

**¡Basta de tragedias, el pueblo quiere pura fiesta!  
Desencuentros entre la élite pedagoga y el público popular  
en el teatro argentino.**

**Lucía Correa Vázquez**  
**UNA – UBA**  
**Argentina**

*[El teatro] como un excelente medio para pulir una nación. La mejor escuela para las costumbres, el idioma y la urbanidad en general*

Mariano Moreno

*Hay que destruir todo lo que quede de ceremonia en el teatro y darle su sencilla función de universidad libre, principal proveedor de cultura, útil racionador de Humanidades*

Leónidas Barletta

*Introducción*

Desde los últimos tiempos de la colonia del Virreinato del Río de la Plata y con mayor determinación luego de la Revolución de Mayo, se inicia en la Argentina un fuerte proceso modernizador acorde a los tiempos marcados por la incipiente Modernidad europea. La idea de la Modernidad como eje estructurador de una sociedad nueva revoluciona todo el aparato político, ideológico, social y cultural de la incipiente nación argentina. La ilustración, elemento intelectual de la Modernidad, llega a Buenos Aires de la mano de la élite burguesa que trae de sus asiduos viajes al viejo continente las nuevas ideas que pretende instalar: la fe en la razón como instrumento de conocimiento, el progreso y crecimiento lineal y continuo, el sometimiento a un juicio crítico de las nociones heredadas del pasado, y la idea misma de Modernidad en contraposición al viejo régimen colonial.

Las nuevas ideas serán impuestas en la sociedad desde la élite, formada por criollos de alta jerarquía social y burgueses, los mismos que ocupan tanto el campo intelectual co-

mo el campo de poder.<sup>1</sup> Desde sus cargos políticos y la jerarquía social que ostentaban, estaban comprometidos con la educación del pueblo y de los sectores populares cuya inteligencia y saberes eran despreciados puesto que nada tendrían en común con el progreso y la Modernidad. Como señala Oscar Terán, “de este optimismo humanista extrajo el Iluminismo todo un programa de reformas sociales y políticas volcado a una pedagogía que pretendía llevar al pueblo las luces de la Razón contra las tinieblas de la Ignorancia” (Terán, 2010, pág. 14). Es entonces que, en una sociedad en la cual la mayoría de sus habitantes eran analfabetos y debían ser prontamente educados con las luces de la razón para convertirse en un pueblo soberano y libre, el teatro fue tomado como un “órgano de gobierno”, un elemento pedagógico más dentro de la lucha contra el viejo régimen y las malas costumbres. El teatro sería el espacio ideal para hacer crecer el capital simbólico<sup>2</sup> de la sociedad, instalando la idea de civilidad y buenas costumbres, mediante el disciplinamiento de las clases populares, así como un espacio para construir la hegemonía<sup>3</sup> de la élite y los sectores de poder. Siguiendo a Ana María Zubieta (2000), entendemos por culturas populares a las producciones, ideas, sentimientos, aspiraciones y creencias *heterogéneas* de aquellos sectores de la sociedad que se encuentran bajo una *relación* de dominación de las clases altas, pero que con una cierta y relativa autonomía les permite a los sectores subalternos producir con-

---

<sup>1</sup> Campo: Concepto propuesto por Pierre Bourdieu (1992). Se piensa al campo a la manera de un campo magnético que constituye un sistema de líneas de fuerza. Son los agentes o sistemas de agentes que pueden describirse como fuerzas que al surgir se oponen y se agregan, y luchan por el capital del propio campo, confiriéndole su estructura específica en un momento dado. Este espacio se caracteriza por relaciones de alianza entre los miembros, en una búsqueda por obtener mayor beneficio e imponer como legítimo aquello que los define como grupo. En este trabajo abordaremos el campo intelectual, el de poder y el cultural-artístico. Los campos se relacionan entre ellos modificándose unos a otros, según sus grados de influencia y poder.

<sup>2</sup> Capital simbólico: Concepto propuesto por Bourdieu (1992). Se trata de ciertas propiedades que parecen inherentes a la persona misma del agente, como la autoridad, el prestigio, la reputación, el crédito, la fama, la notoriedad, la honorabilidad, el buen gusto, etc. Así entendido, el capital simbólico “no es más que el capital económico o cultural en cuanto conocido y reconocido”.

<sup>3</sup> Gramsci entiende la hegemonía como la capacidad de un sector de imponer sus intereses en el resto de la sociedad hasta que estos sean incorporados y defendidos por la totalidad de ella. Busca la homogeneidad y el consenso social, es decir, que un concepto particular se vuelva universal y sea defendido por aquellos a quienes no beneficia instaurando un sistema de dominación (Zubieta, 2000; Williams, 2000). Instaurar las “buenas costumbres” y la moral particular de la elite hacia el resto de la sociedad para que se vuelvan universales, es parte fundamental del proceso hegemónico llevado a cabo por la elite porteña.

senso, pero también diferenciarse y resistir a la hegemonía impuesta desde su posición en esta relación.

En el presente trabajo, nos proponemos estudiar las marcadas diferencias entre el proyecto civilizador y pedagógico de la élite, intelectuales y/o gobernantes, y los gustos y consumos culturales de las clases populares, aquellas que, según los primeros, “debían ser prontamente educadas” para formar una mejor sociedad. Entendemos que el teatro argentino desde sus orígenes ha sido utilizado como herramienta pedagógica de las clases ilustradas para educar al pueblo “inculto” mediante una concepción “ilustrada” del proceso educativo en el cual la élite y los intelectuales constituirían el polo activo que detecta el saber y lo imparten al polo pasivo e ignorante conformado por el pueblo, entendiendo además al consumo como una actividad pasiva y conformista (Martín-Barbero, 1983, pág. 65). Deteniéndonos principalmente en el período post-revolucionario y la formación de la Sociedad del Buen Gusto del Teatro en 1817, observaremos cómo este uso pedagógico del teatro sería una constante en la historia que, más de cien años después, sería continuado por Leonidas Barletta a partir de 1930 con la fundación del Teatro del Pueblo y la consecuente creación del microsistema<sup>4</sup> teatral del Teatro Independiente. Si bien responde a una ideología diferente a la impartida en el siglo XIX, el Teatro del Pueblo también entiende al teatro como una herramienta pedagógica (de teorías de izquierda en su caso) que debe despertar a las clases populares ignorantes, siendo la escena un arma para la revolución (esta vez, de sesgo comunista).

