran el *clown* y el *tony*, especie de cómicos que, apoyados en una rutina más o menos convencional, traducían sus cualidades acrobáticas a un itinerario de exageraciones que provocaban la hilaridad del público. El *clown* podía convertirse, también, en un analista de la situación política a partir de la entonación de canciones que trataban temas de actualidad. José J. Podestá relata en sus memorias que Pepino el 88 —el personaje que había creado para el circo de Raffetto— había alcanzado una popularidad tal que los estribillos de sus canciones de temática criollista se repetían por doquier. En plena crisis política del noventa, cuando Podestá formaba parte de la compañía del Teatro San Martín, unos de sus monólogos introdujo una evaluación de la economía del momento que articulaba la omnipotencia del “poder mágico del Dios Oro”, con un deseo de resurrección y progreso nacional. “Las canciones bien porteñas que cantaba y los recitados, eran muy del agrado del público, que noche a noche las pedía”,<sup>109</sup> recuerda Podestá. Es posible pensar que, como autobiografía que establece una cierta causalidad entre su vida actoral y el origen del teatro argentino, el recurso del modo heroico en las *Memorias* de Podestá esté viciado de exageración. Pero aun así, el ejemplo da una idea de que en el circo se vehiculizaba una propuesta cultural que de algún modo integraba la realidad circundante, de tal suerte que el público pudiera establecer una comunicación con la representación a partir del reconocimiento de unas temáticas y unos códigos que remitían a una experiencia real o ideal compartida. En este período caracterizado por un aumento importante de la alfabetización y la ampliación del público lector más allá de las fronteras sociales de la elite, el circo funcionó como un complemento

*Hércules y tony,  
payasos y écuyères*

de las incitaciones creadas por la prensa periódica. Por lo tanto, no parece extraño que el *Juan Moreira* folletín encontrara en la pantomima circense y a través del propio Podestá el camino inicial de su éxito como propuesta dramática.

Por el contrario, y esto puede ser tomado como un indicador de *status* diferenciales en la oferta circense, no todos los circos podían contar con la figura del payaso, más allá del uso de un atuendo que recordara tal figura. El payaso serio, lujoso, en poco se acercaba al *tony* o al *clown*, pues lo que lo caracterizaba no era su comicidad explícita sino su sorprendente seriedad. En el Buenos Aires del período, el payaso inglés Frank Brown ilustró esta figura hasta convertirse en un personaje mítico de la escena nacional. En sus memorias, el dramaturgo Federico Mertens afirmaba, desde la admiración, que un número de Frank Brown podía llevar al público de una risa inicial a la estupefacción: “En uno de sus números había asesinado de un pistoletazo a un pequeño mico desobediente que se negaba a realizar la travesía de un alambre tenso y, en llegando a la mitad, se largaba a la pista, gruñendo. Muerto el mico, su cadáver fue transportado con gran pompa, en una carroza con plumerillos blancos. Seis perros, con penachos de crespón negro tiraban de la carroza. [...] Al colocar a la víctima en la negra caja, Frank Brown pronunció una sentida oración fúnebre, destacando las honorables condiciones del difunto. Los perros lloraban con el pañuelo en los ojos y el payaso discursaba con tono quejumbroso. [...] lo hacía con el bonete en la mano, respetuosamente”.<sup>110</sup>

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

Entre el *clown* político y el payaso serio, la figura de la *écuyère* introducía un elemento distintivo en la oferta circense. En algún sentido, desde las figuraciones del público, la *écuyère* era al circo lo que la *prima donna* a la ópera: un solaz de imaginación erótica. “Cuando ya estaban los animales en marcha, aparecía la *écuyère*. Un ¡ah! prolongado en admiración popular decía bien a las claras cómo gustaban aquellas mujeres esculturales, con una robustez ya fuera de uso; metidas en los ceñidos trajes de punto, con sus lentejuelas, sus collares de piedras falsas, sus largos cabellos cayendo sobre las espaldas musculosas. ¡Ah, la *écuyère!*”<sup>111</sup> El recuerdo de González Arrili no dista en nada de las percepciones que el cronista de *La Nación* había expresado en 1899 ante la apertura de la temporada circense en el Teatro San Martín. La compañía de Frank Brown ofrecía un *pot-pourri* gimnástico a cargo de siete



*El payaso inglés admirado por la bohemia porteña de fin de siglo solía mantener relaciones muy cercanas con la clase política del momento. En 1902, organizó una serie de funciones en el Teatro San Martín a beneficio del Patronato de la Infancia en las que el primer invitado fue el presidente Julio A. Roca.*

Frank Brown (1858-1943) y su atuendo clásico. (Archivo General de la Nación)

jovencitas extranjeras, además de un número excéntrico en el que se ejecutaba, con campanas y acordeón, una serie de piezas musicales que incluía el cuarteto de *Rigoletto*; el *intermezzo* de *Cavalleria Rusticana*, la cavatina de *La Traviata* y el *Ave María* de Gounod. Sin embargo, el cronista destaca que la atracción principal de la representación circense fue la *écuyère* Miss Filtis, sobre todo “por su bella figura”.<sup>112</sup>

Si la oferta cultural del circo puede ser tomada como un indicador de la composición del público real, a partir del compuesto de números posibles y de las incitaciones que estos generaron según las fuentes citadas, se podrían establecer dos configuraciones específicas de ese público. Por un lado, una mayoritariamente popular y de masculinidad reinante, y por otro, una mayoritariamente infantil, que invariablemente requería de la presencia de los padres. Desde algunos escritos literarios

de Miguel Cané hasta los recuerdos infantiles de Mertens y Enrique García Velloso, asombra la ausencia en el circo de las mujeres en general, y en calidad de madres, en particular. Ambos testimonios –que indican una lejanía temporal y social importante, pues el relato de Cané remite a los primeros años de la década de 1870, cuando se presentó en Buenos Aires la Compañía Guillaume, y los de Mertens y García Velloso se ubican hacia mediados de los noventa–, dan cuenta de que la asistencia a algunos tipos de espectáculos circenses era una actividad que básicamente involucraba al padre y a su hijo.<sup>113</sup> Así y todo, los circos más establecidos, los que habían reemplazado la carpa por la sala teatral, podían contener el equivalente a una cazuela; no obstante ello, el lugar social de las mujeres no parece haber sido equivalente al de las cazueleras de la ópera.

