

Anticipos: Historia del Teatro Argentino

Beatriz Seibel

"La Historia muestra que todo lo que se ha pensado será pensado aun por un pensamiento que todavia no ha salido a luz".

Michel Foucault

Introducción

La necesidad de reescribir la historia del teatro se ha puesto de manifiesto en los últimos años en congresos teóricos y en festivales internacionales. Uno de los temas básicos para esa nueva historia es la incorporación de las teatralidades hasta hoy no consideradas. Esto significa revisar los conceptos utilizados en las historias anteriores, en especial el concepto mismo de lo "teatral". El término "teatralidad" es más adecuado para entender la existencia de múltiples sistemas, con diferentes códigos teatrales y distintos niveles de legitimación. En general entendemos por "teatral" un solo modo de teatralidad, limitado a actores representando en un escenario, casi siempre dentro de una sala. Redefinir este término permite incluir dentro de la historia del teatro un gran número de manifestaciones populares o no dominantes y puede contribuir a legitimar otras formas de discursos teatrales. Así mismo permite examinar las relaciones entre sistemas coexistentes en el mismo espacio o tiempo, y deconstruir los factores que llevan a su inclusión o exclusión en los sistemas legitimados o validados por los grupos culturales dominantes o canonizados en la historia del teatro. El teatro tradicional es entonces una manera de teatralidad, limitada a una tradición cultural (Villegas 1994; 316-19)

Muchos de esos temas excluidos han sido elaborados en trabajos especializados sobre los rituales, las fiestas barrocas, los carnavales, los espectáculos afroamericanos, los payadores, el circo, las compañías de radioteatro, los grupos de aficionados de sociedades o gremios socialistas o anarquistas, la historia de los actores, la historia de las mujeres en el teatro.

Es necesario entonces el estudio de las expresiones dramáticas dentro de cada época histórica, cada sistema cultural y social, para incorporar y

aceptar la diversidad y la pluralidad de esas teatralidades (Villegas 1992; 12-13).

**La Escena: Epoca de la Colonia Siglo XVII
Espectáculos en las ciudades.**

En Argentina, las primeras informaciones sobre espectáculos aparecen en el siglo XVII, cuando se han fundado las principales ciudades, no muy pobladas. Sin espacios específicos, las funciones se presentan en diferentes ámbitos. En Córdoba, un importante centro cultural donde la Universidad jesuítica se funda en 1613, vive Luis de Tejada, considerado el primer poeta y filósofo, que habría sido también el primer dramaturgo (Tejada 1947). El argumento de una comedia perdida, escrita hacia 1624, se describe en el **Romance sobre su vida**, donde el autor menciona el estreno, no comprobado (Serrano Redonnet 1984). Las celebraciones reales de España, nacimientos, bodas, coronaciones, son motivo de fiestas con desfiles de máscaras, luminarias, toros, juegos de cañas; así sucede en 1648 en Córdoba (Bischoff 1961; 12). En Catamarca en 1657, en cambio, se representan dos comedias en el pueblo de Pomán, en honor de Bohorquez, llamado después "el falso Inca", un personaje que merece una obra teatral por sus aventuras. Otras fiestas reúnen acontecimientos religiosos y cívicos: en Santa Fe en 1664 se hacen "comedias, toros y otros regocijos", en honor de la Virgen, el Santo Patrono de la ciudad y el nacimiento de don Carlos José - Carlos II- (López Rosas s/f; 212). Hay noticias de funciones en 1684 en una ciudad del Valle de San Fernando, en Catamarca, y en 1696 en esa ciudad, en un tablado instalado en el corredor de una casa frente a la plaza, donde se presentan en distintas noches dos comedias (Casablanca 1994; 13). Las obras seguramente provienen de la España del barroco y los actores serían cómicos de la legua o aficionados.

En el Buenos Aires del siglo XVII, las noticias teatrales sólo mencionan representaciones en el colegio fundado por los jesuitas (Trenti Rocamora 1947; 47). El teatro es un medio que la Compañía de Jesús usa con amplitud para difundir sus ideas y como instrumento pedagógico para el aprendizaje de la retórica y el latín. Al igual que en España desde mediados del siglo XVI, toman a su cargo la enseñanza, desde el primer colegio creado en Santiago del Estero en 1586. Allí se presentan espectáculos para el inicio y la clausura de cursos, las celebraciones de la Compañía, las visitas de autoridades.

Los festejos por la beatificación de San Ignacio de Loyola, fundador de la orden, se hacen en 1610 en Córdoba y Tucumán con "coloquios" y "diálogos pastoriles". En Santiago del Estero en 1613, un drama con escenas

de la vida del santo interpretado por los alumnos tiene tanto éxito, que se repite en la Catedral. En Mendoza también hay noticias de representaciones para fiestas religiosas en 1618 (Trenti Rocamora 1947; 32/41). Las diferencias pueden consistir en mayores efectos, como en Córdoba en 1642, donde se exhiben "varias invenciones de fuego de todos géneros"; una muestra una hidra de siete cabezas y otra un gigante que representa la herejía, además de representarse un "coloquio" con lujosos ropajes (Bischoff 1961; 15).

Las obras presentadas, de contenido evangelizador, son adaptaciones de autos o piezas españolas, o escritas por los mismos jesuitas en Castellano, o total o parcialmente en latín. Estas funciones con finalidades didácticas se realizan dentro de los colegios, al aire libre en el patio del claustro, o se extienden a lugares accesibles a todo público, la plaza o la Catedral. Como los alumnos actores son varones, se supone que representan los roles femeninos adecuadamente caracterizados, según la costumbre de la época. Por otra parte, en 1684 se registra un incidente en Córdoba porque varias señoras que están dentro de la iglesia, se asoman al patio del claustro para ver una comedia que celebra a San Francisco Javier; por un tiempo se prohíben las representaciones (Trenti Rocamora 1947; 33).

Espectáculos en las Misiones

Otros grandes espectáculos evangelizadores se desarrollan en el siglo XVII en las misiones jesuíticas de las reducciones pobladas por aborígenes guaraníes. A partir de 1609 se fundan cantidad de aldeas en los márgenes de los ríos Paraná y Uruguay, donde se utilizan las lenguas nativas para el primer paso de la catequización. Para las nuevas fiestas religiosas que se implantan, se parte de los rituales preexistentes, cambiando su contenido. Los Padres aprovechan la predisposición de los indios, aceptando de ellos, al principio, el ritmo y los instrumentos, pero cambiando la letra; comienzan usando el sonido de maracas y tacuaras -cañas-, para terminar con música de órgano y flauta (Rela 1988; 21).