---

<sup>4</sup>Sistema, Subsistema y Microsistema: Siguiendo la propuesta de Pellettieri, sistema es un “conjunto de textos que se convierten en modelo para la producción de nuevos textos en un determinado momento de la historia”; subsistema son las “divisiones internas dentro del sistema, cambios en los niveles del texto (...) en su evolución o en su recepción” y microsistema “las manifestaciones peculiares de distintos tipos de textos dramáticos y espectaculares dentro de los subsistemas”(Pellettieri, 1997 pág. 14).

### *Etiqueta, teatro y sociedad: un proceso de civilización*

Desde la etapa colonial, el teatro, tuvo funciones de control social y de auto legitimación de la élite y del campo de poder. Con la inauguración del primer teatro de la ciudad en 1783 llamado Teatro de La Ranchería, el virrey Vértiz reglamentó estrictas normas protocolares y de conducta que determinaban cómo debían comportarse los asistentes a las funciones teatrales. Mediante un reglamento, el virrey determinó que no podían mezclarse los sexos del público asistente y las obras debían ser aprobadas previamente con el objetivo de censurar todo lo que pueda brindar un mal ejemplo a los concurrentes, así como eliminar los pasajes contrarios a las máximas cristianas y de gobierno, o aquellos que se consideren repugnantes a las buenas costumbres, entre otras exigencias a cumplir (Trenti Rocamora citado en Mogliani, 2005a pág. 97). Como señala Laura Mogliani,

estas disposiciones indican la voluntad del Virrey de que el público no tuviera un comportamiento tumultuoso, propio de una diversión de corte popular, sino de que su asistencia a las representaciones colaborara en su proceso de “civilización”, adoptando un comportamiento adecuado a sociedades con mayor grado de urbanización y cultura. (2005b, pág. 129)

Luego el virrey Sobremonte toma como modelo al reglamento de Vértiz para instaurarlo en el teatro Coliseo Provisional con la mirada atenta del censor que determinará qué obras pueden representarse y cuáles no.

En el teatro colonial se mezclaban las clases sociales siendo éste un espacio de sociabilidad, en el cual las entradas al teatro de La Ranchería eran de 2 reales los blancos y uno los negros y mulatos.<sup>5</sup> Los diferentes precios en las entradas brindan la posibilidad a toda la población de asistir a las representaciones, así como la diferenciación de públicos

---

<sup>5</sup> Según lo expuesto por el virrey Vértiz (Trenti Rocamora, 1948).

por clases sociales, lo que construye, en palabras de Myers, un “imaginario social” (1999 p.122). En los teatros, como espacios públicos de sociabilidad, se evidenciaban las diferencias culturales que identificaban a cada clase: sus modales, actitudes, vestimenta, y principalmente los gustos y las elecciones de las obras a las cuales asistían, transformándose el edificio teatral mismo en escenario para el lucimiento de la élite imperante, el espacio para demostrar el poder real y simbólico que poseían ante el resto de la sociedad. Comenzamos a observar desde la colonia una “progresiva diferenciación entre un público “culto” y refinado y otro “rústico”, iletrado, popular” (Myers, p.122). Esta sociabilidad contenía entonces una escenificación política de las diferencias, evidenciando jerarquías de clase y de poder: “el ceremonial era un medio para mantener el orden social y una forma de expresión de ciertas relaciones sociales mediante un determinado comportamiento ‘ritualizado’” (Mogliani, 2005a p.101).

Con la Revolución de Mayo, cambian las autoridades, pero no el fin social del teatro que “se convierte en templo cívico de la revolución con el correspondiente ritual: escarpela, gorro frigio, canción patriótica con el público de pie y sombrero en mano” (Klein, p. 86). Con nuevos dirigentes políticos y nuevos horizontes ideológicos y estéticos, se privilegiarán las obras con mensajes propagandísticos de la revolución y se censurarán las españolas, contraejemplos del nuevo orden. La censura y el disciplinamiento continuaron en el ámbito teatral en el período comprendido entre 1813 y 1817 cuando el gobierno dispuso a la Policía como la administradora del Coliseo Provisional, para luego ser continuada con la creación de Sociedad del Buen Gusto de Teatro por iniciativa oficial en 1817.

### *La ilustración y la Sociedad del Buen Gusto*

Las ideas de la Ilustración en el Río de La Plata se remontan a principios del siglo XIX, durante el período colonial con la formación de diversas sociedades y logias secretas que confabulaban contra la corona. Luego de la Revolución de Mayo se crearon, primero, la Sociedad Patriótico-Literaria y luego la Logia Lautaro, espacios selectos de discusión

política que pierden contacto con las clases populares por el alto grado de estudios que se exigían para entrar.<sup>6</sup> En sus reuniones se proponían “ilustrar al pueblo, crear un espíritu público, dirigir la opinión y fomentar el patriotismo” (González Bernardo en Aisemberg y Libonati, p.151), proyectos que continúan en la escena con la formación de la Sociedad del Buen Gusto del Teatro en 1817.

La Sociedad del Buen Gusto del Teatro (en adelante la Sociedad<sup>7</sup>) se crea como una continuidad de las ideas políticas de los sectores dominantes en la representación teatral. El repertorio, el modo de representar las obras, cómo se debía comportar el público, en definitiva, qué ver y qué no, eran elementos que la nueva Sociedad evaluaría acorde a los intereses políticos y sus objetivos civilizatorios, intentado brindar respuestas a las proyecciones que el campo intelectual y de poder tenían sobre la actividad teatral, por lo que “la conformación del organismo significaba un claro acto de control por parte del campo de poder sobre el teatro” (Aisemberg y Libonati, p.152).