#### *Público y dramas criollos*

Otra de las ofertas que presentaban los espectáculos circenses era la representación de pantomimas y dramas. Según Castagnino, la mezcla de espectáculo teatral y atracciones data de la época de Rosas, y en esa tradición se inscribirá, desde mediados de la década de 1880, la saga de dramas criollos como *Juan Moreira*, *Juan Cuello* y *Pastor Luna*. No me detendré aquí en la historia de este género de la cual se puede acreditar abundante bibliografía, desde los trabajos iniciales de Mariano G. Bosch<sup>114</sup> hasta el ya citado libro de Castagnino sobre el circo criollo. Me interesa, sin embargo, rescatar esta dimensión dramática desde la experiencia del público, de modo tal de intentar encontrar ciertos indicadores de la forma en que el drama criollo –en particular, *Juan Moreira*– se convirtió en un género identificatorio tanto para los sectores populares de origen nativo como para los de procedencia inmigratoria.

La biografía del drama *Juan Moreira* comenzó en noviembre de 1879 cuando el escritor Eduardo Gutiérrez publicó la obra bajo la forma de folletín en las páginas del diario *La Patria Argentina*. En 1884, el propio Gutiérrez escribió una pantomima para ser representada en el Circo Hermanos Carlo y, de este modo, el *Juan Moreira* conoció una primera versión dramática que se representó en el picadero. Pero en el total de números de la compañía, el mimodrama significó sólo una propuesta marginal, del mismo modo que lo habían sido las pantomimas *Las bandidos de Sierra Morena* o *Los brigantes de Calabria*, obras que formaban parte del repertorio natural de algunos circos. De hecho, fue representado durante trece funciones consecutivas, y luego salió de cartel cuando la empresa circense debió levantar su carpa. En 1886, el actor que tenía a su cargo el papel protagónico, José J. Podestá, escribió la versión hablada de la obra, y ésta se representó por primera vez en



*El itinerario dramático de Juan Moreira se convierte en un tópico de referencias culturales que excede el fenómeno teatral. En cuanto tema criollista, su divulgación alcanza un abanico muy diverso de manifestaciones. En su faz humorística, sin duda hay un “cocolichismo” interior al drama Moreira, pero también con el Moreira como drama, un uso del símbolo heroico hasta su dimensión grotesca.*

*(Caras y Caretas, Año V, N.º 177, 22-2-1902)*

Chivilcoy el 10 de abril de ese año.<sup>115</sup> Más allá de algunas solitarias voces que, en el momento del estreno de la pantomima en Buenos Aires, pretendieron encontrar en ella –aunque en una versión degradada de la cultura alta– el germen de un teatro de temática nacional<sup>116</sup> –pues la obra parecía incorporar a un público que hasta el momento se había manifestado ajeno a la diversificada y casi exclusiva oferta teatral de origen extranjero–, recién a partir de 1890 el drama criollo se convierte en un objeto cultural que suscita, en un nivel, una serie de reflexiones por parte de la elite letrada que llevará en un amplio abanico temporal, desde Er-

nesto Quesada y Calixto Oyuela hasta José Ingenieros, a una impugnación del género al que no sólo no se le reconocerán cualidades artísticas, sino que se lo considerará especialmente peligroso. El itinerario delictivo del personaje dramático Moreira, entonces, es presentado como la causa inicial de que “en las clases menos cultas” aparezcan émulos equivalentes.<sup>117</sup>

Por el contrario, en otro nivel, el drama generará una curiosidad tal en un público inicialmente ajeno al circo, que llevará a un cronista de la época a mostrar esta “originalidad” en el consumo teatral del Buenos Aires *high-life* como una búsqueda de sensaciones fuertes ante la monotonía que parecía encadenar el bienestar de las clases altas: “*Juan Moreira, plat du jour* del Buenos Aires del *Otello* de Tamagno”.<sup>118</sup> También en un público como el platense, la recepción del *Moreira* de Podestá expresa un itinerario que va de la ignorancia a la ambivalencia, en una temporalidad similar a la de Buenos Aires.<sup>119</sup>

Como ha señalado Adolfo Prieto en su estudio sobre el discurso criollista, la relación contradictoria de la cultura letrada con el conjunto de signos y experiencias que se articulaban a partir del *Juan Moreira* –fascinación y perplejidad, exaltación y condena– era el resultado de una dinámica social donde diferentes niveles de cultura encontraban zonas de intercambio simbólico. Para la cultura letrada, sigue Prieto, la dimensión elemental del drama podía reproducir sin el riesgo de las analogías, “un mundo más arrinconado que suprimido de la memoria de grupo”.<sup>120</sup> Podríamos agregar: un mundo necesario incluso para construir una identidad social que, a partir de 1880, operó una instancia de diferenciación respecto de esas formas culturales. Como recuerda el propio Podestá, cuando las clases altas necesitaron del circo en el Colón para el beneficio de las viudas y huérfanos de los batallones Mitre y Sosa (18 de julio de 1880), *Pepino el 88* fue obligado a rebautizarse con el extranjero y más “postín” apodo de payaso *Witeley*.<sup>121</sup>

Ahora bien, ¿cómo identificar al público del *Moreira* ajeno a la momentánea y sospechosa fascinación de la elite? El *Anuario Estadístico de la Municipalidad de Buenos Aires*, aun con sus modificaciones en el modo en que las categorías integraban los géneros teatrales, brinda una imagen global de la evolución del gusto teatral del público porteño, en donde es posible identificar qué lugar ocupaba la propuesta del circo.