Los primeros espectáculos habrían sido las llamadas "danzas de cuenta", descritas por los mismos jesuitas que las ponen en escena. Los contenidos: la pelea de San Miguel contra el rebelde dragón infernal y los demonios, sus secuaces; los homenajes marianos; las danzas de moros y cristianos, entre otros.

Los actores son varones y el público se divide por sexos, hacia un lado las mujeres y hacia otro los hombres. Se destacan los efectos escénicos: en la danza de San Miguel combaten dos ejércitos al son de clarines y timbales; nueve ángeles vestidos de terciopelos y plumajes, con espadas y

escudos, se enfrentan con nueve demonios armados, de negro, con mascarás en la cabeza, rodeados de llamas, víboras y culebras. Finalmente los demonios son lanzados al infierno, una hoguera envuelta en humo; frente al ejército de los Angeles aparece el niño Jesús en su trono y un coro le canta dulcemente (Rojas 1948c; 283/5. Trenti Rocamora 1947; 45). Variadas descripciones de danzas con importantes efectos escénicos se registran en las misiones, en especial para las tres mayores festividades: Semana Santa, Corpus Christi y el Santo Patrono de cada pueblo. En este caso, se presentan desfiles, juegos, simulacros de batallas, danzas, fuegos artificiales, representaciones dramáticas.

La danza de moros y cristianos, un espectáculo medieval originado en España alrededor del siglo XII, es un combate fingido inspirado en las luchas de la reconquista contra la dominación de los moros, que se prolonga casi ocho siglos. En América los festejos de moros y cristianos hacen su aparición en las más diversas celebraciones.

El primer centenario de la Compañía de Jesús, en 1640, se festeja en la reducción de San Francisco Javier con la evocación de una batalla naval, la de Mbororé, en que las milicias guaraníes derrotaron a los bandeirantes brasileños. El espacio escénico se despliega en el río, con canoas que navegan por su curso, y en lo alto de las barrancas, donde se desplazan las formaciones de infantería, con la actuación de indígenas de varios pueblos en un impresionante espectáculo (Casablanca 1994; 16). Cabe destacar que en algunas parcialidades guaraníes existían anteriormente rituales con batallas que celebraban las hazañas guerreras de sus antepasados.

Otro documento referido al mismo centenario celebrado poco después en la reducción de Encarnación describe otro caso: una pantomima de gran despliegue. El espectáculo al aire libre se desplaza desde un paseo del poblado hasta la iglesia, por un camino engalanado con cien arcos de triunfo con emblemas; un gigante vestido de colores -el Centenario- lleva consigo cien niños que cantan a coro, más adelante hay un rebaño de cien bueyes, a la puerta de la iglesia se ofrecen cien panes, en el altar mayor lucen cien velas. Después de un discurso en latín sale un carro de triunfo que lleva seis monstruos y alrededor van los héroes de la Compañía; le salen al encuentro Jesucristo con su Madre (Rela 1988; 177/78).

Henríquez Ureña (1936; 11/12-25) señala que las procesiones están ligadas al arte dramático; "no sólo comprendían pantomimas andantes y danzantes, sino altos para hacer representaciones (...) los misioneros aprovecharon la costumbre de levantar grandes escenarios al aire libre, con arcos de flores y paisajes llenos de plantas y animales vivos".

En diversas festividades se habrían puesto en escena obras evangelizadoras escritas en guaraní, pero la investigación es escasa y difícil;

sólo se conoce un texto anónimo, recogido de la tradición oral siglos después, **El auto de Adán**, en guaraní, latín y Castellano. Se supone que se representa entre mediados y fines del siglo XVII (Rela 1988; 172/75).

Se dice que los jesuitas tenían particular estima por la tramoya; las obras de "santos y tramoya" eran muy populares en la España del siglo XVII. El tablado desnudo, sin decorados, favorece en esa época el uso de las "apariencias" o "tramoya": máquinas primitivas levantan, descienden o hacen volar a los actores, escotillones perforados en el escenario los hacen desaparecer, o la misma tramoya, trapecio giratorio en forma de pirámide invertida, con su base menor bajo el nivel del escenario, oculta o presenta actores y objetos. Acompañan las piezas religiosas como antes lo habían hecho con los misterios del siglo XV; ilustraban entonces la llegada de los ángeles desde el cielo o la salida de Satán desde el infierno (Arróniz 1977; 166/67251/52. Díez Borque; 1983; 667/68). Estos elementos son usados en el teatro de las misiones. Vale la acertada calificación de Azevedo Filho para el teatro jesuítico del Padre Anchieta: está ligado a las fuentes medievales, expresado en términos barrocos y sin influencia del Renacimiento, según el espíritu de la Compañía de Jesús, filiada a la Contrarreforma. Es un "arte visual, dirigido más a los sentidos que a la inteligencia, como se puede ver por el aparato escénico. (...) Lo que se tiene, por tanto, es un claro sentido de la popularización del arte para llevar el Catolicismo al seno de las masas aldeanas" (Rela 1988; 127).

Siglo XVIII - En las Misiones

La enseñanza de música, canto y danza desarrollada por los jesuitas en las misiones con los instrumentos europeos introducidos, subraya la musicalidad de los aborígenes y tiene gran aceptación. Esto da lugar a nuevos repertorios, como la ópera; en Buenos Aires, para celebrar la coronación del rey Fernando VI, en 1747, cuando no hay en la ciudad quien presente tales espectáculos, se interpretan dos óperas por indios guaraníes que bajan de Yapeyú. Son **El rey Orontes de Egipto** y **Felipe V**, cantadas al modo italiano y al son de la espineta y arpa, con gran número de tenores y contraltos, interpretación que merece grandes elogios. Al final las sainetean con bailes muy agradables (Rela 1988; 181/82. Trenti Rocamora 1947; 49).

