

El teatro de la Independencia

Mercedes Giuffré

Resumen

Este artículo propone conocer el proceso de formación del primer teatro patrio, su sala, la compañía que lo llevó adelante, sus características temáticas y escénicas, las obras que integraron su repertorio y los autores. Su propósito es pensar el fenómeno en relación de continuidad y/o ruptura con los antecedentes y con el teatro posterior, a fin de dilucidar el rol que tuvo este arte en la conformación del ideario de las primeras décadas y en la autorepresentación de la incipiente sociedad argentina.

Palabras clave: teatro argentino; Independencia; Revolución de Mayo; Coliseo Provisional; élite porteña.

Abstract

This article proposes to study the process of consolidation of the first national theater, its room, the company, thematics and scenic features, the plays, the repertoire and the authors. Its purpose is to establish the relation of continuity with the earlier and the subsequent theater, elucidating the role this art had in shaping the ideology of the early decades and self-representation of the first Argentinian society.

Keywords: Argentine theater; Independence War; Revolution; Coliseo Provisional; Buenos Aires elite.

El fenómeno de la Revolución de Mayo de 1810, que derivó en la guerra de Independencia sudamericana, tuvo su proyección en la escena rioplatense y, en particular, en la de Buenos Aires. ¿Qué cambios implicó la acción revolucionaria en la sociedad y en el teatro? Este último no debe pensarse en dicho período de manera autónoma, sino que es parte de una red de espacios de sociabilidad en los que se consolidaron las formas de representación del nuevo ideario que agitaba la revolución. Otros espacios a tal fin fueron las tertulias y las fiestas populares, dirigidas unas y otras a sectores diversos de la población.

El teatro se plantea, en ese sentido, como un espacio transversal y, junto con las fiestas mayas y otras celebraciones de la primera hora, se prestó a la

conformación de una “liturgia” patria que en mayor o menor medida se perpetuaría a lo largo del siglo XIX.

Las invasiones inglesas de 1806 y 1807 son un antecedente evidente de la revolución, en tanto implican la toma de conciencia de los criollos respecto de su fuerza y de su número. Surgieron en torno de la defensa, por ejemplo, el cuerpo de Húsares y los Patricios, que se sumaron al batallón de los Arribeños y también al cuerpo de Naturales, Pardos y Morenos, que nucleaban tanto a los indios como a los africanos y sus descendientes. El número de sus efectivos es abrumador en contraposición con el de los miembros de los llamados tercios de ultramar (los peninsulares agrupados de acuerdo con sus regiones de procedencia).

El evento de las invasiones militarizó a la juventud y potenció, de hecho, la oposición entre españoles americanos y españoles peninsulares, que luego se prolongó en los sucesos de 1810. Para el historiador Tulio Halperín Donghi, el encadenamiento de tales hechos implica la formación de una nueva élite que es la de los militares de la Independencia, quienes más tarde conformaron la clase terrateniente porteña de la cual saldría, por ejemplo, un Juan Manuel de Rosas. Dicho historiador se centra en esa élite que surgió del cambio o paso de una alianza familiar y mercantil –como la que imperaba en las últimas décadas de la colonia– a un grupo de procedencia rural militarizado que fue tomando conciencia de sí y de su poder de liderazgo, en cortocircuito con las autoridades virreinales en decadencia:

[...] no podría discutirse que la militarización implica un cambio, y ciertamente muy serio, en el equilibrio social de Buenos Aires [...]. En una sociedad en la que el comercio y la administración pública son la fuente por excelencia de las ocupaciones tenidas por honorables, la creación súbita de ese número de cargos rentados [1800 oficiales] debía significar en sí misma una innovación radical [...] al acrecer una masa monetaria que en el pasado hallaba el camino de la metrópoli. (Halperín Donghi, 1972, p. 145)

La mencionada oposición que se vivió en la realidad tuvo su parangón en la escena que, impregnada por los ideales patrios, fue utilizada por los diversos gobiernos revolucionarios como instrumento de propaganda y formación político-cívica de los espectadores. La función didáctica y la performativa del teatro, por tanto, fueron las más explotadas en este período, limitándose la mayor parte de las piezas a informar sobre las batallas, generar conciencia ciudadana, crear un ideario, representar a la nueva élite y, a la vez, llevar a la escena a todos los sectores de la sociedad, invocando los valores universales de la revolución e impeliendo a la adhesión a ella (y en especial, al nuevo orden social que se perfilaba).

