

Garibaldi precursor de Juan Moreira

Silvia Antúnez Rodríguez-Villamil
FHCE UDELAR
Uruguay

Ponencia presentada en el XVI Coloquio Internacional de Teatro. Celebrados los días 4, 5 y 6 de diciembre de 2023 en Montevideo, Uruguay

Introducción

Durante la década de 1880, en consonancia con los acontecimientos exteriores, se observa en la escena montevideana que los circos comienzan a elaborar un número central de naturaleza teatral: son las pantomimas. Hasta ese momento las pantomimas serán periféricas y carecían de destaque dentro del conjunto de números de circo que componía el espectáculo.

Este cambio sucede tras la muerte de Garibaldi que actúa como un disparador; los homenajes celebrados en su honor, como el falso velorio organizado por la Logia Garibaldi y el gran desfile cívico constituyen antecedentes y expresiones de liminalidad que vinculan las celebraciones oficiales y patrióticas con el teatro. Este tipo de expresión cívica favorece la aparición de las pantomimas en torno a la figura de Garibaldi en el año 1882.

Se trata de pantomimas históricas y militares que transitan por otras figuras cercanas, en las que puede verse una evolución que conduce al estreno de la pantomima *Juan Moreira* en 1884 y a su versión dramatizada de 1886. Podemos decir que la década de 1880 corresponde a un momento de crecimiento, desarrollo y auge de las pantomimas.

La hipótesis de trabajo aquí desarrollada apunta a demostrar que Garibaldi se erige en precursor directo del personaje *Juan Moreira*.

Para ello, se estudia la figura de Garibaldi en un contexto más amplio; se lo asocia con otros personajes que habitan el imaginario popular en el momento de transición entre un orden anterior y la modernización. De esta forma, a través de los estrenos de las

pantomimas afines, Garibaldi se inscribe en la misma línea del brigante y del pirata, a la que se suman el gaucho y el indio, formando un conjunto de figuras de la insumisión. Todas ellas convergen en *Juan Moreira* que, a su vez, marca el comienzo de una fecunda etapa en la escena rioplatense.

Garibaldi, héroe de los dos mundos

Giuseppe Garibaldi es un personaje histórico del siglo XIX que reviste una gran importancia en la región, tanto en el Río de la Plata como en Brasil. En efecto, además de intervenir directamente en momentos clave de la historia regional, como la Guerra Grande en Uruguay o la Guerra de los Farrapos en Brasil, Garibaldi es una de las principales figuras de la unificación de Italia, es decir del llamado *Risorgimento*, junto al rey Vittorio Emmanuele II, Mazzini y el conde de Cavour.

Sin embargo, mantiene distancia con las intrigas y con el poder oficial al que no quiere ser asimilado, prefiriendo su libertad, situándose del lado del pueblo al que pertenece y que lo idolatra. A esto se suma su valor humano; su conocido desinterés, su sentido humanitario, su lealtad, su coraje y también su fe. Tiene un componente que la crítica coincide en señalar: es un “símbolo de oposición y aversión política” y además “Siempre apareció más cercano a la figura de un bandido que iba por libre, que de un oficial perteneciente a tropas gubernamentales” (Cañas de Pablos, 8).

El propio Garibaldi, hijo y nieto de marinos, se autodenomina *corsario* en sus *Memorias*, dictadas a su amigo, el escritor francés Alejandro Dumas, gran maestro de la novela histórica y autor de *El conde de Montecristo*.

Toda su vida transcurre como una sucesión de aventuras; en constante movimiento, participa activamente en conflictos políticos en distintos lugares del mundo, forjando un renombre internacional.

Se convirtió en referente y símbolo; en verdadero héroe romántico, como coincide en señalar la crítica (Lucy Riall, Cañas de Pablos). Ha sido objeto de veneración; su presencia en Italia convocaba masas de gente que quería escucharlo, tocarlo y hasta ser bendecida por él (Cañas de Pablos). Hay registros de estampitas que circulaban con su retrato así como oraciones “*Padre nuestro que estás en Sicilia*” (Riall, 335) que dan cuenta de un culto cristiano y

hasta se encuentra un Catecismo Garibaldino: “*Il Padre della Patria, il Figliuolo del popolo, lo Spirito della libertà*” (consignado por Rossella Certini, 2002, citado por Cañas de Pablos).