Estas teatralidades terminan en 1767 con la expulsión de los jesuitas y el abandono de las misiones. Los inventarios de bienes practicados posteriormente describen grandes cantidades de vestuarios teatrales, instrumentos y elementos escénicos, en cada reducción (Trenti Rocamora 1947; 43/44).

La ruptura abre el paso a nuevas formas escénicas mestizas, con la

incorporación en pueblos rurales de los elementos aborígenes, que se adscriben a las representaciones realizadas para las festividades religiosas. Misterios, autos, procesiones, toman características propias, así como las tradicionales danzas de moros y cristianos, insertadas en casos en celebraciones que unen fiestas patronales católicas con ritos aborígenes de fertilidad. Las sobrevivencias se dan principalmente en el noroeste; entre otras, es el caso de las fiestas de Semana Santa en Tilcara, jujuy (Coluccio 1972; 1/5-165/6).

En las ciudades

Las funciones teatrales en los colegios y universidades continúan durante el siglo XVIII, con dramas como **La iglesia militante** de Valentín de Céspedes, poeta jesuita español, monólogos satíricos para festejar graduaciones, o representaciones públicas, en medio de la calle, para celebrar una canonización. Después de la expulsión de los jesuitas, los franciscanos siguen en Córdoba con ese teatro (Trenti Rocamora 1947; 33/34. Bischoff 1961; 19/24).

El crecimiento de las ciudades en ese siglo proporciona mayores informaciones sobre espectáculos, destinados a festejar acontecimientos de la familia real, fechas religiosas, sucesos del lugar. En 1702 en Santa Fe, la Pascua de Resurrección se celebra con una comedia, juego de cañas, toros y otros regocijos. En la misma ciudad se representa en 1717 el primer texto que se conserva de autor local, "la primera pieza teatral argentina" (Trenti Rocamora 1949). Es una **Loa** de Antonio Fuentes del Arco, para agradecer al rey Felipe V la supresión de un impuesto a la yerba mate. Los protagonistas son tres caballeros, se indica música y es de señalar la referencia a ríos, selvas, ciudades y elementos naturales locales. La Loa es un género dramático breve procedente de España; sirve de introducción a la comedia principal, acompañada de música y canto.

En Buenos Aires se presentan en 1705 en un teatro al aire libre, llamado Las Musas, la tragedia **Sansón** y el entremés **La Gitanilla**, interpretados por una compañía compuesta por oficiales de una escuadra española fondeada en el puerto, estudiantes, jóvenes y damas principales de la ciudad. El entusiasmo por las funciones habría hecho que se formaran varios conjuntos de aficionados. En diciembre de 1717 una cuadrilla de comediantes provenientes de Cádiz inicia sus funciones en la ciudad con **El vergonzoso en palacio**; después de tres años de trabajo, el elenco se desintegra, por fuga de la segunda dama con un capitán, pero un año más tarde se reorganiza, por la llegada de una dama joven chilena; trabajaría dos años más. Llegamos así a 1723, cuando se representan varias comedias para

festejar el casamiento del príncipe heredero Don Luis. Después se disuelve la compañía, por casamiento de la primera dama con un rico comerciante; los artistas se habrían dispersado (De Diego 1975; 78/81).

En Catamarca se celebra el nacimiento del heredero de la Corona en 1708 con "públicos regocijos, comedias y luminarias". En 1723 se hace una representación de carácter popular para recibir al obispo de Tucumán; interviene un actor aficionado, Juan del Castillo, que diez años más tarde terminará preso y en el cepo por otra interpretación. En efecto, en la fiesta en honor de la Virgen, en 1733, en un tablado con telón de boca ubicado frente a la iglesia, se presentan una comedia y un sainete local con dos personajes, un maestro y una madre que trae un niño para ser enseñado. Ante la pregunta del maestro: "¿A qué le he de dedicar, a Sacerdote, a alcalde, o a regidor?", la madre Juan del Castillo vestido de mujer- saca un chivato, diciendo: "No lo quiero para otra cosa, sino para Teniente; ¿no le ve tan lindas barbas y rostro, que es propio para Teniente?". En el expediente criminal, el Teniente Gobernador -por cierto barbado- testifica: "Y lo hacían balar; recayendo esto en tiempo que está esta ciudad tumultuada contra mi persona y oficio". La fuerte sátira, interpretada ante las autoridades y toda la gente de la ciudad, es objeto de un proceso, aunque finalmente del Castillo es liberado (Casablanca 1994; 14. Trenti Rocamora 1947; 29/31).

Para la coronación de Fernando VI, en 1747, se hacen grandes festejos en Buenos Aires, organizados por las autoridades civiles, las congregaciones religiosas y los gremios de artesanos. Al día siguiente de los desfiles, el tedéum y los fuegos artificiales, sale un Carro Triunfal alegórico, con músicos y cantores en la parte inferior, tirado por ocho mulas y acompañado por uniformados espada en mano, que pasea todas las calles hasta la medianoche y al otro día debe repetir el paseo. Luego sale una marcha burlesca acompañando, con más de cuatrocientos hombres, un carro en cuyo centro está pintado el Tiempo y a sus espaldas el dios Baco, con un grupo de fingidos niños, todos barbudos, con su maestro, que deletrean en broma y dan vivas al rey en serio. En los intermedios, tocan música y cantan dentro del mismo carro y luego se oye el ruido de un órgano de gatos que aúllan de menor a mayor, acompañados de los ronquidos de unos lechoncitos que sirven de bajos; esto "hacia más sainetosa la jocosa diversión". A este espectáculo compuesto y costado por los gremios de las artes mecánicas, se suma el de los niños que disponen una calesita "a lo burlesco", con su acompañamiento de chicos montados en careros; andan por toda la ciudad tres noches hasta el amanecer del día siguiente, con particular alborozo. Se incluyen en las celebraciones danzas de los indios de las misiones traídos del pueblo de Yapeyú, cuatro días de toros y un juego de cañas y sortijas hecho por cuatro cuadrillas de doce hombres cada una, una de españoles, otra de

moros, otra de turcos y otra de indios, integradas por los principales vecinos (Rojas 1948d; 436/42. Busaniche 1971; 184/85). Son espectáculos religiosos, cívicos, de calle, de sala.