La conformación de la Sociedad fue anunciada el 31 de julio de 1817 en *El Censor*, un diario oficial de la época. Presidida por Juan Manuel de Luca e integrada por 29 miembros, todos ellos eran pertenecientes al campo intelectual de la época, de los cuales sólo dos eran también personalidades de la cultura teatral desempeñándose como dramaturgos (nos referimos a Santiago Wilde y Camilo Henríquez).<sup>8</sup> El principal objetivo de la entidad fue impulsar la programación teatral y promocionar obras de carácter neoclásico rechazando las obras de la cultura hispánica: el barroco y las del gusto popular como el sainete y la tonadilla. Como se indica en el diario antes citado, “su objeto es promover la mejora de nues-

---

<sup>6</sup>Aisemberg y Libonati entienden el inicio de esta separación entre élite y sectores populares porque, para ingresar a estas sociedades, se debía tener la categoría de “literato” (Aisemberg y Libonati, p. 151).

<sup>7</sup> En mayúscula para diferenciarse del término sociológico.

<sup>8</sup> Lista de integrantes: D. Juan Florencio Terrada, D. Ignacio Alvarez, Dr. Juan José Pasos, Dr. Antonio Sáenz, Dr. D. Vicente López, D. Ambrosio Lezica, D. Francisco Santa Coloma, D. Miguel Riglos, Dr. D. Jaime Zuñadez, D. Santiago Boudier, Licenciado D. Justo García Valtés, D. Camilo Henríquez, D. Juan Manuel Luca, D. Esteban Luca, D. Tomás Luca, D. Juan Ramón Roxas, D. Ignacio Núñez, D. Santiago Wilde, D. Miguel Sáenz, D. Juan Manuel Pacheco, Dr. D Julián Alvarez, D. Mariano Sánchez, D. José Maria Torres, D. José Olaguer Feliú, D. Floro Zamudio, D. Domingo Olivera, Dr. D. Bernardo Vélez, D. Justo José Nuñez.

tras exhibiciones teatrales, procurando se den obras originales: se traduzcan las mejores extranjeras, y se reformen algunas antiguas, para que el teatro sea escuela de las costumbres, vehículo de la ilustración y órgano de la política”.<sup>9</sup>

Para llevar a cabo sus ambiciones civilizatorias, la Sociedad realizó una “política cultural” ideada por intelectuales, políticos, periodistas y representantes de la élite, mayoritariamente ajenos a la actividad teatral, quienes pedían por un teatro que dé cuenta del nuevo orden estético e ideológico de la ilustración: “formamos una nación no sólo varonil y amante de la libertad, sino igualmente ilustrada, amable y culta. Bien: pues desde el teatro hable la filosofía”.<sup>10</sup> Se deja en claro, entonces, que el verdadero objeto de estudio eran *las ideas* que las obras traerían a escena mientras que el teatro sería sólo una herramienta para su expresión y a la vez, herramienta pedagógica para educar, como en la escuela, a un público inculto, atrasado, de malas costumbres, que debía progresar para responder correctamente al nuevo Estado soberano, que estaba trabajando en la construcción de su hegemonía. En palabras del mismo diario, “[El teatro] Tú vas á ser la piedra angular del edificio magestuoso de la ilustración la inseparable compañera de la moralidad del estudio, de los progresos, del genio, de la inmortalidad”.<sup>11</sup>

### *El repertorio: un desencuentro*

Como se señaló, la labor pedagógica impuesta al teatro atendía una necesidad concreta de la élite de educar al pueblo. La elección de este tipo de espectáculo para tales fines respondía a que, en la época, el teatro era uno de los medios más populares de comunicación social, ya que 1600 espectadores de teatro valían más que la masa analfabeta que podía leer el diario La Gaceta (Klein, p.81). En el afán civilizador, la Sociedad del Buen Gusto negaba la cultura hispánica por considerarla antigua y contraria a los intereses de la patria

---

<sup>9</sup> El Censor, 31/7/1817, n°98 en Boletín de Estudios de Teatro n°17.

<sup>10</sup> El Censor, 7/8/17, n°99 en Boletín de Estudios de Teatro n°17

<sup>11</sup> El Censor, 28/8/1817 n°103 en Boletín de Estudios de Teatro n°17.

definiendo, a través de El Censor, a los máximos exponentes del barroco español, Lope de Vega y Calderón de la Barca, como “absurdos góticos”. El teatro, siguiendo con su función de “escuela de las costumbres, vehículo de ilustración y órgano de la política”,<sup>12</sup> tiene como selección del repertorio del Coliseo Provisional a obras neoclásicas europeas que responden al ideario de la burguesía, para que pudieran “elevar la escena”. De este modo se enaltecían las obras neoclásicas de Voltaire, Racine, Moratín y Molière, ya que representaban las ideas de libertad moderna y pertenecían al canon neoclásico de la época. Las obras de estos autores estaban organizadas según las tres unidades aristotélicas de unidad de tiempo, espacio y acción, así como eran poseedoras de “verdad y decoro”, cualidades exigidas para una pieza teatral de buen gusto. Se incitaba también a que los autores nacionales tomen estas premisas para la elaboración de sus propias obras.<sup>13</sup>

Así como el repertorio neoclásico era el privilegiado del Coliseo Provisional, paralelamente se continuó la campaña comenzada desde los tiempos coloniales de eliminar de escena el repertorio ligado a los gustos populares, teniendo a los sainetes como máximo representante de la vulgaridad y el retraso. Este intento de censura total generó una gran resistencia del público popular (o públicos populares, rescatando su diversidad y pluralidad) que prefería este género español a las tragedias y comedias clásicas elegidas por la élite para su educación. A este sector de la sociedad le interesaban aquellas obras en las que veían representada su vida cotidiana: los personajes con los que transitaban su día a día, sus propios conflictos, sus propios intereses. Es por esto que el repertorio neoclásico estaba lejos de interesarle, así como la actitud pedagógica tomada por el gobierno. Esta orden estética traída “desde arriba” generó una separación entre público y escena, entre proyecto civiliza-

---

<sup>12</sup> El Censor, 31/7/1817, n°98 en Boletín de Estudios de Teatro n°17

<sup>13</sup> Los autores nacionales no estaban exentos de la censura de la Sociedad, como fue el caso de Camilo Henríquez y su obra Camila o la patriota de Sudamérica. Para mayor información véase “La cultura teatral porteña y la Sociedad del buen gusto: una aproximación desde los escritos de fray Camilo Henríquez en El Censor” de Guillermina Guillamón (2015).

dor y gustos populares, puesto que los sectores subalternos no estarían dispuestos a acatar las nuevas ideas con las que no tienen intereses en común.