Este espíritu es el mismo que se agitaba detrás de los festejos populares a los que acudía todo el pueblo, en cada aniversario de la Semana de Mayo. Un viajero inglés que vivió en Buenos Aires entre 1820 y 1825 dio cuenta de la duración que la tradición, iniciada en los años de la revolución, había adquirido como ritual ciudadano en las llamadas “fiestas mayas” (el nombre, valga la aclaración, lo otorgó la Asamblea General Constituyente del Año XIII); ritual que alternaba la diversión con la conmemoración de los sucesos de 1810 y el establecimiento de los nuevos espacios de culto tales como la Plaza de la Victoria (hoy Plaza de Mayo), el Cabildo y su galería, a los que se agregó oportunamente el teatro:

Comienza la noche del 24, día en que la Plaza es iluminada mediante un amplio círculo de madera que rodea la pirámide. La madrugada del 25 los muchachos cantan el Himno Nacional frente a la pirámide: saludar el nacimiento del sol es una costumbre peruana. Durante el día tienen lugar diversos festejos: se plantan varios palos enjabonados que tienen en la extremidad superior chales, relojes y bolsas con dinero. Quien logra trepar al palo obtiene cualquiera de estos premios [...]. También hay un ingenioso aparato llamado rompecabezas, que consiste en una estaca colocada longitudinalmente sobre pivotes, a la que se sube por una soga. La dificultad consiste en pasar por esta estaca; cientos de personas fracasan: el ganador gana como premio una moneda. Por las noches se interpreta música militar en el Cabildo, y pueden verse globos de fuego y fuegos artificiales de todas clases [...]. Todas las noches de fiesta permanece el teatro abierto, siendo muy concurrido. Se canta el Himno Nacional y hay una iluminación extraordinaria; concurren el gobernador y sus acompañantes. (Un inglés, 1962, pp. 159-160)

El primer festejo de índole popular fue, sin embargo, el del 24 de noviembre del mismísimo 1810, a raíz de la llegada a Buenos Aires de la noticia del triunfo del ejército revolucionario por sobre el español en la batalla de Suipacha: “Comienza con iluminación especial de la ciudad y orquesta en la galería del Cabildo. Al día siguiente, una función de volantineros en la Plaza de Toros del Retiro a beneficio de la Expedición del Norte tiene más de 1600 espectadores” (Seibel, 2007, p. 5). Se organizaron a partir de entonces comparsas de niños, desfiles de máscaras y fuegos artificiales, que acompañarían en lo sucesivo los rituales de las Fiestas Mayas.

Los payadores cobraron protagonismo acompañando a los ejércitos y pasando a ser juglares, difusores de las novedades de los campos de batalla. De ese modo, un tipo de composición popular como el “cielito”, que hasta entonces se centraba en la temática amorosa, pasó a cantar temas patrióticos, in-

formar y documentar los triunfos contra los “godos” (que es el modo en que se denominaba en la época a los realistas, para diferenciarlos de los españoles en general). El cielito se convirtió también en una herramienta compositiva y lírica para expresar el sentimiento general de la soldadesca y de la tropa. Se los componía y cantaba en los campos de batalla y los campamentos militares, las pulperías y cuarteles, y luego se difundían en los pueblos y ciudades.

Cuenta Beatriz Seibel que la tradición oral atribuye al propio general San Martín la composición de algunos de ellos, pues el prócer “gustaba de improvisar con excelente voz de bajo” (Seibel, 2007, p. 6).