En un teatro "espacioso y magnífico", improvisado en la Real Fortaleza, una compañía organizada por militares del presidio presenta dos noches de comedias, con dos obras de Calderón, precedidas por una loa local, perdida. El programa continúa con una noche de ópera y sainetes con bailes interpretados por los indígenas guaraníes de las misiones, ya comentados, y la noche siguiente se repite una de las comedias. Finalmente se forma una compañía para representar otras comedias, de Moreto y Calderón, en una sala improvisada con costosos ornamentos, que habría sido llamada El Corral Porteño. Este elenco se compone con doce cómicos españoles; una dama, tres niños que hacen papeles de mujer y ocho actores, dos de ellos procedentes del Teatro del Príncipe de Madrid. En Santiago del Estero la coronación se festeja con una comedia, evidentemente por actores aficionados, ya que se posterga dos meses el estreno para que los intérpretes aprendan los papeles. En Santa Fe, se hacen dos comedias, cuatro días de toros y otras tantas noches de luminarias. Al año siguiente, en 1748, se representa en Córdoba una comedia del jesuita Valentín de Céspedes, **Las glorias del mejor siglo**, la más antigua que se conserva (Bosch 1910; 7/8. Trenti Rocamora 1947; 34-40/72. Garcia Velloso 1926; 88/90. López Rosas s/f; 221). En 1757 se registra en Buenos Aires el paso de los primeros volatineros, con la actuación del acróbata Arganda, que hace espectáculos en la Plaza Mayor; al año siguiente actúa Antonio Verdún. Arganda viene contratado para el primer coliseo estable, el Teatro de óperas y Comedias instalado en Buenos Aires en 1757, en las actuales calles Alsina entre Defensa y Bolívar. El empresario Saccomano trae del Brasil también varios cantantes y una "máquina real" para presentar óperas con muñecos de tamaño similar al humano; se habrían hecho además funciones con comedias y con acrobacias, mientras el obispo pide la clausura por lo tarde que terminan las funciones. En abril de 1759 dos músicos de la Catedral consiguen permiso para explotar el teatro que había suspendido las representaciones y el maestro italiano Bartolomé Massa estrena allí en ese año su ópera **Las variedades de Proteo**. En octubre de 1761, cerrado definitivamente, se venden las instalaciones (Trenti Rocamora 1947; 55/61. Gesualdo 1983; 7/11. Klein 1984; 76. Fernánde 1996; 42/44). Existe muy poca documentación hallada sobre esta sala, su repertorio y actores.

La coronación de Carlos III se celebra en varias ciudades en 1760. En Buenos Aires los festejos son similares a los de 1747 y la crónica se envía al nuevo monarca, al igual que en la ocasión anterior. Entre los espectáculos se destaca el que organiza el gremio de los plateros: levantan en la Plaza un

castillo de tres cuerpos, imitando una Fortaleza, hasta donde llega un "Bote o Falda" con marineros, oficiales, personajes reales, máscaras con hachas de cera y escudos, músicos, bailarines, que representa el desembarco del Rey, entre banderas y salvas. Para diversión general, este carro, que parece moverse a remos, pero lo hace sobre ocultas ruedas, se pasea por toda la ciudad. Durante veintiún días hay funciones en dos escenarios con ricos adornos: uno en la Plaza Mayor, donde se hacen, al aire libre y para el pueblo, comedias, bailes y música; otro en el Cabildo, para invitados, donde se presentan las óperas y se destaca la iluminación interior y exterior, las colgaduras, espejos y alhajas. Respecto de los cómicos sólo se sabe que son alojados en la casa de don José de Arroyo, lo que hace presumir se trata de actores itinerantes. otros espectáculos se hacen en las casas de vecinos ricos, como el realizado en el patio de la casa de Matorras, el alférez real. En un tablado con bastidores y pinturas alegóricas, se presenta una Loa -no hallada- alusiva al buen desempeño de los organizadores de las funciones públicas y la función concluye con un Baile de Gigantes y Enanos, en que se ve con admiración "el movimiento sucesivo de la cabeza, las manos y los pies" y la ejecución de cuantas figuras, enlaces y mudanzas pudiera realizar "el más versado en contradanza francesa y española". Por la descripción parece tratarse de un espectáculo de muñecos (Rojas 1948d; 442/46. Trenti Rocamora 1947; 50/51).

En Santa Fe, los festejos incluyen desfiles, luminarias, "una máscara", en la que más de doscientos jinetes con antorchas se pasean por calles y plazas toda la noche, juegos de cañas y carreras de sortijas con jinetes vestidos de indios, turcos o árabes, tres días de comedias en un magnífico teatro cubierto construido en la Plaza Mayor y finalmente cuatro días de toros (López Rosas s/f; 224/25). En Luján, provincia de Buenos Aires, hay dos días de comedias. Al año siguiente los festejos se hacen en Santiago del Estero, donde el Cabildo ordena que cada gremio por separado haga mojigangas y públicos divertimentos, y el Alcalde debe proporcionar dos días de comedias. Las celebraciones en Corrientes incluyen en 1761 una Loa de autor local, que se conserva anónima, con cuatro personajes mitológicos que rivalizan en rendir homenaje al Rey, a quien se compara con el sol. En el estilo neoclásico de la época, Eolo, dios de los vientos, Neptuno, dios de las aguas, Ceres, diosa de las frutas, y Flora, diosa de las flores, cantan en coro al comienzo y final, acompañados con música; luego interviene en monólogos y diálogos (Trenti Rocamora 1947; 40214/215. 1949; 6. Rojas 1948d; 446/49). Las dos deidades son cronológicamente los primeros personajes femeninos que aparecen en la dramaturgia argentina; es la mujer-símbolo, asimilada a las deidades mitológicas. Señala por oposición que el escenario es el espejo de la mentalidad hegemónica, donde la mujer real no sube a

escena, no tiene derechos civiles y en caso de conductas excepcionales, de las que hay muchos casos, es también ignorada (Seibel 1990; 47).

En Buenos Aires en 1772 se levanta un tablado para representar varias comedias con música, en el terreno donde más tarde se construirá el Teatro de la Ranchería, el primer edificio estable; se festeja el nacimiento del Príncipe de Asturias (Trenti Rocamora 1947; 41-51-68). Una **Loa para cualquier función, El año 1775 en Buenos Aires**, homenaje al rey de autor desconocido, se conserva en un manuscrito y Bosch supone que fue representada con frecuencia, aunque no está documentado; es probable que lo fuera por actores aficionados (Bosch 1904; 81/86. 1910; 479/85).