### *Público popular y sainetes*

Mientras que la élite era la portadora de las luces de la razón, el público popular era entendido como una masa a la que había que enseñarle buenos modales, qué es lo bello y qué lo feo, la moral y las buenas ideas, es decir, había que enseñarle a pensar y a comportarse. En palabras de Martín-Barbero, lo popular era definido por lo in-culto, por lo que falta (Barbero, 1987 p. 16). De este modo, los gustos y deseos que traían consigo los negros, los mulatos, los sectores de las clases sociales más bajas, eran dejados a un lado por entenderlos “de mal gusto” y se trató, mediante la censura y las obras neoclásicas, de imponérsele una nueva estética acorde a los nuevos valores morales. Pero como señalamos anteriormente, las clases populares no se adecuaron fácilmente a las normativas protocolares y la “civilización de las costumbres”. Su modo de comportarse y sus gustos culturales respondían a otros intereses que no serían los perseguidos por el decoro, que exigía un dominio de las pasiones y el ocultamiento de lo orgánico. Es así como, ante la negativa de la mayoría de la población de asistir a un teatro que no los representaba, y haciendo *uso*<sup>14</sup> de su poder como espectadores<sup>15</sup>, el Coliseo Provisional primero, y los teatros que se fueron inaugurando posteriormente, nunca pudieron eliminar por completo al género teatral más popular “inmoral, indecente y pueril”:<sup>16</sup>el sainete.

Este género teatral fue traído al Río de la Plata en la etapa colonial. Eran obras de corta duración, en su mayoría de repertorio español, y de actuación teatralista, próximo a la

---

<sup>14</sup> De Certaud propone, dentro de la “lógica de acción táctica”, la idea de uso como la utilización propia y alternativa que tienen los sectores subalternos de aprovecharse del sistema ajeno que les es impuesto. Es una manera propia de utilizar para sus propios fines, lo que les es dado, generando una desviación de la idea de uso original (De Certaud, 2007).

<sup>15</sup> La diferencia entre una sala llena y otra de poca asistencia se debía al público popular quienes no asistían a las comedias sentimentales programadas por la Sociedad de Buen Gusto (Klein, p. 127).

<sup>16</sup>El Censor n°111, 30/10/1817 en Aisemberg, 2005 p.161

*commedia dell'arte*, utilizando violencia física y verbal, y que parodiaba a personajes prototípicos de la sociedad, como podían ser abogados, médicos, profesores, integrantes del clero, inmigrantes, “esquivando la enseñanza árida, la didáctica disfrazada de arte o el problema social o metafísico en función dramática” (Carella, p.28). Eran de carácter lúdico y a la vez político, con un léxico que reproducía las búsquedas identitarias del propio pueblo, que se rebela a la cortesía y desprecia los fines didácticos, revalorando el carácter de acontecimiento que es la representación teatral, teniendo como protagonista al cuerpo del actor en su materialidad frente a un público que pide divertirse.

El sainete sería el género teatral que más representara a las clases bajas puesto que no conoce de refinamientos ni “buen gusto”, sino que más bien es una poética del exceso. Entendemos al exceso en términos estético-políticos: frente al orden y la civilidad exigida, la plebe responde poéticamente con el derroche de inmoralidades, insultos, acciones escatológicas, cuerpos no domesticados y sin ninguna enseñanza que justifique las obras. Como señala Martín Barbero, el exceso contiene “una victoria contra la represión, contra una determinada “economía” del orden, la del ahorro y la retención” (1987 p. 131). La representación de los sainetes podemos entenderlas entonces como un acto subversivo, un acto político de resistencia a la domesticación.

La comicidad de los sainetes descansa tanto en su expresión verbal como en la corporal, representando al mundo social de las clases populares. Tomaremos como ejemplo la obra *El valiente fanfarrón y criollo socarrón* de autor anónimo<sup>17</sup> para observar cómo se desarrolla la comedia verbal y corporal de la obra. La imitación del léxico de los personajes puede observarse en Juancho que, además de tener un carácter popular correspondiente al mundo del campo, genera comicidad con el insulto hacia su propia esposa “JUANCHO: *Dios te*

---

<sup>17</sup>“*El valiente fanfarrón y criollo socarrón*, también conocido como *El criollo socarrón* o *El gaucho*, hallado por Jacobo de Diego en Montevideo, en 1979, resulta ser la 1ª parte de *Las bodas de Chivico y Pancha*, a veces anunciado como La 2ª parte de *El gaucho*, publicado por Bosch en 1910, con el comentario “popularísimo en 1826”, aunque su estreno es anterior y se repone en muchas oportunidades. En el caso de estos sainetes se han encontrado los textos, pero no los autores y el hallazgo de una 1ª y una 2ª parte muestra su éxito de público” (Beatriz Seibel, 2006, p.15).

*bendiga, y te guarde, y te haga una santa ancina, como la yegua é tu madre*". Diferentes juegos escénicos despertaban la risa del público tanto por el juego en sí como la burla a los sectores de poder, siendo la risa una respuesta política que "está dirigida contra toda concepción de superioridad" (Bajtín en Pellettieri, 2001 p. 17), como puede observarse en la incompreensión que genera el Sacristán por hablar latín: "SACRISTAN: *Ahora sí que nos dejaron qual suele decirse amabilis. Ay amor! requieneternum Pancha, requiestat in pace*" y la reacción de Chivico unas escenas más tarde: "CHIVICO: *Por eso mismo, sí seño, ya el diablo está por llevarme porque ha he saber uste que quando uste al campo sale ese guapetón García, y ese que habla ese language... ese Dotor Sancrinstan que en jamas lo entiende naides, lo estan expiando y luegoito se vienen á chacotearse*". La obra finaliza con el castigo físico (y social) al Sacristán y a García, y la entrega de Pancha en matrimonio a Chivico. Este final del sainete concluye también con la que podría ser una función cualquiera en el Teatro Coliseo, cerrando la velada con puros contraejemplos del decoro y el buen gusto.