Por su parte, las funciones en el teatro durante los días de fiesta y conmemoración de la Semana de Mayo eran más largas que lo usual. Incluían una pieza musical destinada a predisponer la sensibilidad del público, generalmente una sinfonía o la obertura de una ópera. A continuación, se pasaba a la sección de recitado de poemas patrios, luego de la cual seguía la representación de la obra principal, que a veces iba acompañada, finalmente, por un sainete (antes de que este último fuese atacado por su carácter ligero e inmoral, por El Censor, en 1817).

En los años de la revolución y la guerra de Independencia, Buenos Aires contó con una sola sala teatral llamada Coliseo Provisional. Dicho edificio, que estuvo en manos del Cabildo y del virrey durante la Colonia, fue puesto en manos de empresarios en un primer momento, luego de la intendencia de policía, en 1813; seguidamente, bajo el control de la Sociedad del Buen Gusto Teatral, entre 1817 y 1818; y, finalmente, otra vez a cargo de empresarios teatrales. Como antecedente se recuerda el Teatro de la Ranchería, levantado en 1783 en la esquina de las calles San José y San Carlos, destruido por un incendio la noche del 16 de agosto de 1792, a causa de una bengala disparada desde la iglesia de San Juan Bautista.

Respecto del interior del Coliseo Provisional, contamos con una descripción minuciosa dejada por el mismo viajero inglés antes citado, quien prefirió mantenerse en el anonimato, pero sobre el que varios estudiosos, desde Rafael Alberto Arrieta, en 1955, hasta el periodista Andrew Graham Yool, en la última década, aseguraron que se trató de Thomas George Love, un “agente de firmas inglesas en Buenos Aires, tenedor de libros, funcionario del consulado británico, gerente de la Cámara de Comercio Inglesa y fundador del periódico *The British Packet and Argentine News*, que dirigió hasta su muerte en 1845” (Fondebrider, 2001, p. 94). Es posible que la sala haya sufrido algunos cambios desde la revolución hasta la época de Rivadavia, aunque sabemos que en su mayor parte se mantuvo como en el tiempo que nos ocupa. De hecho, la división del espacio que menciona Love se corresponde con la de la época colonial y es de herencia española:

El teatro, como edificio, no tiene nada notable. Por afuera semeja un establo; pero el interior no es tan malo como podría esperarse [...]. La platea es espaciosa y está muy alejada del escenario; los asientos tienen respaldos y brazos; son numerados y se les llama "lunetas"; cada persona tiene su sitio [...]. No se admiten mujeres en la platea [...]. En la galería principal, lo único que divide un palco de otro es un pedazo de seda azul colgado sobre la división de madera. Estos palcos tienen capacidad para ocho personas. El alquiler del palco no incluye el de los asientos, así que es costumbre llevarse sillas desde la casa o pagar una pequeña cuota adicional por ellas [...]. La cazuela o galería es semejante a la del "Astley", aunque no tan amplia. Van allí únicamente mujeres [...]. Así es, sin embargo, y esposos, hermanos, amigos esperan en la puerta de la galería [...]. En la parte superior del escenario están escritas las palabras: "La Comedia es espejo de la Vida". El palco del gobernador se halla próximo al escenario, y el del Cabildo, o palco de la primera magistratura, está enfrente.... El imprescindible apuntador tiene su caja, como es de rigor, en el centro del escenario, arruinando la perspectiva y, a veces, haciéndose escuchar tan claramente como los mismos actores [...]. (Fondebrider, 2001, pp. 40-42)

En cuanto a la compañía del Coliseo Provisional, estaba organizada de modo tal de contar con roles fijos encarnados por los diversos actores y actrices locales provenientes de la Banda Oriental, que respetaban un orden jerárquico: el primer galán, la primera dama, el primer "barba" o personaje de anciano español, el primer gracioso y los que les seguían. Había también funciones técnicas como la de apuntador o maestro de música.