Riall destaca la importancia que tuvo para Garibaldi su estadía en América del Sur, especialmente en Montevideo, tanto a nivel personal como en la adquisición de su fama y popularidad. Durante el sitio de Montevideo tuvo oportunidad de poner en práctica y demostrar toda su agudeza militar y estratégica. Al mismo tiempo representó a su país, poniendo en alto la Legión italiana de la que estaba al frente. Mazzini, desde Italia, se encargó de difundir todas sus acciones que se propagaron por Europa y le dieron renombre internacional (Riall).

El incendio

Cuarenta años más tarde, cuando muere Garibaldi en el año 1882, comienza su culto laico, al tiempo que tienen lugar todo tipo de homenajes en el mundo entero; se consolida el mito que había forjado incansablemente en vida, con la solemnidad de los honores oficiales.

En ese momento se realizan varias celebraciones en Montevideo. La logia Garibaldi organiza un velorio ficticio del héroe, en la actual sede del partido colorado. Disponen un ataúd vacío y acuden unas trescientas personas sobre las ocho de noche,

cuando no se sabe cómo, cayó una pequeña lámpara alimentada con petróleo, colocada sobre el túmulo funerario. Derramóse el líquido inflamado, que pronto comunicó el fuego a los paños mortuorios que cubrían el ataúd, y los que más próximos estaban dieron la voz de: fuego! fuego! (La Razón 13/6/1882, Montevideo).

La gente entra en pánico y bloquea las salidas; al precipitarse todos hacia una escalera, mueren veinte personas y hay otras tantas heridas. El homenaje que había comenzado como una teatralización ritual, se convierte involuntariamente en escenario de una tragedia, en la que los asistentes quedan atrapados y pierden la vida.

La zona de liminalidad entre ritualidad funeraria y teatro se reafirma cuando se anuncia la noticia en la prensa; inmediatamente se asocia con el peligro de incendio que acecha a los teatros. Se discute la necesidad de prevenir estos incidentes en los teatros a raíz del incendio en la logia, ya que en materia de seguridad edilicia, solo el Teatro Solís ofrece garantías.

El desfile

Un mes después de estos tristes acontecimientos, finalmente se celebra lo que denominan: “Apoteosis de Garibaldi”, que consiste en un desfile cívico con treinta y cinco agrupaciones distintas, muchas de ellas italianas como la Liga Lombarda, el Círculo Napolitano, los Garibaldinos, los Masones, el Ateneo, la Marina mercante, el Comité de Prensa, el Comité Cosmopolita, la Tipográfica y varias asociaciones teatrales. Una gran parte de estos comités traían bandas de música. Además, acudían comités del interior del país. En las inmediaciones de la plaza Cagancha; “Por todas partes se oían bandas de música y se veían corporaciones a cuyo frente iban banderas de todas nacionalidades y estandartes de las diversas logias masónicas.”

Uno de los grupos, la comisión número 15, lleva en procesión *El Túmulo*, es decir un simulacro de féretro con una placa dirigida al gobierno de Italia, para colocar en la tumba de Garibaldi: “Era formado de flores naturales, llevando en el centro una almohadilla de terciopelo color mordoré, sobre la cual iba la placa que se mandará a Italia” (La Razón, 25/7/1882).

Esta gran procesión cívica sorprende por su teatralidad medida, disciplinada “Durante todo el trayecto reinó el más perfecto orden, no produciéndose el más mínimo incidente que turbara la solemnidad del acto”. Sin embargo, a pesar de su carácter oficial y orquestado, la celebración también se presenta como una fiesta popular ya que convoca 15 o 20 mil personas: “El aspecto de las calles que recorrió la manifestación era majestuoso. Azoneas, balcones, veredas, todo estaba ocupado por una gran cantidad de curiosos entre los que se notaban mezcladas todas las clases sociales” (op.cit.).

Una vez más, las celebraciones por la muerte de Garibaldi se inscriben en una zona de liminalidad con el teatro, esta vez en la frontera de la fiesta cívica.

De alguna manera, entre el incidente dramático de la logia, con su saldo de muertos y la gran procesión por las calles de la ciudad, puede decirse que la fecha de la muerte de Garibaldi marcó el espíritu de los uruguayos.

La figura de Garibaldi, en el contexto de sus conmemoraciones, está ligada a una zona de liminalidad que, en un sentido extenso, refleja “la tensión del teatro con las teatralidades de la fiesta, el rito, la vida cívica” (Dubatti, 2021, 81).