### *Diferenciación de públicos*

Por la cantidad de audiencia que llevaban, este género no pudo ser nunca dejado completamente de lado porque, como señala Bosch, "eran el número predilecto de los guarangos" (1904, p.207), lo que generó indefectiblemente una separación de públicos: "La distancia cultural entre la élite y los sectores populares era trasladada al escenario por medio de las dos partes diferenciadas que constituían el espectáculo: la textualidad popular del sainete y la culta neoclásica de la obra principal" (Aisemberg y Libonati, p. 149). La programación del teatro contaba entonces con dos instancias: comenzaba con una obra acorde a los gustos de las clases acomodadas, como una tragedia o una comedia neoclásica, para luego continuar con un sainete, tonadilla o entremés que rompía el espíritu pedagógico de la noche, representando obras que se burlaban del tono afrancesado que estaría tomando la sociedad porteña, con actuaciones grotescas, léxico burdo y un comportamiento descortés. Por una parte, era de "buen gusto" que las señoras y señores de la élite se retiraran una vez

finalizada la obra de su interés y que no sean vistos por el resto de su clase contemplar la totalidad de la programación. Por otra parte, podemos pensar entonces que, si bien las clases populares no podían definir la programación del Coliseo Provisional, sí generaban un acto de resistencia al afán pedagógico no asistiendo a las obras pensadas para tal fin y obligando a los programadores a incluir sainetes para poder costear los gastos del teatro.

Con la separación de la audiencia y dividiendo las funciones en dos partes, primero la “elevación de la cultura” de la élite y luego el “mero divertimento bárbaro” de las clases populares, la función educativa del teatro cae por su propia condición de tal. Si las obras destinadas a “mejorar la civilidad” son asistidas por quienes ya son parte de la misma ubicándose en las altas jerarquías sociales, da cuenta que, en realidad, la educación no era más que para el público *ya educado*, que ya respondía a los preceptos del buen gusto y la ilustración, mientras que “el pueblo” era rechazado en tanto su condición de pueblo. Las intenciones pedagógicas de la élite eran primordiales siempre y cuando el público se comporte como un buen alumno y no muestre sus orígenes subalternos, mientras no reclame otro lugar que el que le fue históricamente asignado.

Resulta interesante observar aquí los diferentes *usos* del ocio entre las clases altas y bajas. Mientras la élite puede utilizar al teatro como una lección de buenos modales (que ya posee), la clase trabajadora va al teatro a divertirse, a dejar las preocupaciones a un lado, va a *reír*. Hay un *uso* distinto de la actividad teatral, lo que conlleva diferentes tipos de valoraciones. Mientras las obras neoclásicas eran legitimadas por el campo intelectual y de poder por su valor extra artístico, por el valor social y pedagógico que encontraban en ellas, y en menor medida por sus cualidades teatrales, definidas por el acto de representación y el encuentro de actores y público,<sup>18</sup> por el contrario, las obras del sainete tenían como único fin ser un divertimento social, y su valor dependía del carácter espectacular, teatral. El público

---

<sup>18</sup> Pensemos como ejemplo máximo de valoración extra-artística a la tragedia de autor nacional *Dido*, de Juan Cruz Varela escrita en 1823, que su “estreno en sociedad” constó de la lectura en voz alta de la obra, es decir, sin actores, sin representación y en la casa de Bernardino Rivadavia, agente central del campo de poder.

de los sectores populares no va al teatro a ver *ideas*, sino teatro. Será entonces que hasta 1886 y el estreno de *Juan Moreira* por los hermanos Podestá, el público popular no asistirá a las funciones teatrales por no encontrar en ellas obras de su interés. Al teatro sólo irían miembros de la élite intelectualizada, pero el pueblo se alejaría hacia los volatineros, las riñas de gallos y los toros,<sup>19</sup> generando un desencuentro entre la élite productora de teatro y el público popular.

### *Cien años después: el Teatro del Pueblo*

Hacia 1930, siguiendo el modelo de periodización propuesto por Osvaldo Pellettieri, el sistema teatral porteño encuentra atravesando el final del subsistema de emancipación cultural, con los microsistemas del sainete y la revista criolla, el de la comedia, y el del grotesco criollo. Será con la inauguración del Teatro del Pueblo que se produce la primera modernización del teatro argentino, inaugurando así el subsistema teatral moderno con el microsistema teatral del Teatro Independiente (Pellettieri, 1997).

### *Teatro e intelectuales*

Silvia Saítta en su texto *Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda*, señala que para la década del '30, la revolución socialista en Argentina se veía como algo posible e inminente. Esta agitación de época llevó a los intelectuales de izquierda a pensar sus propias actividades profesionales como herramientas para la revolución, convirtiéndose ésta en “el eje de sus discursos y de sus prácticas artísticas”, lo que trajo consigo una “discusión acerca del rol del intelectual, la función del arte, las relaciones entre arte y sociedad o literatura y revolución” (2001, págs. 387-393). En definitiva, lo que se intentaba pensar era cómo se podría participar desde sus propias profesiones, desde los campos literarios, artísticos, periodísticos, teatrales, en la construcción de una sociedad sin clases. Respondiendo a estos

---

<sup>19</sup>Castagnino en Pellettieri 2005, p.240.

interrogantes, en el campo teatral, Leónidas Barletta funda el Teatro del Pueblo para hacer un teatro que elevara la cultura de la sociedad. Este teatro “de arte” proponía obras del repertorio universal, así como impulsaba la dramaturgia nacional, pero siempre con una propaganda de izquierda que generara una conciencia revolucionaria en el público asistente, que se esperaba, sea proletario. Junto con el teatro, se lanza como órgano del mismo, la publicación de la revista *Metrópolis. De los que escriben para decir algo* en la cual se reunían los intelectuales del grupo Boedo, espacio del que Barletta había sido parte, sellando así las relaciones entre teatro, intelectuales y política.<sup>20</sup>

Siguiendo a Osvaldo Pellettieri, el Teatro del Pueblo nace con la idea de modernizar el sistema teatral. Para ello se valorizan autores extranjeros que hasta el momento habían sido rechazados por foráneos, generando una ruptura con los microsistemas teatrales anteriores, proponiéndose entonces como un “teatro culto”, que se opone radicalmente al teatro popular del sainete y el grotresco criollo (Pellettieri, 1997, pág. 40). Se explicita su rechazo a este tipo de teatro en la sexta entrega de *Metrópolis*, en la cual en su portada se lee: “El teatro nacional se hunde. Contribuya a echarlo a pique del todo. No vaya al teatro. Salve la cultura del país. ¡Dignifíquese!”. Arte y dignidad se mezclan en esta concepción de teatro culto que pretendía elevar la cultura del país, mediante un “teatro entendido como militancia, como puro activismo” (Pellettieri, 1997, pág. 46).