Uno de los elementos que más asombran en el análisis de los datos estadísticos es la aparente desproporción entre las disputas que a nivel ideológico se establecieron respecto del circo y el drama criollo, y la repercusión relativa que esta propuesta tenía en el público, al menos en 1894, año en que el *Anuario* incorpora la categoría descriptiva de “dramas criollos” para dar cuenta de las obras representadas, el número de

espectadores y el monto recaudado. Del análisis del *Anuario*, dos espectáculos comunes al circo, como los dramas criollos y la acrobacia, representaban el 7% del total de asistencias teatrales. Con 22.354 asistencias, los 27 dramas criollos representados alcanzaron el 1% del total, mientras que los espectáculos acrobáticos representaron el 6% restante (106.423 asistencias). Es posible pensar que estas cifras se presenten subestimadas, pues no todos los circos –en especial aquellos más modestos y de mayor frecuencia en la itinerancia– se encontraban al alcance de la fiscalidad estatal en un momento en que ésta se estaba constituyendo. Al mismo tiempo, los empresarios de los teatros y circos ya establecidos encontrarían el intersticio burocrático para no declarar la totalidad de lo recaudado. De este modo, el circo itinerante que viajaba por los pueblos interiores y la periferia urbana habría satisfecho las necesidades teatrales de un público que no aparece en las estadísticas. Es posible, también, que la categoría “acróbatas” integrara en la oferta de números la representación marginal de dramas criollos. Así y todo, si la asistencia a los espectáculos circenses se encuentra subvaluada, lejos estaba de convertirse en el éxito de público que en 1894 representaba la zarzuela, con el 41% del total de asistencias (731.332).<sup>122</sup> Cuando, también en 1894, Calixto Oyuela cuestionaba la noción de que el haber agradado a las clases bajas convertía al drama *Juan Moreira* en un arte representativo del espíritu nacional, colocaba a la zarzuela como el contraejemplo cultural de un género ciertamente masivo.<sup>123</sup> Es verdad que Oyuela está participando de un debate en donde, a través del teatro, se discute la identidad nacional, y que, para la defensa de su tesis de la Argentina como variante de la cultura hispana, el auge de la zarzuela no hacía más que cumplir con el soporte testimonial de un argumento que intentaba descalificar tanto al criollismo como a la innegable presencia de la inmigración italiana. Sin embargo, Oyuela percibe la realidad estadística del consumo teatral, y desnuda la operación ideológica que hay detrás de un fenómeno que, al menos en su expresión teatral, parece magnificado.

Hacia 1903, en cambio, la relación entre el consumo de dramas criollos y los espectáculos de acrobacia se invierte radicalmente, y esto se debe a una expansión del género hacia las salas teatrales. El consumo de dramas criollos representa el 15% del total de las asistencias registradas (260.034) y el de acrobacias sólo el 1% (24.131). Pero la categoría “drama criollo” expresa ahora un residuo taxonómico que esconde una oferta teatral variada, y un tipo de drama que, si bien desarrolla una temática criollista, formará parte de un momento nuevo en la historia del teatro argentino, un momento en el que comienzan a desarrollarse las compañías nacionales y se esboza cierta profesionalización en las fi-

guras del actor y del autor.<sup>124</sup> El drama criollo como tal se refugia en el Circo Anselmi y en circos menores, mientras que las nuevas propuestas encuentran sus ámbitos privilegiados en el Teatro Nacional, el Apolo o el Libertad, y avanzan sobre nuevos públicos.

¿Qué decir del público del drama criollo que se constituye en el circo desde la pantomima al diálogo escénico? Las *Memorias* de Podestá resultan altamente significativas de algunos de los comportamientos que se desarrollaban en las representaciones de los dramas criollos en el circo. A pesar de su tono autocelebratorio, éstas ilustran acerca de los itinerarios de un actor que mediaba entre diferentes campos de cultura, de un observador perspicaz del fenómeno cultural del que era partícipe.

Un elemento importante que destacan las crónicas de la época es el realismo de las escenas del *Juan Moreira*. Los caballos entraban “rayando” en la pista, y los cantos y danzas nativas se sucedían en un itinerario dramático en donde la acción del héroe dominaba la escena. En su versión pantomímica, sólo interrumpía el mutismo de los actores “el Gato con relaciones y el Estilo que cantaba Moreira en la fiesta campesina”.<sup>125</sup> El tránsito de la pantomima al diálogo no modificó el peso del realismo en la obra. En 1890, el cronista de *Sud América* lo saludaba con admiración: “allí mismo se enciende el fuego y se coloca un asador con su cordero, por allí, por delante de los espectadores, husmeando la carne que se asa, pasean los perros que van a los ranchos y a las pulperías criollas y que son lo que agua para los patos, indispensable”.<sup>126</sup>

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

En 1892, durante una representación de *Santos Vega*, en un momento en que los milicianos y gauchos desenvainan sus armas para un entrevero final, un vigilante que se hallaba en el circo subió al escenario y se interpuso entre los bandos diciendo: “¡Que no haiga nada...! ¡Que no haiga nada...!”.<sup>127</sup> Muchas veces, la entrada de la partida policial que iba por Moreira generaba un amotinamiento del público en defensa del héroe.<sup>128</sup>