A continuación, se observará su trasposición a la escena teatral que, por tener lugar en el circo, también se ubica en una zona líminal, “es decir de fronteras imprecisas entre el teatro, las otras artes y la teatralidad social, en los espacios del circo, el carnaval, las peñas literarias y musicales” (Dubatti, 2012, 25).

Las pantomimas de Garibaldi

Unos meses después de la muerte de Garibaldi, una de las compañías que se presenta en Montevideo, en el Cibils, la Compañía italiana dirigida por Marieta Frigerio presenta dentro de su repertorio, una obra titulada: “Garibaldi à Digione” de Castruccio Lucchesi (7/10/1882). No hay rastro de críticas respecto a esta obra en la prensa; sin embargo, cumple una función fundamental ya que inicia un fenómeno de contaminación de la escena al circo.

Al mismo tiempo se presenta en el *circo-teatro* Politeama 25 de agosto, inaugurado el año anterior, la Compañía acrobática inglesa Samuel Nelson cuya concurrencia era habitual en nuestra capital y muy popular por la diversidad de números que ofrecía. En ese momento, los circos tenían variedad de atracciones, entre las que se mencionaba, a veces, una pantomima.

Al mes de estar instalado el Circo de Samuel Nelson, tras el antecedente teatral mencionado -la obra sobre Garibaldi titulada “Garibaldi à Digione”- comienza a anunciar el circo una serie de pantomimas históricas sobre el mismo personaje: “Garibaldi herido en Aspromonte” y “Garibaldi à Marsala”. Lo interesante, al estudiar la cartelera, es que durante este período, al tiempo de estar en cartel la Compañía inglesa Samuel Nelson, hace su debut la Compañía anglo-americana Juan Nelson, quizás fruto escindido de la primera, lo que también explicaría la incorporación de artistas locales (“*anglo-americana*”). En todo caso las dos compañías compiten abiertamente ofreciendo pantomimas sobre Garibaldi. Es muy probable que

ambas agrupaciones surgieran de una misma familia ya que las dos ponen el apellido por delante; se presentan como clanes artísticos, tal como sucedería un poco más adelante con los Podestá.

Ambas compañías anuncian las pantomimas de Garibaldi como atracción central de la función de circo; se presentan en forma semanal los dos elencos durante dos meses. Mientras la troupe de Samuel Nelson se presenta en el Politeama 25 de agosto, la de Juan Nelson lo hace en el Circo 18 de julio.

Hay que destacar que las pantomimas de Garibaldi no son casos aislados, sino que constituyen una serie. La permanencia de estos espectáculos en torno a Garibaldi y su recurrencia, nos lleva a deducir que constituyeron un éxito popular, en consonancia con el gran desfile del que había sido objeto unos meses antes.

Por otra parte, las pantomimas se promocionan como un espectáculo masivo de gran despliegue: “La gran pantomima Garibaldi en Aspromonte; entran 80 personas, uniformes de Europa. Triunfo por Garibaldi. Diana y música en el campo de batalla; muertos y prisioneros, cañones, cornetas y demás”. Anuncian escenas bélicas: “El gran Episodio Garibaldi à Marsala”- Combate entre garibaldinos y las tropas de Borbón”.

Como vemos, son las batallas que van dando nombre a estos episodios; todas ellas dan cuenta de distintos momentos históricos protagonizados por Garibaldi.

Cronológicamente la primera de ellas es la de Marsala, que corresponde a un episodio emblemático de la Expedición de los Mil del Risorgimento italiano. Garibaldi desembarca en la ciudad de Marsala y libera el reino de las dos sicilias (Nápoles y Sicilia) de los borbones. Estos territorios que estaban en disputa desde el siglo XIII, son entregados por Garibaldi a Vittorio Emmanuele II, rey de Cerdeña, que se convertirá en rey de Italia al año siguiente, logrando la unificación del país.

La segunda batalla es la de Aspromonte que tiene lugar en 1862 y se caracteriza por la resistencia de las tropas a pelear, ya que se trata de una disputa fraterna. El contexto de la batalla de Aspromonte es que Garibaldi tiene la intención de liberar Roma, a lo que Vittorio Emmanuele II se opone para conservar el apoyo de la Iglesia. Las tropas tratan de esquivarse, la batalla es muy breve y finalmente Garibaldi es derrotado y hecho prisionero, aunque liberado unos meses después tras un armisticio.