Para llevar a cabo una escena de culto, sin intereses económicos, que privilegie el mensaje más que el divertimento, y del cual ningún integrante cobre por su trabajo porque lo hace por convicción, militando el teatro y “haciéndolo a pulmón”, es que este teatro se

---

<sup>20</sup> Entre los colaboradores de la “revista de batalla”, como se referían, figuran los nombres de Elías Castelnuovo, Roberto Arlt, Guillermo Facio Hebequer, Álvaro Yunque, Abraham Vigo, Roberto Mariani, César Tiempo, José Portogalo, Nicolás Olivari, entre otros, todos ellos parte del grupo Boedo. La portada del primer número reza “Mientras el país sufre una de sus grandes crisis políticas, sociales y morales, los ‘artistas’ realizan la ‘fiesta de las artes’. Después quieren estos ‘artistas’ que el pueblo no los desprecie”, sellando así las diferencias entre el grupo de artistas-intelectuales del Teatro del Pueblo y *Metrópolis*, con los actores de los circuitos populares y comerciales, tomando una postura definida sobre el rol del artista en los cruces entre arte, política y sociedad.

postula como independiente para no depender de los condicionantes del teatro comercial, al cual fervientemente se oponían. Como relata Luis Ordaz en una conferencia:

Se proponía contrarrestar, con un repertorio de calidad indudable -en el que cabían todos los géneros, estilos y tendencias dramáticas, unidos clásicos y modernos- la labor funesta que estaban cumpliendo los escenarios porteños comercializados. Fue desde ese momento que empezaron a imponerse y flamear al tope, las tres banderas típicas de la escena libre: independencia de los empresarios, independencia de divas y capocómicos de turno, e independencia del rendimiento de la boletería. (1992)

### *Las obras: tesis realista y pedagogía*

Las obras del Teatro Independiente respondían a la necesidad de educar al pueblo proletario argentino para fomentar la revolución y crear con ella una sociedad sin clases. La prioridad de este teatro era que el público reflexione sobre su condición de trabajador, por lo tanto, las representaciones debían contener un mensaje claro y transparente para no dejar lugar a segundas interpretaciones. Por tratarse de un teatro de propaganda para despertar al público ignorante, las obras tenían una concepción “realista ingenua” del teatro (Pellettieri, 1997), trabajando la escena como “reflejo de la realidad” para que el público se sienta identificado con los personajes y pueda comprender que aquello que ocurre en escena es similar a su propia vida. Es así que los dramaturgos del Teatro, con Roberto Arlt como máximo exponente, trabajarían con obras de tesis realista, que son aquellas que transmiten un mensaje claro al espectador. Para que esta vía de comunicación (que es el teatro) sufra la menor cantidad de alteraciones posibles y llegue a destino,<sup>21</sup>“la palabra era la base conceptual-estética de las puestas de Barletta” (Pellettieri, 1997 pág. 42). Es decir que el mensaje des-

---

<sup>21</sup>Como señala Pellettieri, tomando un concepto de Marco de Marinis, los artistas tenían una concepción objetivista de la comunicación teatral, en el cual “los significados circularían inalterables de un polo al otro de la comunicación teatral” (De Marinis en Pellettieri, 1997, pág. 44).

cansa en la palabra, en lo que dicen los personajes en escena, dejando en segundo lugar el resto de los signos teatrales, el cuerpo de los actores, la escenografía, el carácter de acontecimiento del hecho teatral, para que nada interfiera entre texto y espectador, respondiendo a una concepción texto-centrista del teatro.

### *Otra vez el desencuentro*

Como vimos, el Teatro del Pueblo tenía como objetivo alcanzar a un público popular, proletario, para poder educarlo en las ideas de izquierda que sus obras profesaban. Para atraer a los espectadores, que estaban captados por las obras del circuito comercial de la calle Corrientes,<sup>22</sup> Barletta ofrecía entradas a bajo costo (recordemos que tenían “independencia del rendimiento de la boletería” y nadie cobraba por su trabajo) y obras originales, dejando a un lado los recursos harto conocidos del teatro popular finisecular. En el primer volumen de *Metrópolis*, Barletta entiende que la lucha contra el teatro comercial

Es una cuestión de salud pública que compete a la autoridad municipal, y si no se puede evitar este espectáculo bárbaro, débese limitarlo con impuestos crecidos, como en el caso de los prostíbulos. Digo esto, con toda seriedad, penetrado hondamente del perjuicio moral, que ese teatro, que aquí se ha dado en llamar injustamente “nacional”, acarrea al pueblo. (Barletta, 1931)

El teatro al que se refiere Barletta era de una gran aceptación de público popular y que gustaba de este teatro “prostibulario”, por lo que el director no estaba sólo en desacuerdo con las obras representadas, sino con la cultura popular en general, que debía ser atendida por cuestiones de moral y “salud pública”, porque estaría perjudicando al pueblo.

---

<sup>22</sup> En este período, el concepto de teatro popular se fundía con el de “teatro de la calle Corrientes”, que era la consagración en cuanto al éxito de taquilla por la cantidad de público porteño que atraía. Este teatro popular, unificado mediante el término de “género chico”, implicaba la coexistencia de géneros diferentes entre sí como el sainete, el grotesco, la comedia asainetada y la comedia blanca (Sikora, 2021, pág. 138).