Otras noticias aisladas documentan que en 1776 actúa en Buenos Aires el volatinerero Joaquín Duarte, juglar, acróbata y prestimano (Castagnino 1953; 12); en 1780 el Fiscal del Virreinato afirma que las diversiones públicas, como toros, cañas, comedias, volatines y otros juegos, son utilísimos y recomendables al gobierno político; en el verano de 1782-1783 se presentan comedias con acceso gratuito para el público, costeadas por varios caballeros adinerados. Debido al suceso de esas representaciones, en agosto el Virrey Vértiz propone al Cabildo la instalación de un coliseo, para proporcionar una honesta diversión pública, ayudar a desterrar la corrupción de costumbres, y para contribuir a la Casa de Expósitos (Trenti Rocamora 1947; 52,54). La Casa de Comedias se inaugura el 19 de noviembre de 1783; su denominación popular, Teatro de la Ranchería, se debe al terreno donde se levanta, conocido como "la rancheira de los jesuitas", porque allí existía un depósito de productos de las misiones. Su ubicación: en la esquina de las calles actuales Perú y Alsina. La iluminación es con velas de sebo; sobre el telón de boca corredizo se lee la antigua frase, "Es la comedia espejo de la vida". Las localidades son "lunetas" o plateas, con largos bancos de pino, prohibidos para la gente de color, detrás de los cuales puede verse el espectáculo de pie pagando sólo la entrada general; galerías, gradas y aposentos o palcos. Las mujeres sólo pueden ir a la cazucla, reservada para ellas, o a los palcos; el Virrey y el Cabildo tienen sus palcos especiales con adornos y cortinas. Los precios pueden variar según los empresarios, pero en general se anuncia una entrada de dos reales para blancos y un real para negros, lo que facilitaría su asistencia al teatro (Bosch 1910; 15/22. Trenti Rocamora 1947; 72/121). El repertorio está constituido por obras importadas de España y la cartelera cambia constantemente sus títulos.

La única pieza de autor local estrenada en este teatro -en 1789- es la tragedia **Siripo** de Manuel de Lavardén, en tres actos, no hallada, que se inspira en la leyenda de Lucía Miranda, la cautiva española apresada por los indios. Esta heroína, que prefiere morir antes que traicionar a su marido y a su cultura será objeto de numerosas versiones posteriores en el teatro y la

narrativa. Es un modelo de personaje femenino de acuerdo a las expectativas de la mentalidad dominante (Seibel 1990; 92).

La compañía dramática, contratada por los empresarios, está compuesta para 1785 por quince actores y siete actrices, más el personal de apuntadores, dependientes y colaboradores que en 1790 suman dieciséis personas. La orquesta, incluido su director y maestro compositor, son diez personas más; en algdn documento, se menciona a los "esclavos músicos". También hay esclavos negros y mulatos entre los peones del teatro y Juana María Bertelar, segunda graciosa y cantora, sería una mulata esclava.

Cuando se inaugura el teatro en 1783, los personajes femeninos son cubiertos por hombres, pero pronto se logra incorporar mujeres, como Josefa Ocampos, que hará una importante carrera de primera dama y Juanita Ibaiza, quien será la primera graciosa y cantora. Las primeras actrices criollas, ambas nacidas en Buenos Aires, ingresan al teatro por lazos familiares, según es tradicional. El elenco se integra con actores españoles que están de gira, aficionados de la ciudad, nuevos intérpretes criollos. Las actrices, poco numerosas, son muy apreciadas por el público y perciben remuneraciones prácticamente superiores a los hombres, pero son víctimas de hondos prejuicios sociales. En el caso de María Mercedes González y Benavidez, su padre pide en 1788 que se le prohíba actuar, porque "no sólo se echa sobre si la nota de infamia sino que la hace trascender a todos sus parientes" y porque la compañía se completa con "las personas más viles y despreciables como son las mulatas esclavas, siendo tal una de las cómicas" (Klein 1984; 16/23. Seibel 1990; 93/96). Aunque finalmente la actriz gana el pleito, vemos el despliegue de discriminaciones sociales contra los cómicos, los esclavos, las mujeres en general y las de color -no blanco- en particular.

La "nota de infamia" que sufrían los cómicos, una condena europea, no les permitía recibir los sacramentos, ser enterrados en camposanto, desempeñar cargos públicos, etc. La intención era que el teatro sólo se usara con fines religiosos; "parece seguro que el arte dramático empezó en España durante el siglo XI, que se aplicó exclusivamente a solemnizar las festividades de la Iglesia y los misterios de la religión" (Moratin 1946; 20/23).

Mientras funciona el Teatro de la Ranchería, los volatineros actúan a su vez; en 1785 se presenta Joaquín Oláez y al año siguiente reaparece Joaquín Duarte con una compañía que hace acrobacia, malabares, bailes. Duarte se asocia con Oláez y el empresario de la sala, Velarde, se queja de la competencia. El Teatro de la Ranchería se incendia la noche del 15 de agosto de 1792 por un cohete volador disparado durante una fiesta desde la cercana iglesia de San Juan Bautista. La mayoría de los actores del elenco pasan a trabajar a Montevideo, donde en 1793 se inaugura el primer coliseo

(Castagnino 1953; 12/13. Fernández 1996; 44/46. Trenti Rocamora 1947; 127/29).

En el interior siguen los espectáculos en instalaciones provisionarias; en varias ciudades se festeja la coronación de Carlos IV en 1789. Es interesante el caso de las Islas Malvinas; para ese festejo, en la Colonia de la Soledad, sede de los gobernadores españoles desde 1774, se instala un teatro en el Cuartel de Marina y se hacen tres comedias en tres noches de función, con los gastos a cargo del gobernador (Trenti Rocamora 1947; 31-216/17).

Hacia fines del siglo XVIII en Córdoba, Cristóbal de Aguilar escribe una serie de obras, no representadas, entre ellas varios sainetes, que llevan a considerarlo el mayor dramaturgo de la época colonial. Es un andaluz radicado allí desde niño que muere en 1828 a avanzada edad. Se ha publicado en 1990 una nueva edición con veinte obras suyas, algunas desconocidas hasta el momento (Trenti Rocamora 1950. 1947; 36/37. Bischoff 1980. Serrano Redonnet 1990).