Por último, la batalla de Dijon refiere a un episodio muy posterior en el que Garibaldi interviene en favor de Francia: presta ayuda a la Tercera República francesa, en el marco de

la guerra franco-prusiana de 1870 que dará paso a la Comuna de París unos meses después. La situación es caótica y la ciudad de Dijon es sitiada reiteradas veces, tras meses de resistencia. No obstante, el desempeño de Garibaldi es muy criticado por los franceses, aunque Zola y Victor Hugo salen en su defensa.

Por lo tanto, tras reflexionar sobre el sentido de la dramatización de estos episodios, podríamos decir que la batalla de Marsala es un símbolo de liberación y unificación, mientras que la de Aspromonte ha trascendido por el valor de la fraternidad que se impone por encima del conflicto armado y en la de Dijon prevalece la resistencia, a pesar del ambiente de derrota.

Si bien Dijon y Aspromonte constituyen momentos contradictorios o derrotas militares para Garibaldi, son al mismo tiempo victorias morales, episodios que marcaron el inconsciente colectivo italiano al elevar un ideal por encima de los conflictos militares.

La elevación de los principios morales por encima del plano material, digna de un héroe romántico, es una característica de Garibaldi que lo acompaña desde el sitio de Montevideo, momento en que obtuvo fama mundial debido a la campaña masiva de comunicación organizada por Mazzini (Riall). La grandeza de Garibaldi se refleja en su negativa a recibir ayudas o retribuciones económicas por su destacado desempeño estratégico-militar durante el sitio de Montevideo.

Volviendo a la escena teatral, al observar de cerca el repertorio de pantomimas representadas en Montevideo en 1882, saltan a la vista varias observaciones.

En primer lugar, es a partir de la muerte de Garibaldi que las pantomimas comienzan a ser individualizadas en los anuncios de los diarios y que se les atribuye un título, igual que una obra de teatro. Anteriormente, la mención de la pantomima aparecía en forma intermitente al final de la programación, pero sin especificación y sin ningún destaque. Se denominaba lacónicamente “chistosa pantomima”, “divertida pantomima” o “pantomima final”.

Surge entonces, a partir de la muerte de Garibaldi, una serie de pantomimas históricomilitares en su honor, que se prolonga en otras pantomimas de temáticas y personajes afines.

Pantomimas históricas y militares

Al año siguiente, en 1883, la Compañía Samuel Nelson vuelve a presentarse en Montevideo con sus pantomimas sobre Garibaldi. Esta vez los Podestá integran la compañía,

entre quienes se encuentran el famoso payaso Peppino el 88 y Pablito Podestá, que forman parte junto al resto del elenco de “La gran pantomima histórica que tanto entusiasmó al público: Garibaldi en Aspromonte”. Además, se intercalan otras pantomimas históricas de temas y figuras cercanas: “se pondrá en escena por primera vez, la grandiosa pantomima: un episodio de Napoleón I. También puede leerse: “Gran pantomima histórica: Los dos sargentos en el Cordón Sanitario de Puerto Vandré”. Esta obra se refiere a la epidemia de fiebre amarilla que tuvo lugar en Barcelona, en la frontera con Francia en 1822.¹ En ese momento, después de un debate público respecto a la contaminación y a la propagación de la enfermedad, se construyó en la ciudad francesa fronteriza de Port-Vendres el primer *cordón sanitario* que dio origen a la expresión. Se trataba de una calle a lo largo de la frontera, vigilada militarmente, que ponía una distancia física, una barrera sanitaria para evitar el contagio.

Al mismo tiempo, otras compañías circenses imitaron la iniciativa de las grandes pantomimas de los Nelson y comenzaron a proponer pantomimas del mismo registro como número central. Por ejemplo, la Compañía Argentina de Martín Montes de Oca presenta: “Gran pantomima: Los brigantes de la Calabria” en 1883.

La práctica de la pantomima como número central del circo y el repertorio en torno a Garibaldi, así como las demás obras mencionadas sobre Napoleón, sargentos y brigantes, se repiten y se mantienen a lo largo de la década de 1880 en Montevideo. Lo mismo sucede con el contagio a los demás círcos; en 1887, la Compañía de Circo brasilera, presenta “*Garibaldi en Aspromonte*”.