El elenco se conformó, en la reapertura del teatro, en noviembre de 1810, de este modo: la actriz criolla Josefa Ocampos (que había trabajado antes en el Teatro de la Ranchería), Joaquín Ramírez, Anastasio Álvarez, Luis A. Morante recién llegado de Montevideo, y Juan Diez. Más tarde se les unieron Ana Rodríguez Campomanes, una dama de la alta sociedad abandonada por su esposo que debió salir a ganarse la vida, y Juan Antonio Viera. Este último, un ex esclavo manumitido a causa de haber peleado valerosamente durante las invasiones inglesas, que sabía leer y escribir y que comenzó como apuntador para incorporarse luego a la actuación. Variopinto grupo que llevó adelante tanto las piezas europeas del nuevo repertorio, como las locales. A fines de 1817 se sumó a la compañía Trinidad Guevara, una muchacha que se convertiría con el tiempo en celebridad.

La finalidad didáctica y propagandística del teatro de la Independencia, antes enunciada, es mencionada abiertamente por la prensa de la época. En los años que van de la Revolución de Mayo a la década del veinte, varias publicaciones de vida efímera se sucedieron, a veces dependiendo de

las mismas organizaciones del poder. Si bien no todas ellas dieron lugar al comentario teatral o a la reflexión sobre su importancia, otras le dieron espacio con asiduidad. Cabe señalar, por ejemplo, *La Gaceta de Buenos Aires* (que circuló entre 1810 y 1821); *El Independiente*, que apareció en 1815 y que coincidió con el directorio de Alvear; o *El Censor*, financiado por el Cabildo de la ciudad.

El Independiente anunciaba en 1815 que “en todo pueblo civilizado es el teatro una primera escuela donde puede formar el gobierno con las mejores proporciones las costumbres públicas de la nación, y dirigir la opinión general de los intereses primarios de ella” (Aisemberg, 2005, p. 160).

Es evidente que, ante tal finalidad, las obras y los temas fueron organizados en torno de ciertas prioridades tales como la difusión del avance de los ejércitos de la Independencia, y, en particular, de las batallas que representaban una victoria para la causa. Asimismo, se conformó la imagen del guerrero como quintaesencia del representante de la nueva élite y del nuevo orden.

Al igual que en la época colonial, se mantuvo la división entre teatro culto y teatro popular, aunque con algunos cambios. En relación con el teatro culto, por ejemplo, el intertexto pasó a ser el del repertorio neoclásico influenciado por las ideas filosóficas del Iluminismo. Y, en todos los casos, se propuso a la escena como un medio para ilustrar al público en las ideas liberales.

Se trató, por lo tanto, de un teatro de imitación de las formas europeas: francesas, españolas afrancesadas, alemanas e italianas, al mismo tiempo que se traducían y llevaban a la escena obras de autores extranjeros que habían sido censuradas durante la Colonia por la Inquisición:

[...] entre 1812 y julio de 1817 se dieron a conocer, entre otras, *El hijo pródigo* de Voltaire; *El triunfo de la naturaleza*, de Vicente Pedro Velasco da Cunha; *Idomeneo* de Prosper Crébillon; *El feliz encuentro* de Carlo Goldoni, *La jornada de Maratón* de Pierre Remy Guérout y las dos obras que fueron el germen de *El hipócrita político: El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín y *Tartufo* de Molière. (Pellettieri, 2005, p. 176)

Entre las formas cultas se difundieron la loa, la tragedia, la comedia y la alegoría. Por su parte, la línea popular retomó el sainete, que según algunos críticos deriva del género chico español (Bosch, 1969), a la par que se escribieron cielitos y diálogos patrióticos en los que se cantó a la unión de los americanos y se acentuó la oposición entre lo local y lo europeo, en particular lo peninsular.