Lo interesante de la propuesta cultural del drama criollo es que se presenta como un género laxo, receptivo a las incitaciones del público

popular y, en algunos casos, con una participación activa de ese público en el desarrollo del drama. Así, el género permitía la improvisación, los actores solían dialogar con los espectadores, y el final muchas veces era incierto, más allá de que el género expresaba una fórmula en la que el público conocía de antemano el destino del héroe.<sup>129</sup>

De este modo, los cambios interiores en el drama *Juan Moreira* –alargando escenas, modificando otras, integrando nuevos personajes o valorando los secundarios (la inversión de significados que se opera entre el pulpero italiano Sardetti y Cocoliche es un indicador importante de nuevas percepciones de la inmigración)– eran el resultado del modo en que un público popular étnicamente diverso se apropiaba de un género teatral y encontraba su lugar en las formas culturales establecidas aunque en un espacio no hegemónico.

Entre 1870 y 1910, el consumo del arte lírico en Buenos Aires alcanzó un desarrollo tal que la capital argentina y su *hinterland* se encontraron fácilmente en el itinerario mundial de las representaciones de las más reconocidas figuras del género. Más aún, hacia el final del período, artistas menores podían llegar a “hacer su América” ante un público que había convertido a la ópera y a la opereta en géneros teatrales de consumo masivo. Entre 1894 y 1905, el número total de asistencias registradas a los espectáculos teatrales, se había incrementado casi una vez y media, y la concurrencia a la ópera y la opereta, cerca de dos.<sup>130</sup>

Así y todo, desde el inicio el público de la ópera se presentó fuertemente estratificado. El criterio de erudición fue uno de los tópicos con que los sectores más intelectualizados de la audiencia se arrogaron el conocimiento de la sensibilidad legítima. Las polémicas entre wagnerianos y antiwagnerianos, que disputaban el *quantum* de “lo que hay que saber” para el disfrute consciente de los misterios musicales, representaban las aspiraciones de unos intelectuales que, todavía *gentlemen*, buscaban un lugar social identificador.

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

En rigor, la más notable diferenciación o al menos la de mayor im-

### Conclusión

pacto era la que se establecía en el interior del teatro a través de la ocupación de los espacios destinados a los espectadores. La platea y los palcos aparecían así como los lugares desde donde se articulaba la experiencia teatral del sector más prestigioso y selecto de la estratificación interior, mientras que el paraíso albergaba en general a un público socialmente más modesto. Un lugar asignado exclusivamente a las mujeres, como la cazuela, ritualizaba los límites de lo posible en la parte femenina del teatro: la cazuela era ante todo un medio de control social que la propia elite disponía en la carrera femenina del matrimonio. En algún sentido, la estratificación social del teatro tendía a expresar la más vasta que existía puertas afuera. Pero era en la sala donde podía alcanzar una manifestación extrema, pues en el proceso de la diferenciación, los distintos sectores de la audiencia encendían sus conductas consideradas identitarias.

Aunque el fenómeno no era nuevo, durante los primeros años de la década de 1880 la burguesía local apostó fuertemente a la agudización de la distancia social, y las modalidades del consumo del teatro lírico ocuparon un lugar preferencial en la exteriorización de esa distancia. Las nociones de *bon ton*, de *savoir-faire*, de *high-life*, se tornaron los parámetros legítimos de un comportamiento teatral educado que pretendía recrear, desde las butacas de terciopelo rojo, el modelo de las clases acomodadas europeas.

El resultado de este proceso fue la identificación entre género lírico y público de elite, pues –como afirmara un abonado hacia el fin de siglo– la ópera se definía como la combinación perfecta entre la música y la “buena sociedad”.<sup>131</sup> Un cronista de época describió con ironía ese momento en que el consumo teatral se difunde socialmente y la elite encuentra en la ópera, la instancia ritual de su diferenciación: “[las gentes] invaden en oleadas los vestíbulos de los teatros, se apiñan en las boleterías, se estrujan, se codean, rodeando constantemente a los revendedores de localidades que hacen su agosto a la voz de ¡palco vendo! ¡tertulia vendo! [...] los vigilantes, con el ojo alerta tocan llamada con estridente pitada [...] sólo permiten la circulación de los carruajes que se dirigen a la ópera –los vehículos de la gente de pro–, de los favorecidos por la Diosa vendada o de los que aparentan volar en *la haute*, y se detienen a la puerta de nuestro gran coliseo donde Tamagno hace las delicias de ese público privilegiado; y descienden allí, haciendo pininos, bañadas por las claridades de la luz artificial que platea los rostros de espléndidas muchachas ataviadas con delicadas *toilettes*, caballeros enfracados y con el último golpe de *coiffure* aplicado por Gadan, Moussion o Antiqueira, mamas serias y graves emperifolladas lujosamente, envueltas en mantos riquísimos con pieles de arminio, ostentando brillante pedrería que envi-

diaría Belkiss; y en un contubernio llamativo, se detienen también a la puerta, desenfadados y erguidos, un concordato de 10 por ciento en elegante *landau* arrastrado por una yunta de rusos nerviosos, una moratoria prorrogable, con toda la familia, y una suspensión de pagos repartigada en el fondo azul de un coupé que rueda a impulsos de un par de troncos soberbio”.<sup>132</sup> En conclusión, el consumo de ópera se volvió un lenguaje de clase que aún acredita los símbolos de su prestigio.