Mención aparte merece *Fray Diavolo*, apropiación de la ópera de Auber con libreto de Eugène Scribe. La “Grandiosa y divertida pantomima histórica: Fray Diavolo” se exhibe junto con las demás pantomimas histórico-militares, y ya había sido estrenada el año de la muerte de Garibaldi, el 28 de diciembre de 1882, como cierre de temporada de la Compañía Samuel Nelson, es decir, en el lugar destacado de la despedida.

A primera vista la elección de *Fra Diavolo* puede parecer extraña y hasta arbitraria, ya que proviene del repertorio operístico y nada tiene que ver con los grandes líderes militares. Sin embargo, la analogía entre Garibaldi y el protagonista de *Fra Diavolo* es mucho más estrecha de lo que uno puede pensar.

¹El cordón sanitario aparece en el marco de la ley de la Policía sanitaria en Francia, número 508, en el momento de la epidemia de fiebre amarilla de Barcelona en 1822.

El héroe popular: bandido, brigante, pirata

Fra Diavolo es el apodo del revolucionario napolitano Michele Arcangelo Pezza, también bandido, quien tuvo gran popularidad durante la invasión napoleónica, a fines del siglo XVIII por sus acciones libertarias. Su vida novelesca, empezando por la promesa de su madre a San Antonio, destinándolo a una vida religiosa y su posterior persecución al cometer un asesinato tras una disputa, lo convierten en un personaje ambiguo.

En 1830 se estrena la ópera cómica de Auber, *Fra Diavolo*, con libreto de Eugène Scribe; una de las óperas más exitosas y representadas en el siglo XIX. También aparece como personaje legendario en las novelas de Alejandro Dumas.

Aunque el libreto de Scribe está lejos de los acontecimientos dramáticos y sangrientos de la vida de Pezza, que murió ahorcado, es interesante que retome esta figura de doble naturaleza. Juega sobre el motivo de la doble-identidad del protagonista; héroe/bandido, tópico en sintonía con el brigante y con el propio Garibaldi.

Más allá de la distancia moral entre ambos personajes, lo impactante es que el protagonista –italiano, revolucionario, popular, justiciero, seductor— parece una proyección hacia el pasado del propio Garibaldi.

Es cierto que Rosas impulsó una campaña de des prestigio contra Garibaldi durante el sitio de Montevideo, como dice Riall, pero en su momento Garibaldi también resultaba una figura ambigua; se lo consideraba un pirata, aspecto que de alguna manera alimentaba o parecía tener un fondo de verdad, si nos atenemos a la descripción de su bandera: “La bandera usada por la legión italiana en Montevideo era de lienzo negro, con el Vesubio de un lado y dos canillas y una calavera del otro que significaban Gloria o Muerte” (Pereira, 257). Para Lise Andriès, *pirata* puede ser sinónimo de *explorador*, *aventurero* o del que se encuentra *al margen de la ley* (63). Gestada a fines del siglo XVIII, la imagen del pirata y la del brigante pertenecen a un mundo arcaico y están condenados a desaparecer (142). También existe la variante popular del “bandido de honor sublevado ante la injusticia social” (Andriès, 151),² justiciero del tipo *Robin Hood* que retoma y desarrolla Schiller en *Los Brigantes*.

A su vez, Offenbach compone la ópera bufa *Los brigantes* con libreto de Meilhac y D’Halévy que se consolida en éxito operístico de fines del siglo XIX. En Montevideo es

²Traducción de mi autoría.

representada regularmente durante este período por compañías extranjeras, en los teatros cultos de la ciudad: el Solís y el Cibils.

Pirata o brigante responden a un tópico similar, de resistencia, violencia e insurrección; encarnan una forma de justicia social. Viven en la persecución y el ocultamiento, marcados por la soledad y el misterio. Son héroes que se identifican con un medio natural del que toman sus fuerzas: mares, bosques, montañas o grandes extensiones desoladas.

Esta proximidad con la naturaleza es una característica con la que podían sentirse identificados los habitantes de la región rioplatense. El propio Garibaldi en sus memorias, cuando habla de su formación, explica que aprendió a andar a caballo con los gauchos, los mejores maestros: “[Aprendí] equitación, tomando ejemplo de los primeros jinetes del mundo, es decir los Gauchos” (Dumas, 29). Establece un vínculo directo con los gauchos, figuras míticas, *centauros de la pampa*.

