

**La irrupción del drama criollo: los temores
de la prensa liberal reformista.
Visibilización e invisibilización del teatro popular gauchesco
en *La Prensa* (1890-1896)**

Luciana Moya
UBA, Literatura Argentina I,
Facultad de Filosofía y Letras

Este trabajo es una primera aproximación de la investigación que llevo adelante sobre las representaciones de nación, pueblo y trabajo en el discurso periodístico y en la escena teatral rioplatense de fines del siglo XIX frente a la emergencia de un público masivo y la polémica en torno de la identidad nacional que provoca la modernización.

Considero en este análisis la repercusión periodística del *Juan Moreira* teatral compuesto y representado por José Podestá desde 1886, ya que fue el espectáculo que posibilitó la constitución del sistema teatral rioplatense, una poética novedosa emancipada de los modelos europeos, interpretada por artistas circenses locales, en un espacio escénico original, que se volvió paradigma del drama criollo, dando origen a una serie de obras en clave gauchesca o nativista de autores rioplatenses, con un éxito de público inquietante para la intelectualidad local.

Con tal fin, y para definir un recorte, elegí trabajar con el diario *La Prensa* dado que fue uno de los dos diarios principales de la Argentina finisecular, junto a *La Nación*, diarios liberales modernos, comerciales y de enorme tirada.¹ Adolfo Prieto (2006, 39-40/78) afirma que es ejemplo del “periodismo moderno”, no faccioso, con seriedad y exhaustividad en la información. Analizo sus anuarios y artículos de ediciones regulares desde enero de 1890 hasta enero de 1896, entre las primeras consideraciones periodísticas hacia los dramas criollos -según el testimonio de José Podestá, protagonista fundamental del teatro gauchesco- (Podestá, 1930, 65-70) y antes del estreno del paradigma nativista, *Calandria*.

¹ Ver Oscar Beltrán (1943) y Adolfo Prieto (2006), entre otros.

La Prensa buscó ser un diario de gran popularidad: llegar a mucha gente. Define explícitamente un espacio heterogéneo en el que conviven los lectores cultos y los lectores populares,² urbanos, suburbanos y rurales, criollos e inmigrantes, en ambos casos. Como sostiene Prieto (2006, 14), la prensa periódica crea desde 1880 un espacio de lectura novedoso, compartible y común para el público letrado tradicional y para el nuevo público lector popular surgido de las campañas de alfabetización masiva del proyecto liberal modernizador, intensificadas con la ley 1420.

El espacio heterogéneo de *La Prensa* permite así la ampliación del lectorado y un mayor beneficio económico para esta empresa, pero conlleva el recelo ante el público popular, evidenciándose tensiones entre formas y contenidos para los dos tipos de destinatarios. Si bien con el tiempo el diario acentúa un carácter populista, el populismo reformista liberal explícito de esta publicación queda relativizado hasta 1896 por el elitismo cultural tradicional que supone la exclusión, la invisibilización del *Juan Moreira* teatral y todo el teatro criollo. Luego se producirá la visibilización de estos dramas, con nuevas implicancias.

Además del público tradicional esperable, para quienes se definen contenidos y géneros precisos, este diario intenta ganar al público popular con contenidos variados, textos legibles y de rápida lectura y formas periodísticas específicas: cartelera, clasificados, publicidades, noticias nacionales e internacionales, policiales, carnaval y movimiento obrero.

Asimismo, en varios artículos se intenta definir qué es el “pueblo” y hay un interés por la “cuestión social”. Frente al público heterogéneo del diario, *La Prensa* quiere borrar todo conflicto de clases y promover la armonía social. Para ello, define un concepto de “pueblo” amplio y unificador, que no refiere a las clases populares como dominadas, sino a todas las clases sociales, sinónimo de “sociedad”, “ciudadanía” o “nación”. Propone una noción conciliatoria: cuidar a los obreros para lograr mayor producción y evitar el conflicto social. La idea de pueblo está teñida por el concepto de nación, ya que se intenta ocultar las desigualdades reales, inventando una comunidad fraternal en el imaginario social (Anderson, 1993, 25). Frente a la crisis económica de los '90 y a la

² Por “lectores populares” o “del pueblo” entiendo aquellos de la clase social baja, trabajadora, dominada, explotada, dentro de la estructura económica capitalista moderna, desde una perspectiva materialista. Ver Claude Grignon y Jean-Claude Passeron (1991).

cuestión social, se esboza una incipiente solución reformista liberal: la necesidad de una moderada intervención del Estado para resolver los problemas sociales y lograr la armonía de clases mediante su alianza, contra el clasismo revolucionario (Zimmermann, 1995, 49).³

La Prensa también presenta a menudo notas sobre los sufrimientos de los estratos inferiores. En su línea paternalista-populista, promueve la beneficencia, naturalizando la desigualdad e intentando garantizar la armonía con acciones caritativas.⁴ En 1894, en un artículo del periodista Monner Sans, éste sostiene que además de fomentarse la “caridad”, el Estado debe garantizar la protección de los “pobres” mediante la eliminación de los conventillos y la construcción de barrios obreros.⁵ Así, este diario adhiere al reformismo liberal de la época y puede considerarse populista porque hace concesiones al pueblo (clase dominada), pero sin proponer transformaciones de fondo.

Sin embargo, hay un silencio casi absoluto sobre el teatro gauchesco y un tradicional elitismo cultural. Aparecen los temores de la prensa liberal reformista frente al público popular. Se intenta borrar en el plano simbólico la presencia real y la potencia cultural de los criollos e inmigrantes de los sectores populares, asiduos espectadores de los dramas criollos.