Es así que la cultura popular es rechazada por entenderse “reaccionaria y contraria a todo proceso de concientización política que pudiera lograrse en los trabajadores” (Leonardi, 2010, pág. 6).

En el mismo artículo, el director advierte más adelante que, en caso de no tener público por encontrarse este “enviado” con el teatro comercial, los integrantes del teatro “saldremos con nuestra compañía a buscarlo, a desentumecerlo, a guiarlo en medio de su terrible miopía, para que se oriente hacia espectáculos, más sencillos, sí, más pobres, también, pero de elevación espiritual y artística” (Barletta, 1931). Podemos observar aquí que el director entiende al teatro de calle Corrientes como un teatro adictivo y contraproducente, que ciega a las masas, debiendo ser prontamente iluminadas. Así mismo, entiende a los asistentes a este teatro como personas que no pueden decidir por sus propios medios qué espectáculos ver, en qué gastar su dinero y su tiempo de ocio. Como vemos, el público (aquí también) era entendido como un niño al que había que enseñarle el camino correcto puesto que en soledad elige el camino equivocado.

La cultura popular era despreciada por gran parte de los intelectuales de izquierda que no veían nada positivo en sus gustos, sus preferencias, sus elecciones y consumos. Entendidos como sujetos ignorantes, no podrían confiar la revolución en el pueblo puesto que, en palabras de Roberto Arlt, lo único que sabe es “cómo besa Rodolfo Valentino”.<sup>23</sup> Por esta razón, serían los intelectuales los encargados de guiar al proletariado hacia las conquistas sociales iluminándolos por medio del teatro.

---

<sup>23</sup> Roberto Arlt responde a una polémica entablada con Ghioldi sobre la conducción de los intelectuales sobre el pueblo proletario. En la discusión Arlt sostenía que el pueblo podría guiar la revolución siempre y cuando sea un pueblo comunista, es decir, ya ilustrado en esa ideología, mientras que en Argentina “de cien proletarios... noventa ignoran quién es Carlos Marx... pero noventa pueden contestarle en qué estilo daba besos Rodolfo Valentino, y qué bigote usa José Mogica” (en Saitta, 2001, pág. 405).

En la revista citada, escribe Victoria Gucovsky<sup>24</sup> luego de ver *Títeres de pies ligeros* de Ezequiel Martínez Estrada en el Teatro del Pueblo:

Los actores hablan, y mientras hablan, tenemos el grato gusto de pensar. Las frases sugieren. El público no puede, no debe ser solamente hilo conductor de una corriente que se pierde... Leer para distraerse, ir al cine para distraerse. Pasar para distraerse... hablar para pasar un rato... Pensar, ¿cuándo? (Gucovsky, 1931)

Efectivamente, al Teatro del Pueblo se iba a *pensar*. La agenda educativa incluyó para los días jueves, la actividad Jueves Polémicos que consistía en debatir después de la función las ideas transmitidas en la obra entre el público asistente, pero guiados por Barletta con el objetivo de llegar a la verdad y formar a los espectadores. Esta idea educativa del teatro no fue seductora para el público popular que querían atraer pero que prefería el otro teatro. Los artistas-intelectuales del Teatro del Pueblo terminaron por constituir aquello que Ghioldi discutía con Arlt, fueron “una corriente política aislada de esa misma clase a la que pretendía representar” (Saítta, 2001 pág. 405) produciéndose el desencuentro. Nuevamente, las lecciones impartidas por las obras del teatro independiente tenían como destinatario un público “culto”, tanto intelectuales que gustaban de un “teatro de arte” y que buscaba en el teatro una continuación de los libros que asiduamente leía, como profesionales de clase media que compartían las ideas de izquierda. El público del teatro pedagógico era un pueblo ya educado.

Para finalizar, es importante destacar que el teatro independiente tuvo una pronta legitimidad dentro del campo teatral y su lucha contra los géneros populares estaba en sin-

---

<sup>24</sup>Gucovsky fue una profesora, escritora e integrante del grupo fundador del **Partido Socialista argentino**. Dirigió el suplemento literario del diario socialista *La Vanguardia* desde 1918 hasta 1923 y enseñó en escuelas argentinas hasta 1955.

tonía con los dictámenes de la crítica especializada.<sup>25</sup> El circuito del Teatro Independiente continuó su recorrido de forma dominante en la escena porteña, pero sin alcanzar al público de clases bajas, mientras que el circuito popular continuó en cartelera, pero de forma remanente perdiendo legitimidad dentro del campo.

### *Conclusiones*

En el presente trabajo nos ocupamos de analizar al teatro rioplatense de principios de siglo XIX, haciendo mayor énfasis en la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro, para luego observar procedimientos similares a éste, en los inicios del Teatro Independiente con el Teatro del Pueblo como piedra angular del movimiento. Encontramos que más allá de las diferencias ideológicas que los sustentan, ambos utilizaron la escena como una herramienta pedagógica para ilustrar a un público que, según sus visiones, necesitaba ser educado. Ambos teatros fueron pensados por intelectuales y legitimados por la crítica: desde la Sociedad del Buen Gusto, se impartían las ideas iluministas desde la estética neoclásica, mientras que, desde el Teatro del Pueblo, se transmitían ideas de izquierda con una estética realista. Intentando llegar al pueblo, pero manteniendo una distancia hostil propia de la élite, impusieron un repertorio y una estética que era rechazada constantemente por éste, que estaba lejos de ser comprendido en sus particularidades, gustos y preferencias. Imposibilitados a pensar en positivo a los gustos populares, ninguno pudo atraer con su teatro al público de clases bajas, siendo su audiencia las personas que ya compartían sus ideas revolucionarias, públicos *ya ilustrados*.

---

<sup>25</sup>Varias revistas que legitimaban los gustos populares fueron desapareciendo en la década del 30. Asimismo, las de variante culta rechazaban al sainete, como el caso de El Apuntador, que “en sus valoraciones, cuestionaba los repertorios saineteros de las compañías más prestigiosas y señalaba la divergencia entre calidad artística y gustos masivos. En varias notas se adjudicaba el éxito de los autores populares a la ignorancia del público” (Sikora, 2021 p. 145).