Los volatineros presentan variados espectáculos; en la Cuaresma de 1791 Joaquín Oláez hace funciones de títeres los jueves y domingos y en el verano de 1792-93 alquila la Plaza de Toros de Monserrat por nueve tardes; luego sale de gira hacia Río de Janeiro. En 1795 el italiano Francesco Orsi, director de una compañía de volatines, hace una docena de funciones en la misma Plaza. Oláez reaparece en 1799 y hace un contrato con dos personas por seis años, para salir de gira hacia Chile. Surge de allí el contenido del programa: acrobacia, equilibrio, comicidad, pantomimas, bailes locales, seguramente con una banda de música; en ocasiones espectáculos de muñecos. Como es usual, la compañía incluye el trabajo de negros esclavos, preferidos para hacer música, canto y danza, una práctica común en sus rituales (Trenti Rocamora 1947; 129/30. Klein 1984; 74).

Las expresiones afroamericanas en Buenos Aires no tienen fecha cierta de comienzo, aunque desde fines del siglo XVI se importan esclavos en el Río de la Plata. Los bailes públicos de los negros, llamados *candombes*, término que incluye las diferentes danzas africanas del Río de la Plata, son usuales en la década de 1760, ya que las autoridades prohíben en 1766 que se efectúen sin permiso previo. Se trata de espectáculos realizados al aire libre o en las *salas*, locales propios de la comunidad llamados *sitios o tambos*, al que asisten regularmente hasta dos mil personas, según un informe del Cabildo en 1788; pese a los argumentos en favor de su prohibición, el virrey los permite hasta el fin de la colonia. Las danzas se practican también en las festividades religiosas y los bailes más importantes son los de Reyes, San Juan, Pascuas, Navidad y en especial, el carnaval. Se conserva la tradición de las danzas de origen africano, ya que la nación Congo, cuando obtiene permiso en 1795 para realizar bailes los domingos y feriados, señala que cada nación hace

bailes según sus estilos y con la pureza que es debida. La música es de percusión, con tamboriles y otros instrumentos; se hacen palmas, se canta y se habla en lengua africana. Ayestarán presume que el *candombe* tiene tres momentos: la "iniciación", ceremonia secreta con cantos, danzas, instrumentos y trance religioso; la "fiesta", ceremonia pública con participación de los no iniciados o sus amos y patronos, parte que describen los cronistas; el "levantamiento", otra ceremonia secreta, en la que se repite la "bajada del Santo". La advocación de San Baltasar o San Benito de Palermo para la fiesta representa un sincretismo entre la religión africana y el culto católico al cual todos se convierten (Andrews 1989; 187/200. Ortiz Oderigo 1974; 77-103-110. Ayestarán 1990; 8/9. Rossi 1958; 52). otras teatralidades populares coexisten en esta época, en ambientes campesinos.

Los payadores, cantores que improvisan sus versos acompañándose con la guitarra, constituyen una forma tradicional en el Río de la Plata, que tiene lejanos orígenes y se presenta en todas las culturas. El testimonio de un viajero entre 1771 y 1773 (Concolocorvo 1942; 33-170), describe a los *gauderios*, después llamados *gauchos*, que encuentra en Montevideo y pagos vecinos, quienes llevan una guitarrita con la que acompañan variadas coplas; también detalla a los improvisadores en la provincia de Tucumán. Se denota la extensión de estas modalidades, aunque se presume que los improvisadores habrían actuado desde un siglo antes por lo menos. Los payadores negros aportan su influencia afroamericana a este canto, contribuyendo con la tradición del "llamado y respuesta" en la música africana. Según Ricardo Rojas (1948a; 267), "en esas representaciones dialogadas de los pastores, nacieron las piezas llamadas mimodias, las farsas, jaculatorias, églogas, sainetes. En esos modelos de la vida local, encontraron Cervantes y Lope de Vega los filones del teatro nacional español. En ellas lo encontró también el teatro de nuestros primitivos dramas *gauchescos*".

La representación de los primitivos sainetes *gauchescos* tiene fechas controvertidas. En el caso de *El amor de la estanciera*, cuyo texto se conserva, de autor desconocido, se afirma que fue presentado en el Teatro de la Ranchería, aunque investigaciones posteriores lo incluyen en un ciclo de sainetes criollos que suben a escena en la época de la independencia (Bosch 1904; 94/96. Rojas 1948b; 380/84. Klein 1992; 64/68).

La improvisación poética se registra también en los pueblos aborígenes de América, en este caso formando parte de cantos sagrados. En la forma de una canción y danza improvisada ante un suceso que causa profunda emoción, una revelación o un descubrimiento relacionado con el hombre o la naturaleza, se encuentra en comunidades como los mapuches del sur argentina (Seibel 1988; 11).

Siglo XIX - Primera década

El 29 de abril de 1804 se inaugura en Buenos Aires un teatro, el Coliseo Provisional, en las actuales calles Reconquista y Tte. Gral. J. D. Perón, con capacidad para unas 1600 personas de público. Comienza con un elenco de once actores y seis actrices que vienen de Montevideo; reaparece la primera dama Josefa Ocampos y comienza su carrera otra porteña, Antonina Montes de oca, segunda dama y cantarina. Luis Ambrosio Morante aparece al principio como primer apunte, archivista y cantor; al año siguiente, en 1805, ya es primer actor alterno, comenzando una trayectoria de más de tres décadas en la que se destaca en carácter de actor, director, dramaturgo y vehementemente patriota. Morante nace en Buenos Aires en 1780, es hijo de padre mestizo y madre parda, y se inicia en el teatro de Montevideo como apuntador. La circulación de actores es intensa en el teatro porteño, seguramente por las nuevas posibilidades de trabajo en los coliseos de Montevideo y Santiago de Chile (Klein 1984; 50/56-132). Desde la inauguración del teatro se cuenta también con una orquesta de catorce ejecutantes, para la que se contrata al músico catalán Blas Parera, autor más tarde de nuestro Himno Nacional, en calidad de primer músico, maestro, compositor, y director de orquesta. El repertorio continúa con las obras de moda importadas de España, tragedias, comedias, sainetes; no hay estrenos locales (Trenti Rocamora 1947; 174/81). José Cortés, "el Romano", volatinerero y actor que viene de España, después de aparecer en 1804 en el Coliseo porteño como quinto galán y cantor, presenta sombras chinescas durante la Cuaresma en 1806. Se trataría del "teatro de sombras", originado en el mundo islámico, que se pone de moda en Europa hacia 1770, con figuras recortadas, movidas con varillas detrás de una tela iluminada a contraluz. Ese año, entre abril y junio, Cortés alquila el teatro a los empresarios y además de las obras, presenta espectáculos de volatines. Pero debe suspender las funciones por las invasiones inglesas y la sala no se reabre hasta después de la Revolución de Mayo de 1810 (Klein 1984; 50-74/77. Berthold 1974; 38/40).