Gaucho, indio, centauro

Al igual que el brigante o el pirata, el gaucho también pertenece a un mundo arcaico, condenado a desaparecer. Constituye una figura romántica, nostálgica y al mismo tiempo de resistencia a la modernización, ya que tienen su propia ley: la de la justicia popular, pero son delincuentes perseguidos por el Estado. Todos ellos siguen el mismo recorrido, al desprenderse del contexto inicial que pertenece al pasado, a un orden anterior, e ingresar a un territorio mítico, simbólico y literario.

Si bien la gauchesca tiene una larga tradición que excede el marco de este artículo, es significativa la coincidencia del auge teatral que surge en la escena a partir de *Juan Moreira*, con el exterminio de los indios y la desaparición del gaucho, tras la Conquista del desierto (1878-1885) llevada adelante por el presidente argentino Julio A. Rocca y el alambrado de los campos. En Uruguay también coincide el alambrado de los campos en el mismo período, con el Código rural (1879) bajo el gobierno de Lorenzo Latorre y la creación de una policía rural. Como sabemos, el gaucho pasa a primer plano en el teatro, cuando acaba de extinguirse en la realidad social.

En consonancia con las leyes y las fuerzas de la naturaleza, el gaucho es de todos ellos el personaje que más evidencia su pertenencia al plano natural y salvaje, lo que le ha valido la

denominación de *centauro de la pampa*. La imagen del centauro evidencia la doble pertenencia a una naturaleza humana y otra bestial. Gheerbrant y Chevalier ven en el centauro la parte irracional y violenta que toma el control por encima de la parte humana y reflexiva.

La expresión *centauro* en referencia al gaucho se generalizó en la literatura romántica heredera del *Facundo* de Sarmiento, a partir de *Aventuras de un centauro de la América Meridional*, de Joaquín de Vedia (1868). No obstante, el término *centauro* también fue aplicado a los indios, como señala la antropóloga Dra. Lenton en su tesis: *De centauros a protegidos* (2005). Cita a E. Zeballos, ferviente partidario de la Conquista del desierto, en su libro *Callvucurá y la dinastía de los Piedra* (1881) en dónde este asimila el indio al centauro. Asimismo, Lenton se apoya en Navarro Floria quien consigna el apelativo “centauro” en el Parlamento argentino, en 1883, y agrega: “El salvajismo pasó a ser el género de vida que expresaba la forma más durable de resistencia al nuevo orden. Los salvajes ya no fueron solamente los indígenas sino todos los que presentaban algún modo de insumisión” (Navarro Floria, 349). En el mismo texto, Navarro Floria reporta la utilización en el parlamento de los términos de *bandidos, filibusteros y piratas de las tierras* para referirse a los indígenas (op.cit).

Esto habla a su vez de una identificación del indio con el gaucho, ya que el personaje del gaucho rebelde reactiva el debate “civilización y barbarie”, sumándose a la cadena que había comenzado con los piratas y los brigantes. Andriès menciona la violencia como elemento característico de los piratas (63) mientras que para Gainot el brigante encarna la contradicción modernidad/arcáismo; explica su diabolización por parte del Estado-Nación en formación que los define como sus enemigos. Agrega Gainot que “El brigante reactiva la figura del “bárbaro”, enemigo de la civilización”.³ Como vemos, todos ellos están estrechamente relacionados y responden a la figura de la insumisión; de la oposición a través de la violencia.

Para Ludmer, *Juan Moreira* representa las distintas caras de la violencia al mismo tiempo; violencia popular y violencia del Estado que conducen al círculo de violencia. Moreira es el “héroe popular del salto modernizador” de fines del siglo XIX:

³Traducción de mi autoría.

una “modernización” latinoamericana por internacionalización de la economía. La conjunción de saltos modernizadores, estados liberales y entrada de las economías regionales en el mercado mundial constituye en América Latina un proceso donde se puede leer ciertos cambios de posiciones en la cultura y en la literatura. (Ludmer, 228)

Un aspecto del cambio cultural fruto de este proceso, es el que tiene lugar en la escena con la creación de los dramas criollos que la crítica concuerda en considerar un momento álgido del teatro rioplatense.