Así y todo, aunque la ópera resultara un mundo social diversificado y plural en sí mismo, éste se encontraba muy lejos de la experiencia social que se desarrollaba en el circo. En algún sentido, el circo significó una instancia de integración, pues a partir de él ciertas franjas sociales inicialmente ajenas a las experiencias teatrales se incorporaron a ellas. La diversidad de números que contenía el espectáculo circense proveyó a un amplio sector popular de la estructura social de un conjunto de símbolos que operaron en el mercado cultural como una construcción identitaria. La conjunción entre verosimilitud dramática y la introducción de la realidad coyuntural, a partir de la figura del *clown*, otorgaron al espectáculo un marco referencial de la experiencia cultural del público. El drama criollo potenció esta operación, a punto tal que muchas veces la identificación del público con el desarrollo del drama llegó a que éste no percibiera la dimensión ficcional del mismo. En esta forma de teatro popular, el público se integraba en la representación desarrollada en el escenario, mientras que en la ópera la representación del público se experimentaba en la sala. Si la elite podía mirar este fenómeno, en el mejor de los casos, como una versión degradada de cultura, gran parte de los asistentes, en cambio, podía ver satisfechas unas aspiraciones literarias de otro modo ajenas. Olivera se asombraba del modo en que el público salía del circo “encantado del caballo volador de Juan Moreira, de su legendario y enorme facón ‘bueno pa’ un entrevero’, del número prodigioso de ‘micifuses’ que mata durante su vida, y de las ‘milongas’ del ‘mulato Gabino’, las que aprende de memoria y canta en sus momentos de alegría, como sus contemporáneos del Colón tararean el ‘Ripetti ancor’ de *Hugonotes*, o el ‘Libiam che tutto spiri’, del *Profeta* ”.<sup>133</sup> Pero la identidad que se constituía a través del drama criollo no era la expresión, como lo ha querido cierta literatura teatral,<sup>134</sup> de una cultura gaucha residual que operaba una instancia de resistencia ante la modernización, sino una operación ideológica con múltiples actores, que incluía tanto a los sectores populares nativos como aquellos que veían en Coliche –el partener satírico de Moreira–, el emblema de una integración paradójica pero efectiva de los inmigrantes.

## Notas

1. *La Nación*, 30-6-1909, p. 7.
2. *Caras y Caretas*, Año IX, N° 395, Buenos Aires, 28-4-1906.
3. Según su antiguo secretario personal y más tarde biógrafo, las opiniones de Anatole France sobre Argentina aparecen ciertamente contradictorias, pues van desde una descripción favorable del desarrollo social argentino y de su elite, hasta un desprecio inocultado hacia ese sector social, por su exhibida avidez por el consumo cultural de origen europeo. Cf. Jean-Jacques Brousson, *Itinéraire de París à Buenos-Ayres*, París, Les Editeurs G. Cres et Cie, 1927, *passim*.
4. *Ibíd.*
5. Nicola Gallino, "Tutte le feste al tempio. Rituali urbani e stili musicali di antico regime", *Quaderni storici*, 95:2, Bolonia, Il Mulino, agosto, 1997, pp. 463-464.
6. *Ibíd.*
7. He tomado el concepto de *actuación* para dar cuenta de la relación situacional en la que los individuos desarrollan ciertos roles o rutinas con el propósito de influir sobre una audiencia determinada. La repetición de una misma rutina ante la misma audiencia o ante audiencias equivalentes puede desarrollar una relación social. Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1981, pp. 27-28 y ss.
8. Raúl H. Castagnino, *Sociología del teatro argentino*, Buenos Aires, Nova, s.d., p. 20.
9. Norma Lucía Lisio, *Divina Tani y el inicio de la ópera en Buenos Aires, 1824-1830*, Buenos Aires, Ed. de autor, 1996, *passim*.
10. Vicente Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Beta, Tomo II, 1961, p. 9 y ss.
11. *El Mosquito*, 31-3-1878.
12. John Rosselli, *L'impresario d' ópera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell' Ottocento*, 1ª ed. en italiano, Torino, EDT/Musica, 1985, p. 2-5 y 170. (1ª ed. en inglés: *The Ópera industry in Italy from Cimarossa to Verdi*, Cambridge University Press, 1984.)
13. John Dizikes, *Ópera in America. A Cultural History*, Nueva York, Yale University Press, 1993, p. 109 y ss.
14. *Ibíd.*, 15-5-1875.
15. *Ibíd.*, 25-5-1875.
16. *El Mosquito*, 27-6-1875.
17. John Rosselli, "The Ópera Business and the Italian Immigrant Community in Latin American, 1820-1930: The example of Buenos Aires", en *Past and Present*, Oxford, N° 127, 1990, p. 173
18. Fragmentos de obras de músicos alemanes se conocían en Buenos Aires al menos desde mediados de la década de 1850, a través de los conciertos organizados por las sociedades musicales de la colectividad alemana. El coro de *Tannhäuser*

fue dado a conocer en la Sociedad Filarmónica de Buenos Aires en 1858, pero la representación completa de la ópera data de 1894. Hacia el fin del siglo el público porteño conoció *Los maestros cantores* (1898) y *La Walkiria* (1899), Gesualdo, *op. cit.*, pp. 73, 78, 162 y ss.