En la defensa de la ciudad luchan Morante y otros actores, Lavardén autor del *Siripo*, músicos del teatro, entre ellos los violinistas, que se alistan en los cuerpos de Pardos y Morenos, y el maestro Parera, miembro del Tercio de Catalanes (Klein 1984; 60). También los payadores se registran en esas luchas, como un famoso tocador de guitarra y mejor cantor de contrapunto, Simón Méndez, llamado "Guasquita", quien acompaña después a Belgrano y San Martín, en los ejércitos de la independencia (Seibel 1988; 11).

En la Alameda se habría instalado entonces un buen circo que trabajaría allí varios años. En 1808 Cortés inaugura el Teatro del Sol, en las

calles actuales Reconquista y Lavalle, donde presenta volatines, pantomimas, cantos, bailes y sombras chinescas; el lugar es clausurado a los pocos meses por "faltas al decoro". Al año siguiente, en 1809, todavía hace espectáculos de volatines en la Plaza de Toros del Retiro, antes de salir hacia Brasil (Trenti Rocamora 1947; 134/98. Klein 1984; 46/60-75/77. Castagnino 1953; 16/17. Seibel 1993; 16/17). Los bailes de los negros afroargentinos, también llamados *tambos*, así como los sitios en que se realizan, comienzan a ser denominados *tangos*. En 1802, al practicar una tasación, el lugar se menciona como "Casa y sitio del tango" (Novati-Cuello 1980; 1). Además, los negros en América llaman *tangó* a su tamboril; cuando piden permiso para sus reuniones, lo hacen para *tocar tangó* (Rossi 1958; 144). Se observa la frecuente actuación de esclavas y esclavos mulatos o negros -ya aparece la eufemística denominación de "morenos"- tanto en el teatro como en el circo porteño, para actuar, cantar, bailar o tocar instrumentos.

Escena de la Colonia: Múltiples teatralidades

En esta época coexisten las teatralidades hegemónicas con las marginales: en las ciudades, hay fiestas y ceremonias en las calles, teatro en los colegios religiosos, compañías profesionales en las salas, volatineros en los teatros y en otros espacios, expresiones afroamericanas en calles y en sitios cerrados; en las áreas extraurbanas, hay contrapuntos de improvisadores en las zonas rurales, espectáculos religiosos indígenas en las misiones, rituales en zonas aborígenes.

El caso de las fiestas y ceremonias para conmemorar acontecimientos reales, cívicos o religiosos, es una compleja teatralidad común en los siglos XVII y XVIII en las ciudades americanas. Sean de naturaleza oficial o no, organizadas por el gobierno o por la iglesia, las comunidades asumen la fiesta. El modelo festivo del mundo ibérico, trasplantado a las colonias americanas, requiere que todos los gremios, bajo pena de perder sus privilegios, asuman obligaciones efectivas para la presentación de danzas, carros alegóricos y otros espectáculos. El espacio de la calle, en las procesiones, los paseos de carros, los desfiles, las funciones dramáticas en los tablados, las exhibiciones de pirotecnia, une al público de todos los sectores en una expectativa común de gozo en un tiempo no cotidiano. El brasileño Affonso Avila (1993; 237/62) ha estudiado lo que denomina "fiestas barrocas" en profundidad: verifica el cruce de distintos sentidos, como la enunciación del poder político, la expresión de la religiosidad popular y de la hegemonía social de la iglesia, y en especial, la explosión del instinto lúdico de alegría que congrega en un único sentimiento de euforia a todos los sectores de la comunidad. La escenificación de la vida social en la calle

abierta y democrática anula la distancia entre propietario y sirviente. el tiempo de la fiesta permite que en un mismo espacio se encuentren el europeo, el criollo, el mestizo, el negro, el indígena, el forastero, ligando libertad e integración como en el carnaval.

El espectáculo del carnaval, que contiene una compleja teatralidad, presenta un componente triétnico en muchas regiones de América: la herencia indígena, la europea y la africana aparecen junto a danzas provenientes de antiguos rituales. En las comparsas del Río de la Plata, se une la presencia española y la africana; en el norte, los rituales aborígenes son llamados "carnavales" cuando coinciden con las fechas de la celebración. Para el antropólogo Turner (1982; 13), cada tipo de representación cultural, incluyendo ritual, ceremonia, carnaval, teatro, es una explicación de la vida misma de la comunidad; en el proceso de preparación surge una expresión profunda, normalmente inaccesible a la observación y al razonamiento cotidiano. Sin embargo, sólo la representación de comedias se incluye en el concepto de teatralidad hegemónico, sea dentro de las fiestas cívicas o religiosas en las ciudades, en los colegios, en las misiones. Si no hay texto dramático, no hay teatro. Cuando se instalan los coliseos, ese espacio tiene el privilegio de la teatralidad dominante. Las salas, por otra parte, permiten el desarrollo de los actores locales, el crecimiento de las compañías, y el surgimiento de los autores. Las otras teatralidades, orales o escritas, permanecen marginales y no han sido registradas en la historia del teatro.

En la colonia existe entonces un complejo sistema de múltiples teatralidades, con nuevos códigos espectaculares y antiguos rituales, expresiones religiosas y profanas, que se diferencian por sus productores, su público, y por los espacios en que se realizan.