Por su parte, los sectores populares hicieron uso de su lugar como consumidores para exigir desde los márgenes, que el teatro de su preferencia continúe en cartelera, a pesar de las constantes críticas, censuras y poca legitimación que siempre tuvieron (y tienen). Así mismo, su accionar fue de resistencia frente a la hegemonía imperante, no aceptando el lugar impuesto de “buen alumno”, pasivo y conformista. El sainete, el género popular que tomamos como ejemplo en el trabajo, es un teatro que, desde sus primeras representaciones en el período colonial, nunca ha desaparecido de la escena porteña, siendo incluso un éxito de taquilla la última reposición que tuvo *El conventillo de la Paloma* de Alberto Vacarezza (estrenada en 1929) por parte del Teatro Nacional Cervantes en el año 2010 y que continuó varios años en cartel. A su vez, la continuidad de este género en el tiempo, indica que sus obras son mucho más que “indecentes, inmorales y pueriles”, sino que representan, como ningún otro teatro bien intencionado puede hacer, un interés legítimo de su público, en las cuales su risa “fácil” es tan liberadora como política.

Por lo tanto, podemos concluir que más allá de las ideologías que haya detrás, entender al público como personas ignorantes es establecer una relación de subestimación que no conduce más que al rechazo. Entendemos que el teatro no es un espacio propicio para la educación porque su valor no radica en sus posibilidades de transmitir un mensaje, sino en su carácter de acontecimiento, en el encuentro entre un actor y el público que va al teatro a divertirse, a emocionarse, a tener un momento de placer. Por lo tanto, debemos pensar que si bien los agentes productores de teatro, aquellos que tienen las herramientas y el capital para producirlo, pueden elegir qué obras hacer e imponer así sus ideas (hegemónicas o no) en la sociedad, son los públicos quienes tienen el poder de mantenerlas en cartel y de ellos, de sus gustos, elecciones, y posibilidades, depende el encuentro.

© Lucía Correa Vázquez

### *Trabajos citados*

- Aisemberg, A. "Teatros, empresarios y actores" en O. Pellettieri (Dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: el período de constitución (1700-1884)*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Impreso.
- Aisemberg, A. y Libonati, A. "Contexto socio histórico. Campo de poder y teatro" en O. Pellettieri (Dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: el período de constitución (1700-1884)*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Impreso.
- Barletta, L. "Consideraciones sobre el Teatro del Pueblo". *Metrópolis. De los que escriben para decir algo*, (1), 1931. Impresa.
- Bosch, M. *Teatro antiguo de Buenos Aires. Piezas del siglo XVIII, su influencia en la educación popular*. Buenos Aires: Imprenta El Comercio, 1904. Impreso.
- Bourdieu, P. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1992. Impreso.
- Carella, T. *El sainete*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967. Impreso.
- De Certeau, M. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2007. Impreso.
- Gucovsky, V. "Teatro del Pueblo". *Metrópolis. De los que escriben para decir algo*, (6), 1931. Impresa.
- Guillamón, G. (2015) "La cultura teatral porteña y la Sociedad del Buen Gusto: una aproximación desde los escritos de fray Camilo Henríquez en El Censor" en revista *Coordenadas. Revista de Historia local y regional*, (1). Web.
- Klein, T. *El actor en el Río de la Plata. De la colonia a la independencia nacional*. Buenos Aires: Asociación argentina de actores, 1984. Impreso.
- Leonardi, Y. "Disidencias y modos de réplica ideológicas: el Teatro Independiente durante la primera gestión peronista (1946-1955)" *Revista Telón de fondo*(11), 2010. Web.
- Martín-Barbero, J. "Memoria narrativa e industria cultural" en revista *Comunicación y cultura*. (10) México, 1983. Impreso.
- . *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987. Impreso.

- Mogliani, L. "Contexto sociohistórico. Campo de poder y teatro". En O. Pellettieri (Dir.), *Historia del teatro en Buenos Aires. El período de constitución (1700-1884)*. Buenos Aires: Galerna, 2005a. Impreso.
- . "Puesta en escena y público" en O. Pellettieri (Dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: el período de constitución (1700-1884)*. Buenos Aires: Galerna, 2005b. Impreso.
- Myers, J. "Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la élite porteña, 1800-1860" en Devoto F. y Madero M. (Dir.), *Historia de la vida privada en la Argentina 1. País antiguo. De la colonia a 1870*. Buenos Aires: Taurus, 1999. Impreso
- Ordaz, Luis. *Leónidas Barletta: hombre de teatro*. Buenos Aires, 1992. Web, disponible en <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm>.
- Pellettieri, O. "Teatro de intertexto popular. La gauchesca primitiva" en O. Pellettieri (Dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: el período de constitución (1700-1884)*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Impreso.
- . "En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo" en O. Pellettieri (Dir.) *De Toto a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires: Galerna, 2001. Impreso.
- . *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997. Impreso.
- Saítta, S. Entre la cultura y la política: los escritores de izquierda. En A. Cattaruzza, *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943), tomo III*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001. Impreso.
- Seibel, Beatriz. *Antología de obras de teatro argentino. Desde sus orígenes a la actualidad: sainetes urbanos y gauchescos, 1800-1814*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2006. Impreso.
- Sikora, M. *Compañías y teatros. Instituciones y formaciones en Buenos Aires (1930-1949)*. Revista *Tenso Diagonal*, 2021. Web.
- Terán, O. La ilustración en el Río de la Plata. En O. Terán, *Historia de las ideas en la Argentina* (pág. 320). Buenos Aires: Siglo XXI, 2010. Impreso.
- Trenti Rocamora, L. "Una prédica contra la representación de Comedias en el Buenos Aires de 1783" *Boletín de Estudios de Teatro* (22), 87-89, 1948. Impreso.
- Williams, R. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000. Impreso.

Zubieta, Ana María (Dir.). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Impreso.

Las citas del diario El Censor [1817] fueron tomadas del artículo "Sociedad del Buen Gusto del Teatro" en *Boletín de Estudios de Teatro* n°17, junio de 1947.