19. Rosselli, "The Ópera...", *op. cit.*, p. 164 y ss.
20. Al respecto, cf. Horacio Sanguinetti, "Los tenores que aclamó Buenos Aires", en *Todo es Historia*, N° 94, marzo, 1975, p. 47 y del mismo autor, "Cantantes españoles en Buenos Aires", en *Todo es Historia*, N° 64, agosto, 1972, p. 85.
21. Dizikes, *op. cit.*, pp. 32 y 91.
22. Karen E. Ahlquist, *Democracy at the opera: Music, Theater, and Culture in New York City, 1815-1860*, Illinois, University of Illinois, 1997, *passim*.
23. Eugenio Cambaceres, "En la sangre" (1887), en *Obras completas*, Santa Fe, Castellví, 1956, pp. 231 y ss.
24. Ernesto Quesada, "La ópera italiana en Buenos Aires" (1882), en *Reseñas y críticas*, Buenos Aires, Lajoune, 1893, p. 352.
25. Quesada, *op. cit.*, pp. 372.
26. *Ibíd.*, pp. 357-358.
27. *Ibíd.*, p. 359.
28. *Ibíd.*, p. 370.
29. La vida diplomática de Cané en Alemania y en Austria-Hungría, entre 1883 y 1884, le había posibilitado asistir a las representaciones de las óperas de Wagner tanto en Bayreuth como en la Ópera Imperial de Viena. Cf. Miguel Cané, "Wagneriana" (1883), en *Charlas literarias*, Buenos Aires, La Cultura argentina, 1917, pp. 110-111.
30. Carlos Olivera, "En el teatro", en *En la brecha, 1880-1886*, Buenos Aires, Lajoune, 1887, pp. 275-276.
31. *Ibíd.*
32. Quesada, *op. cit.*, p. 355.
33. Carlos Correa Luna, "Chismografía lírica", en *Caras y Caretas*, Año VII, N° 297, 11-6-1904.
34. Goffman, *op. cit.*, p. 27.
35. Groussac no desconocía la novedad estética de Wagner, pero consideraba que había creado un modelo de ópera al que el propio Wagner no siempre le había sido fiel –*Lohengrin* era un ejemplo de autotraición– y que imposibilitaba su reproducción. Es decir, el carácter de espíritu excepcional de Wagner volvía infecunda su propuesta, Paul Groussac, "Lohengrin. Primer artículo", en *La Nación*, 29-9-1886.
36. Juan Agustín García, "Cuadros y caracteres snobs. Escenas contemporáneas de la vida argentina", 1923, en *Obras completas*, Tomo II, Buenos Aires, Antonio Zambora, 1955, p. 362.

37. *Ibíd.*, pp. 1074-1075.
38. La tetralogía *El anillo de los Nibelungos* integra las siguientes obras: *El oro del Rhin*, *La Walkiria*, *Sigfrido* y *El crepúsculo de los dioses*.
39. Georges Bernard Shaw, *El perfecto wagneriano*, Buenos Aires, Americana, 1947, pp. 151-152 y 160.
40. García, “Chiche y su tiempo”, (1922), *op. cit.*, pp. 911, 921, 929 y 934. La operación de García es la de conformar un panteón de figuras célebres indicativas de la excelencia cultural, el máximo posible de sensibilidad intelectual. En este sentido, Nietzsche aparece como el equivalente filosófico de Wagner. Sin embargo, García no llega a advertir que el último Nietzsche había transitado desde la admiración de la ópera wagneriana hasta la impugnación de la matriz filosófica de la obra que él consideraba muy cercana al cristianismo. Cf. Federico Nietzsche, *Humano, demasiado humano* (1874-78), Vol. II, Buenos Aires, Aguilar, 1948.
41. También en los Estados Unidos, hacia fines de siglo, la ópera de Wagner se convierte en la música de culto. Para John Dizikes esta admiración formaba parte de cierta tendencia a la exaltación de otros aspectos de la cultura alemana: la ciencia, la filosofía, y el poder económico y militar de esa nación, John Dizikes, *op. cit.*, pp. 243-246. Otros autores han visto que la recepción de la música de Wagner en Estados Unidos se articuló a partir de una admiración plena respecto de sus nociones sobre orquestación, y menos de la concepción de la ópera como drama musical, más allá de las exitosas temporadas wagnerianas de 1884-85 y 1890-91 en el Metropolitan Opera House. 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. Cf. Joseph Horowitz, *Wagner nights: an American History*, University of California Press, 1994, pp. 89, 125 y 329-330.
42. Estas cifras han sido elaboradas a partir del *Anuario Estadístico de la ciudad de Buenos Aires*, Año IV, 1894, Dirección General de Estadística Municipal, Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1895, pp. 380 y ss.
43. *La Nación*, 15-5-1899.
44. *Ibíd.*
45. *Ibíd.*
46. Es interesante observar que la crítica lírica haya recepcionado y se convierta en un indicador más de un debate ideológico muy propio de la época que tenía su objeto central en el problema de la identidad nacional.
47. *La Nación*, 24-5-1899.
48. Shaw, *op. cit.*, p. 192.
49. La ópera de repertorio se había afirmado rápidamente en Italia desde 1870. Este proceso ilustraba el papel secundario que los empresarios comenzaban a jugar en la industria de la ópera, superados ahora por los editores de Torino y sobre todo, de Milán. Cf. Rosselli, *L'impresario...*, *op. cit.*, p. 168.
50. *Caras y Caretas*, Año VIII, Nº 348, Buenos Aires, 3-6-1905.
51. Ernesto de la Guardia, “Juicios críticos. La ópera y el concierto”, en *Revista de la Asociación Wagneriana*, Nº 2, Buenos Aires, febrero, 1914, pp. 21-23.