Bibliografía

- Andrews George Reid. 1989. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Arroniz Othón. 1977. *Teatros y escenarios del siglo de oro*. Madrid, Editorial Gredos.
- Avila Affonso 1993. *Festa barroca: ideología e estrutura*, en *América Latina: Palabra, literatura e cultural* organizadora Ana Pizarro, Volume I. Sao Paulo, Memorial; Campinas, UNICAMP.
- Ayestaran Lauro 1990. *El tamboril y la comparsa*. Montevideo, ARCA Ed. Bischoff
- Efraín U. 1961. *Tres siglos de teatro en Córdoba 1600-1900*. Universidad Nacional de Córdoba. 1980: *Cristóbal de Aguilar. Su época. Sus obras. Su familia*. Buenos Aires, Separata Investigaciones y Ensayos N° 28, Academia Nacional de la Historia, julio-setiembre.

- Bosch Mariano G. 1904. **Teatro antiguo en Buenos Aires**. Buenos Aires. 1910: Historia del teatro en Buenos Aires. Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico El Comercio.
- Busaniche, José Luis 1971. **Estampas del pasado**. Buenos Aires, Ediciones Solar.
- Casablanca, Adolfo 1994. **El teatro en la historia argentina**. Buenos Aires, Ediciones del Honorable Concejo Deliberante.
- Castagnino, Raúl H. 1953. **El circo criollo. Datos y documentos para su historia. 1757-1924**. Buenos Aires, Editorial Lajouane.
- Coluccio, Félix. 1972. **Fiestas, Celebraciones, Recordaciones, Mercados y Ferias Populares y/a Tradicionais de la República Argentina**. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Concolocorvo. 1942. **El Lazarillo de Ciegos Caminantes**. Desde Buenos Aires hasta Lima. 1773. Buenos Aires, Ediciones Solar.
- De Diego, Jacobo A. 1975. **Buenos Aires por el ojo del telón**. Buenos Aires, Revista Todo es Historia N° 97, junio.
- Diez Borque, J. M. 1983. **Historia del Teatro en España**. Tomo I. Dirigida por J. M. Diez Borque. Madrid, Taurus Ediciones.
- Fernández Mauro, A. "Fénix". 1996. **Historia de la magia y el ilusionismo en la Argentina (desde sus orígenes hasta el siglo XIX inclusive)**. Buenos Aires, edición del autor.
- García Velloso, Enrique. 1926. **El arte del comediante**. Tomo II. Buenos Aires, Angel Estrada y Cia. Editores.
- Gesualdo Vicente. 1983. **Teatros del Buenos Aires antiguo**. Buenos Aires, Librería Platero.
- Henríquez Ureña, Pedro. 1936. **El teatro de la América Española en la época colonial**. Buenos Aires, Cuadernos de Cultura Teatral No. 3, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Jacob, Pascal. 1992. **La grande parade du cirque**. Ed. Gallimard.
- Klein, Teodoro. 1984. **El actor en el Río de la Plata. De la colonia a la independencia nacional**. Buenos Aires, Ediciones Asociación Argentina de Actores.
1992. **Los primeros sainetes criollos**. Buenos Aires, Revista Teatro 2, Año II N° 3, noviembre.
- Lopez Rosas, José Rafael s/f (sin fecha): **El teatro en la provincia**. Separata de **Historia de las Instituciones de la Provincia de Santa Fe**. Tomo 5, Segunda parte. Sin mención de editor.
- Moratin, Leandro Fernández de. 1946. **Orígenes del teatro español**. Buenos Aires, Editorial Schapire.
- Novati, Jorge y Cuello, Inés. 1980. **Aspectos histórico-musicales**. En **Antología del tango rioplatense**. Vol. I. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Ortiz Oderigo, Néstor. 1974. **Aspectos de la Cultura Africana en el Río de la Plata**. Buenos Aires, Editorial Plus Ultra.
- Rela, Walter. 1988. **El teatro jesuítico en Brasil, Paraguay, Argentina. Siglos XVI-XVIII**. Montevideo, Universidad Católica del Uruguay.
- Rojas, Ricardo. 1948. **Historia de la literatura argentina**. Buenos Aires, Editorial Losada.
- 1948*. Volumen I, **Los gauchescos**, Tomo Y.

- 1948b. Volumen II, **Los gauchescos**, Tomo II.
- 1948c. Volumen III., **Los Coloniales**, Tomo I.
- 1948d. Volumen IV, **Los Coloniales**, Tomo II.
- Rossi, Vicente. 1958. **Cosas de negros**. Buenos Aires, Librería Hachette.
- Seibel, Beatriz. 1988. **El cantar del payador**. Buenos Aires, Ed. del Sol.
1990. **De Ninfas a Capitanas**. Buenos Aires, Ed. Legasa.
1992. **Historia de las mujeres en el circo**. Buenos Aires, Revista Todo es Historia N° 304, noviembre.
1993. **Historia del circo**. Buenos Aires, Ed. del Sol.
- Serrano RedonneT., Antonio E. 1984. **Tejeda y una comedia argentina del Siglo XVII**. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teatro.
- Serrano RedonneT., Antonio E. et al 1990: **Cristóbal de Aguilar**. Madrid, Editorial Atlas.
- Taullard, A. 1932. **Historia de nuestros viejos teatros**. Buenos Aires, Imprenta López.
- Tejeda, Luis de. 1947. **Libro de varios tratados y noticias**. Selección y Notas de Jorge M. Furt. Buenos Aires.
- Trenti Rocamora, José Luis. 1947. **El Teatro en la América Colonial**. Buenos Aires, Editorial Huarpes.
1949. **La primera pieza teatral argentina. Santa Fe - 1717**. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Instituto Social, Extensión Universitaria N° 61.
1950. **Cristóbal de Aguilar. Selección dramática**. Prólogo y notas de J. L. Trenti Rocamora. Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Turner, Víctor W. 1982. **From ritual to theatre**. En **The Human Seriousness of Play**. New York, PAJ Publications.
- Villegas, Juan. 1992. **La re/escritura de la historia del teatro: ¿Aporía cultural o renovación histórica?** University of California, Irvine. Revista Gestos, Año 7 N2 14 Noviembre.
1994. **Closing Remarks**, en **Negotiating Performance**, Diana Taylor and Juan Villegas, editors. Durham and London, Duke University Press.