Juan Moreira

Aquí es cuando llegamos finalmente a *Juan Moreira*, la primera pantomima que pasó a ser hablada y que dio inicio al drama criollo. Provenía de un folletín de Eduardo Gutiérrez, publicado entre noviembre de 1879 y enero de 1880. Laera define estas producciones como *ficciones liminares*, en los márgenes de la ficción, que reformulan aspectos tomados de la crónica policial o el periodismo, ya que Gutiérrez se basa en un personaje real, al que había entrevistado (Laera, 18-19). Luego, la pantomima y la versión teatral de *Juan Moreira* lo convirtieron en personaje popular, al tiempo que absorbía la tradición gauchesca.

Tanto *Juan Moreira* en su versión folletinesca de Gutiérrez, como *La vuelta del Martín Fierro* de Hernández, se publican al mismo tiempo: “en el mismo año de 1879 nacen dos héroes populares: el gaucho pacífico y el gaucho violento. Los dos son la continuación del Martín Fierro de 1872 y por lo tanto las versiones posibles para lo que se viene después de la confrontación, la guerra y el exilio” (Ludmer 228).

No es raro que haya sido justamente el gaucho violento y rebelde el que haya pasado a la escena popular, originalmente muda, sin voz, con prevalencia del cuerpo y despliegue físico en la pantomima ya que la voz del gaucho pacífico y sumiso, que vuelve del exilio, en palabras de Ludmer “es casi la voz del estado triunfante” (229). En ese momento en que el tipo social real del gaucho ya no existe, pasa a ser inmortalizado en la escena. Pasa de la realidad a la ficción y al imaginario colectivo.

Después de la pantomima de Chivilcoy en el año 1884, estrenan su primera versión teatral en 1886. Sin embargo, el reconocimiento de Juan Moreira y del drama criollo no fue inmediato; a pesar de que los Podestá continuaban sus giras por el interior de la Argentina, recién en 1889 en Montevideo obtienen la atención de la crítica y el apoyo incondicional de Elías Regules que realiza valiosos aportes, sugiriendo el cambio del Gato por el Pericón para el momento del baile, así como guitarras de milonga.

El acontecimiento de *Juan Moreira* marca entonces, gracias a la configuración de varios factores, el nacimiento de un teatro popular local. Como dice Seibel (1985), hasta ese momento, los artistas trashumantes, los circenses y actores locales, eran invisibilizados y menospreciados en relación al teatro europeo de la capital. Sin embargo, acometían una tarea de vital importancia ya que llevaban sus obras al interior del país, a lugares alejados que nunca habían tenido contacto con el teatro. Su reconocimiento fue entonces la afirmación de un teatro genuinamente popular.

Por otra parte, un aspecto interesante que se desprende de las pantomimas garibaldinas y de las demás pantomimas histórico-militares que se han mencionado, es la participación de una gran cantidad de personas en escena: “50 niños”, “60 criaturas”, “entran 80 personas”. Este hecho implica necesariamente la participación del público local, en una suerte de realización que puede considerarse una manifestación de un proto-teatro comunitario. La implicancia del público es además de una estrategia comercial y festiva, una forma de teatro liminal y popular.

Es sin duda, un antecedente del espectáculo de circo criollo de la década del noventa, que estaba constituido por una primera parte (números circenses), una segunda parte (el drama criollo) y un fin de fiesta, en el que actores y público compartían la escena.

En suma, después de estudiar la cartelera de estrenos de la década de 1880, se percibe el desarrollo de una práctica escénica: la pantomima. Comienza tímidamente dentro del circo hasta convertirse en su atracción principal. Esto se produce a partir de la muerte del Gral. Garibaldi en 1882, cuyas celebraciones actuán como detonante.

El fervor patriótico, la fuerte presencia de la inmigración italiana explican este impulso, esta identificación que toma la forma de una pantomima histórica y militar.

Las celebraciones en torno a Garibaldi que se mencionaron al principio, como el simulacro de velorio y el gran desfile cívico, son de carácter patriótico y actúan como un factor desencadenante, a la par de la obra de teatro *Garibaldi à Digione* que introduce al personaje histórico en la escena y permite su propagación a la pantomima.

En efecto, Garibaldi era para los italianos la imagen de la unificación y de la libertad de una nueva Italia. Para los criollos, el líder italiano era un símbolo de resistencia frente a Rosas durante el sitio de Montevideo. Puede decirse que, con Garibaldi muerto e idealizado, comienza un manejo en el plano simbólico de elementos constitutivos de una nacionalidad necesariamente múltiple.