52. Gastón Talamón, “El bochornoso asunto del Colón”, en *Nosotros*, año XII, Tomo XXVIII, Buenos Aires, 1918, pp. 416-417.
53. Gastón Talamón, “Crónica musical”, en *Nosotros*, año XIII, Tomo XXXIII, Buenos Aires, 1919, pp. 138 y ss.
54. Mariano G. Bosch, *Libro contra Wagner escrito por un wagneriano. Los errores de Wagner*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos de L. J. Rosso y Cía., 1919, pp. 15, 16 y 320.
55. Alfredo A. Bianchi, “El melodrama lírico italiano”, en *Nosotros* (segunda época), año XXIV, N° 257, Buenos Aires, octubre, 1930, pp. 289-292.
56. Sobre el debate en torno a los dos Verdi en esos años, cf. Massimo Mila, *L'arte di Verdi*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1980, pp. 338 y ss.
57. Bianchi, *op. cit.*
58. Carlos Octavio Bunge, “La afición a la música en Buenos Aires”, en *Revista de la Asociación Wagneriana, op. cit.*, pp. 17-19.
59. *Anuario Estadístico de la ciudad de Buenos Aires*, Año XVI, 1905, Dirección General de Estadística Municipal, Buenos Aires, 1906, p. 266.
60. Rosselli, “The Ópera ...”, *op. cit.*, p.168-175.
61. Mariano G. Bosch, *Historia de la ópera en Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta El Comercio, 1905, pp. 245-246. Más tarde, obras importantes de la historiografía argentina convirtieron esta noción en una convención ampliamente difundida, que identificaba el género lírico con los teatros más importantes y con el público respetable, en el contexto de la modernización de las ciudades latinoamericanas. Cf. José Luis Romero, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Solar, 1983, p. 19.
62. La tesis que subyace en el artículo de Rosselli propone que el verdadero público de ópera del período es el italiano, y no sólo porque la oferta de ópera en Buenos Aires se desarrolló a partir del crecimiento de la comunidad italiana local, sino porque la identidad étnica se dirimió a partir del consumo lírico. En un libro posterior, Rosselli postuló en forma explícita la tesis de los italianos como “nación musical” y de la ópera como cultura nacional-popular, producto del disciplinamiento de las elites ilustradas *risorgimentales*. Cf. John Rosselli, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, Oregon, 1ª ed. Amadeus Press, 1991, p. 106 y ss.
63. “La demolición del Teatro Doria”, *Caras y Caretas*, Año VI, N° 224, 17-1-1903. La identificación entre consumo lírico e identidad étnica italiana es tal en estos teatros, que la zarzuela está casi ausente en la oferta musical, César A. Dillon y Juan A. Sala, *El teatro musical en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1997, p. IX.
64. Tito Livio Foppa, *Diccionario teatral del Río de la Plata*, Buenos Aires, Argentores-Ed. del Carro de Tespis, 1961, pp. 843-844.
65. *El Mosquito*, 11-4-1875 y 31-3-1878.
66. Quesada, *op. cit.*, pp. 354-355.
67. Carlos Olivera, “En Colón. (Un bout de causerie)”, en *En la brecha, op. cit.*, pp. 255 y 258.

68. *Ibíd.*
69. *Ibíd.*, p. 255-256.
70. “Las proscriptas de la cazuela”, en *La Vida Moderna*, Año I, N° 1, Buenos Aires, 18-4-1907.
71. Olivera, *op. cit.*, p. 256.
72. Para Taine, las mujeres iban a la ópera porque el teatro “es un paraje adonde la gente viene porque es ociosa, porque desde el palco se puede pasar revista al gran mundo [...] En cuanto a las grandezas de la música, a todo lo que sentimos en una ópera, [...] no sospecha nada, todo está fuera de su edad y de su experiencia [...] Pondría mi mano en el fuego a que para ella la música más agradable es la de los *rendez-vous bourgeois*”. No es extraño que la *Revista Moderna* de Buenos Aires publicara estos conceptos de Taine sobre la Ópera de París, pues se presentaban muy familiares a las experiencias de los diletantes porteños. Hipólito Taine, “En la Ópera”, en *Revista Moderna*, Vol. 1, Buenos Aires, mayo-julio, 1897, pp. 212-214.
73. *La Nación Argentina*, 7-5-1864.
74. *Ibíd.*
75. Albert B. Martínez, *Baedeker de la République Argentine*, Barcelona, Sopena, 1913, p. 119.
76. *Caras y Caretas*, Año V, N° 191, 31-5-1902.
77. *Caras y Caretas*, Año VII, N° 296, 4 -6-1904.
78. *Caras y Caretas*, Año VII, N° 294, 21-5-1904.
79. Roberto F. Giusti, *Visto y vivido*, Buenos Aires, Losada, 1965, p. 66.
80. Ordenanza “Venta de localidades en los teatros”, 28 de septiembre de 1906, en *Ordenanzas y Resoluciones sancionadas por la Comisión Municipal de la ciudad de Buenos Aires*, período de sesiones de 1906, Año XV, Buenos Aires, Imprenta Europea, 1907, pp. 136-138.
81. “Las proscriptas de la cazuela”, *op. cit.*
82. Paul Morand, *Aire indio*, Buenos Aires, El Ombú, 1933, p. 25. (Traducido del francés por Gregorio García Manchón.)
83. *El Mosquito*, 20-7-1879.
84. Olivera, “En Colón...”, *op. cit.*, 260.
85. *Ibíd.*, p. 261.
86. *La Vida Moderna*, Año 1, N° 2, 23-5-1907.
87. Los casos de Roberto F. Giusti y Alfredo Bianchi resultan muy ilustrativos al respecto. De todos modos, el paraíso del Teatro de la Ópera no alcanza la dimensión que Kurt Pahlem, quien fuera director en el Teatro Colón en 1957, le atribuye al paraíso de la Ópera de Viena, considerado como “el rincón de los entendidos”, el lugar del verdadero público erudito. Cf. Kurt Pahlem, *La ópera*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1958, p. 10.