El sainete fue duramente criticado en el período en que la Sociedad del

Buen Gusto Teatral se hizo cargo del Coliseo Provisional, debido a una pretendida tendencia inmoral. Con un firme antecedente en obras como *El amor de la estanciera*, que incorporaba ya la figura del gaucho, el habla y la realidad del campo, esta forma o sistema teatral marcó una incipiente búsqueda de un lenguaje dramático y un habla locales, que se diferenciaban del europeo. Según Bosch:

Si el teatro de Lavardén, como el de Santiago Wilde, Juan de la C. Varela, Ambrosio Morante, Mariano Velarde, Cabrera de Nevaes, el poeta Luca, Olaguer Feliú, Ambrosio Mitre, el joven Manuel Belgrano, el doctor don Domingo de Azcuénaga (inspirado y travieso poeta, autor de un soneto que es modelo de perfección literaria pero de asunto tan escabroso que es imposible transcribirlo); y don Vicente López y Planes —es una imitación del teatro de su época, español, francés o alemán, o es traducción de sus obras—, en cambio el de los saineteros criollos es eminentemente nacional. (Pellettieri, 2005, p. 17)

He aquí un listado (incompleto) de obras de autores locales que sabemos se representaron en el Coliseo Provisional, ordenadas por año; tanto las de filiación culta (es decir, que siguieron las pautas formales neoclásicas) como las de raigambre popular (generalmente, dando cuenta de las batallas, así como los sainetes, cielitos y diálogos patrióticos antes mencionados):

Año 1812

Morante, Luis A. *El 25 de Mayo*. (Hoy perdida).

Año 1816

Anónimo. *La libertad civil*.

Anónimo. *El hijo del Sud*.

Año 1817

Anónimo (atribuida a Luis A. Morante). *Cornelia Boroquia*.

Henríquez, Camilo. *Camila o la Patriota de Sudamérica*.

Año 1818

Sánchez, José Manuel. *Arauco libre*.

Anónimo. *Detall'* de la acción de Maipú.

Anónimo (atribuida a Bartolomé Hidalgo). *El triunfo*.

Año 1819

Anónimo (firmada, en realidad, con las iniciales P.V.A.). *El hipócrita político*. Comedia de costumbres. Señala Beatriz Seibel que fue “la primera obra que testimonia el ambiente familiar porteño en la época de la Independencia” (18). Mientras que Osvaldo Pellettieri comentó que la obra:

se dio a conocer en medio de una etapa de anarquía, mientras proseguían en América las luchas por la independencia y existían in-

tentos de instauración monárquica [...]. Resulta evidente que *El hipócrita político* tuvo en cuenta estos hechos, y su obra, como otras de ese momento histórico, es un mensaje de alarma con el fin de resguardar el ideario de mayo. (Pellettieri, 2005, p. 174)

Año 1821

Anónimo (atribuida a Luis A. Morante). *La revolución de Tupac Amaru*.

Anónimo (atribuida a Luis A. Morante). *La batalla de Tucumán o Defensa y triunfo del Tucumán por el General Manuel Belgrano*.

Anónimo. *La batalla de Pazco por el General San Martín*.

Varela, Juan Cruz. *Argia*. (Tragedia.)

Año 1826

Anónimo. *Las bodas de Chivico y Pancha*. Obra de clara filiación con *El amor de la estanciera*.

Es preciso agregar, desde luego, los ya mencionados *Cielitos y Diálogos Patrióticos* del oriental Bartolomé Hidalgo. Escritos a partir de 1811, fueron llevados a la escena, ya sea recitados, bailados, dialogados o payados, en diversos momentos a lo largo de las primeras décadas de libertad. Algunos de ellos son:

- *Cielito oriental*
- *Cielito de la Independencia*
- *Cielito patriótico*
- *Un gaucho en la Guardia del Monte*
- *Diálogo patriótico interesante*
- *Nuevo Diálogo patriótico*
- *Al triunfo de Lima y Callao*