La evolución de la pantomima histórica y militar se cristaliza finalmente en *Juan Moreira*, y a través de él se establece un teatro popular y local, que convoca a todo público, sin distinción de clases sociales. No obstante, esta afirmación popular en la escena a través del gaucho coincide con su desaparición en tanto tipo social característico de la región.

Concuerdo con Dubatti cuando dice que Gutiérrez y Podestá, autores de la versión teatral de Moreira, al ser conscientes de la desaparición del gaucho, “están construyendo una simbólica vinculada a las identidades de la nación” (2024). Las injusticias y los padecimientos del gaucho ocupan un lugar metafórico, sustituyen los abusos de la realidad inmediata (op.cit).

El culto laico a Garibaldi permite elevarlo al rango de personaje de ficción y al escenario, donde sus cualidades pueden exacerbase. Allí su insumisión resulta liberadora y catártica para el público; exactamente igual que Juan Moreira. Ambos se inscriben en la misma línea, lo que nos permite afirmar que Garibaldi se erige en precursor directo de *Juan Moreira* y constituye un eslabón obligado hasta llegar al gaucho rebelde. La aparición de Moreira no es arbitraria: es el producto de la evolución del teatro popular en la década del 80, que ha sido ignorado y desvalorizado localmente, en relación al teatro europeo. A esta desvalorización se sumaron prejuicios relativos a la liminalidad de las teatralidades populares que exhibían prácticas escénicas no canónicas, como las pantomimas, que podían ser percibidas como incompletas o inacabadas por el público culto. La asimilación del teatro oficial y canónico con la palabra y el teatro hablado impide percibir la ausencia de la voz como la explotación de un recurso, y solo ve en ella la carencia.

Inadvertida por popular, por criolla y por liminal, la pantomima solo podía ser percibida como el esbozo de un teatro nacional en construcción. Sin embargo, su desarrollo y su

evolución en la década de 1880 dan cuenta de una forma propia que llegó a contar con un gran despliegue. Asimismo, se inscribe en el cruce del teatro popular y del teatro comunitario, dentro del circuito teatral montevideano.

© Silvia Antúnez Rodríguez-Villamil

Bibliografía

- Andriès, Lise. *Bandits, pirates et hors-la-loi au temps des Lumières*, Francia: Classiques Garnier, 2021.
- Cañas de Pablos, Alberto. “Giuseppe Garibaldi, l’eroe avventuriero della nazione”. Wordpress,
<https://historiazgz2017.files.wordpress.com/2017/05/m7-cac3b1as-giuseppe-garibaldi.pdf>
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*, Francia: Robert Laffont, 1982.
- Dubatti, Jorge. “Para una relectura de la gauchesca teatral a 140 años del estreno de Juan Moreira”. Argentina, IAE, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=shgVi-GFTm6I>
- . *Teatro y territorialidad*. España: Gedisa, 2021.
- . *Cien años de Teatro argentino*. Argentina: Biblos, 2012.
- Dumas, Alexandre. *Mémoires de Garibaldi*. Francia: Michel Lévy, 1860.
- Gainot, Bernard. « La « guerre de police » contre les “brigands” : une innovation tactique sous le Directoire ? ». *Les brigands*, édité par Valérie Sottocasa, Presses universitaires de Rennes, 2013, <https://doi.org/10.4000/books.pur.118539>.
- Laera, Alejandra. La constitución de la ficción en la Argentina de 1880. Vol I. Tesis de Doctorado, Repositorio FILO UBA, 2001,
<http://repositorio.filouba.ar/handle/filodigital/1551>
- Lenton, Diana Isabel. *De centauros a protegidos. La construcción del sujeto de la política indigenista argentina desde los debates parlamentarios (1880 – 1970)*, Tesis de doctorado, Repositorio FILO UBA, 2005,
<http://repositorio.filouba.ar/handle/filodigital/1268>
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito*. Argentina: Perfil, 1999.
- Navarro Floria, Pedro. “El salvaje y su tratamiento en el discurso político argentino sobre la frontera sur, 1853-1879”. Revista De Indias, 61(222), 345–376.
<https://doi.org/10.3989/revindias.2001.i222.493>
- Pereda, Setembrino, *Los extranjeros en la Guerra Grande*, Uruguay, 1904.
- Riall, Lucy. *Garibaldi, l'invenzione di un eroe*. Italia: Mondadori, 2011.
- Seibel, Beatriz, Los artistas trashumantes, Argentina: La Pluma, 1985.