88. Nicolás Granada, "Música subterránea", en *Caras y Caretas*, Año II, N° 23, 11-3-1899.
89. El "beneficio" consistía en una función especial en la que se representaba una obra o fragmentos de obras, con el propósito de recaudar fondos. Estos podían ser destinados a instituciones encargadas de la caridad, a artistas líricos venidos a menos o a los empresarios, que de este modo veían equilibradas unas ganancias no aseguradas del todo por la temporada. De todos modos, el beneficio era una práctica generalizada en el mundo teatral, desde el circo hasta la ópera.
90. *El Mosquito*, 25-7-1875.
91. *La Gaceta Musical*, 12-9-1875.
92. Se denominaba "palomas" a los cuellos desmontables de las camisas usadas por los hombres.
93. *Caras y Caretas*, Año VII, N° 314, 8-10-1904.
94. *Caras y Caretas*, Año III, N° 84, 12-5-1900.
95. *Caras y Caretas*, Año VIII, N° 352, 1-7-1905.
96. "En la Ópera. El desorden de anoche", en *La Nación*, 2-8-1899.
97. Sólo en el largo plazo, la invención del fonógrafo traerá nuevas formas en los rituales del consumo lírico y, en consecuencia, en la educación de la sensibilidad musical.
98. La indumentaria del vestido de los tenores, barítonos y bajos parece haber sido uno de los espejos en donde se miraba la moda masculina local. Cf. *Caras y Caretas*, *op. cit.*
99. Cambaceres, "Sin rumbo", en *op. cit.*, pp. 174 y ss.
100. Miguel Cané, *Juvenilla*, Buenos Aires, Editorial Jackson, 1948, pp. 189-191.
101. *Caras y Caretas*, Año V, N° 197, 12-7-1902.
102. Olivera, "En Colón...", *op. cit.*, p. 261.
103. Raúl Castagnino, *El circo criollo. Datos y documentos para su historia, 1757-1924*, Buenos Aires, Plus Ultra, 2ª ed., 1969, p. 14.
104. *Ibíd.*, pp. 35, 45 y 59.
105. García, "Sobre el Teatro nacional...", *op. cit.*, pp. 772-773.
106. *El Día*, 4-2-1894.
107. Castagnino, *op. cit.*, p. 55.
108. Bernardo González Arrili, *Buenos Aires 1900*, Buenos Aires, CEAL, 1967, p. 83.
109. José J. Podestá, *Medio siglo de farándula. Memorias*, Taller de la Imprenta Argentina de Córdoba, Río de la Plata, 1930, pp. 37-38 y 54-56.
110. Federico Mertens, *Confidencias de un hombre de teatro (50 años de vida escénica)*, Buenos Aires, Nos, 1948, pp. 15-16.

111. González Arrili, *op. cit.*, p. 87.
112. *La Nación*, 11-6-1899.
113. Miguel Cané, "Bebé en el circo", en Eduardo Wilde, "Cosas mías y ajenas", *Obras completas*, Vol. X, Buenos Aires, 1939, pp. 221-227; Mertens, *op. cit.*, y Enrique García Velloso, *Memorias de un hombre de teatro*, Buenos Aires, Eudeba, 3ª ed., 1966, p. 111.
114. Mariano G. Bosch, *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1929.
115. José J. Podestá, *op. cit.*, p. 51.
116. "Ya tenemos un autor que conecta al *ignobile vulgus*, y cuyas obras son saludadas con los vítores y aclamaciones entusiastas. Todos conocen el hecho: la pantomima Juan Moreira ha atraído tanta concurrencia al Circo del Politeama, que la policía tiene que interrumpir cuando se representa, para impedir que se venda mayor número de entradas del que puede expendirse sin peligro para la concurrencia", Carlos Olivera, "Juan Moreira", en *op. cit.*, p. 317.
117. Cf. Ernesto Quesada, "El criollismo en la literatura argentina" (1902), en AAVV, *En torno al criollismo*, Buenos Aires, CEAL, 1983, pp. 136 y ss.; Calixto Oyuela, "La raza en el arte" (1894), en *Estudios literarios*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, Tomo II, 1943, pp. 213-214; y José Ingenieros, "La vanidad criminal", en *La psicopatología en el arte*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1920, pp. 106 y ss.
118. "Originalidades sociales. Juan Moreira", *Sud América*, Buenos Aires, 11-11-1890.
119. María Susana Colombo, "Los primeros años del *Juan Moreira* en La Plata", en *Revista de Estudios de Teatro*, Tomo V, Nº 13, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Sec. de Cultura de la Nación, 1986, pp. 30-37.
120. Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, pp. 157 y ss.
121. Podestá, *op. cit.*, p. 32.
122. *Anuario...*, *op. cit.*, año 1894.
123. Oyuela, *op. cit.*
124. Silvia Pellarolo, "La profesionalización del teatro nacional argentino. Un precursor: Nemesio Trejo", en *Latin American Theatre Review*, 31/1, Center of Latin American, Studies University of Kansas, 1997, pp. 59-70.
125. Podestá, *op. cit.*, p. 42.
126. *Op. cit.*
127. *Ibíd.*, p. 79.
128. García Velloso, *op. cit.*, p. 111.
129. Osvaldo Pellettieri, "Calandria, de Martiniano Leguizamón, primer texto nativista", en *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna-Instituto Inter-nacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano, 1990, p. 18.

130. *Anuario...*, *op. cit.*, años 1894 y 1905.
131. *La Nación*, 23-4-1895.
132. Martín Guerra, “Buenos Aires nocturno. Mi barrio”, *Caras y Caretas*, Año II, Nº 23, 11-3-99.
133. Olivera, “Juan Moreira”, *op. cit.*, p. 318.
134. Abril Trigo, ‘El teatro gauchesco primitivo y los límites de la gauchesca’, en *Latin American Theatre Review*, 26/1, Center of Latin American Studies, University of Kansas, 1992, p. 65.