De origen peninsular, ambas formas fueron adaptadas por Hidalgo, manteniendo su estructura original pero con la cadencia local y la temática alusiva a la contienda bélica. Señaló Noemí Ulla que los *Cielitos* mantienen un carácter narrativo “como en su origen, las coplas españolas –las de Mingo Revuelgo serían su precedente según Marcelino Menéndez y Pelayo”. Mientras que los *Diálogos*:

que proceden del romance español, conservan su metro y la asonancia, pero el lenguaje es más criollo que el de los cielitos, tan abundantes en palabras portuguesas ya que es el gaucho el emisor de los mismos [...] y su mensaje –dueño ya Hidalgo de su escritura, creador del género gauchipolítico lo llamó Sarmiento– no vacila ni en la elección de la lengua ni en la dirección del discurso. (Ulla, 1992, p. IV).

Conclusiones

El proceso de la Independencia argentina no sustrajo al teatro de su larga tradición de difundir ideas y formar al público, sino que se valió de esa función preferentemente por sobre las demás. La escena que acompañó nuestros primeros años de libertad reflejó no solamente los sucesos históricos de relevancia sino que fue el vehículo de las ideas que habían propiciado la Revolución de Mayo, a la vez que dio lugar a las primeras autorepresentaciones de la élite porteña y los distintos tipos humanos que conformaron los ejércitos rioplatenses: el gaucho, el indio, el criollo. (No compartió el negro esa misma suerte, como señala tristemente Beatriz Seibel en el estudio antes citado.)

Si bien pretendía esbozar con aquel despliegue de humanidades los alcances de los ideales revolucionarios, el teatro, como órgano dependiente de los diversos gobiernos patrios, también buscó afianzar el nuevo orden o conformación de poderes.

En los aspectos cómicos, el español reemplazó al portugués en el rol del personaje gracioso, “el bobo” (baste como antecedente *El amor de la estanciera*, con su comerciante que habla una lengua ridiculizada, cargada de lusitanismos). Por su parte, la forma o sistema teatral del sainete, de origen español, con los cambios pertinentes, derivó en una búsqueda autóctona de representación de los tipos populares, en particular el gaucho.

Los ejércitos de la independencia se nutrieron de efectivos procedentes del Río de la Plata en toda su extensión, del Alto Perú y de Chile. Las fronteras no estaban definidas todavía, como tampoco las futuras identidades nacionales: en sus *Cielitos*, por ejemplo, Hidalgo llama a la unidad de los americanos.

El teatro también registrará este proceso, como lo hará en las décadas siguientes con la guerra civil y los dos modelos de país que se perfilan. Lo hará, desde luego, desde la continuación de las líneas culta y popular que ya estaban presentes en la escena colonial, aunque cambien para ello las formas, la temática y los intertextos.

Referencias

- Aisemberg, A. (2005). Teatros, empresarios y actores. En: Pellettieri, O. (ed.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de constitución*. Buenos Aires: Galerna. 159-173.
- Bosch, M. G. (1969). *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- Fondebrider, J. (2001). *La Buenos Aires Ajena. Testimonios de extranjeros de 1536 hasta hoy*. Buenos Aires: Emecé.
- Halperin Donghi, T. (1972). *Revolución y guerra. Formación de una élite dirigente*

- en la Argentina criolla*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pellettieri, O. (2005). "El teatro deintertexto neoclásico." En: Pellettieri, O. (ed.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de constitución*. Vol. 1. Buenos Aires: Galerna. 174-194.
- Pellettieri, O. (2005). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de constitución (1700-1884)*. Vol.1. Buenos Aires: Galerna.
- Seibel, B. (ed.). (2007). *Antología de obras de teatro argentino*. Vol. 2: El teatro en la época de la independencia. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.
- Ulla, N. (1992). Prólogo. En: Hidalgo, B. *Cielitos y Diálogos patrióticos*. Buenos Aires: CEAL.
- Un Inglés. (1962). *Cinco años en Buenos Aires*. Buenos Aires: Hachette.