En *La Prensa* de 1890 a 1895 los dramas criollos de los Podestá y de otras compañías sólo están presentes en la cartelera, “Diversiones públicas” (1º columna de la 1º página). Estos anuncios se reiteran a lo largo del tiempo y hacen evidente tanto la existencia y el éxito de los dramas criollos, como el silencio deliberado sobre el teatro gauchesco. Se visibiliza su existencia en la primera página y se la invisibiliza en las noticias teatrales cotidianas y en las exhaustivas crónicas artísticas anuales.

Los anuarios específicos de teatro hacen referencia a la teatralidad culta de origen europeo: ópera y dramas, siendo la ópera el paradigma de espectáculo. Si bien en dichos textos se hace mención a algunos circos, al éxito popular de las operetas cómicas

³ “La vida del obrero” y “Deberes cívicos”, *La Prensa*, 1º de noviembre de 1890, Buenos Aires, Año XXII, N° 6482, p. 5. Ver también: “Horizontes”, 1º de enero de 1891, Año XXII, N° 6534, p. 4 y “Años 1895-1896”, 1º de enero de 1896, Año XXVII, N° 9207, p. 3.

⁴ Ver “El año social”, *La Prensa*, 1º de enero de 1892, Buenos Aires, Año XXIII, N° 6861, p. 4.

⁵ “El conventillo”, *La Prensa*, 7 de enero de 1894, Buenos Aires, Año XXV, N° 8479, p. 4.

italianas y del género chico español, nada se dice de *Juan Moreira*, ni de *Juan Cuello*, *Martín Fierro*, *Julián Giménez* ni demás dramas criollos. La estrategia discursiva es la omisión.⁶

Ni aún ante la menor presencia de compañías extranjeras entre mediados del '90 y el '92 por la crisis financiera se le da lugar en la crítica de *La Prensa* a los dramas criollos, que habían tenido un éxito de público popular y culto, tal como declara Podestá y una conocida crónica del diario *Sud-América* (Podestá, 1930, 65-69). No hay rastros de las numerosas funciones realizadas entre 1890-1891 (Podestá, 1930, 70-71). En *La Prensa* ni siquiera se hace mención de la apropiación de *Juan Moreira* por la élite. Solamente se menciona el éxito del género chico español, entretenimiento inofensivo.

Entonces: ¿a qué se debió el silencio inicial en *La Prensa* sobre el drama criollo?

El diario oscila entre el reconocimiento del pueblo y su ocultamiento, entre el interés comercial por el público popular y los temores que suscita, ambigüedad propia del reformismo liberal finisecular.

En verdad, las tensiones son aparentes, ya que no hay heterogeneidad discursiva, sino una sólida reafirmación de la doxa. *La Prensa*, como diario liberal hegemónico, es epítome del “discurso social”, entendido como todo lo que puede ser dicho, escrito o pensado en un momento dado, de acuerdo con las reglas generales de lo decible, lo escribible, lo pensable y lo aceptable discursivo de una época impuestas por la hegemonía transdiscursiva (Angenot, 1987, 21). Así, en esta publicación la gauchesca teatral resulta indecible, por su potencia disruptiva.

Precisamente, el silencio inicial ante el teatro gauchesco es la estrategia discursiva clave para conjurar los riesgos del criollismo popular, por parte de quienes deben narrar el pueblo de la nación sin dar lugar a las reivindicaciones más perturbadoras de la clase dominada, para mantener la soberanía estatal. El populismo supone un reconocimiento parcial del pueblo, con condiciones y reservas.

⁶ “El año teatral”, *La Prensa*, 1° de enero de 1890, Buenos Aires, Año XXI, N° 6231, p. 25; “El año teatral”, 1° de enero de 1891, Año XXII, N° 6534, p. 27; “El año teatral”, 1° de enero de 1892, Año XXIII, N° 6861, p. 36; “Teatros”, 1° de enero de 1894, Año XXV, N° 8474, p. 27; “Teatros”, 1° de enero de 1895, Año XXVI, N° 8834, p. 23; “Teatros”, 1° de enero de 1896, Año XXVII, N° 9207, p. 19.

Es por la perspectiva populista de este diario que *Juan Moreira* no puede aparecer en esta influyente publicación, porque es demasiado irritante, a nivel de contenido, de recepción y de espectáculo. Más allá de las modificaciones a lo largo del tiempo (cambios en la obra para neutralizarla; viraje de los dramaturgos uruguayos y de Podestá hacia la poética nativista que pacifica al gaucho y resalta lo sentimental, el costumbrismo y el humor), el *Juan Moreira* es lo contrario del ideal de pueblo que sostiene *La Prensa*: este gaucho trabajador se rebela, deja de producir, desestabiliza la cohesión nacional y denuncia un orden social injusto. Todo esto, a través de la presencia corporal en escena que aumenta la identificación del público, un público popular numeroso, rural o de origen rural, frecuentemente sin alfabetizar, sin hábito de consumo cultural, pasible de confundir ficción y realidad y de tomar a Moreira como modelo de vida y, por lo tanto, inquietante. *La Prensa*, de gran tirada, no quiere magnificar este efecto y calla.

Si en la modernidad es preciso constituir al “pueblo”, entendido según Hobbes como la organización de los muchos que obedecen a la unidad del Estado, tal como propone *La Prensa*, el drama criollo se vuelve una amenaza y, potencialmente, transforma al auditorio en “multitud”: pluralidad sin unidad, desobediente, peligrosa, anti-estatal, que pone en riesgo la “soberanía estatal” y “el monopolio de la decisión política que es el Estado” al exaltar la lucha contra la ley (citado por Virno, 2003, 11-14).

En última instancia, la construcción de una idea armónica de “pueblo”, los planteos reformistas y el silencio respecto del teatro gauchesco son diversas estrategias periodísticas que despliega *La Prensa* para controlar la agitación social que empieza a tener protagonismo. Son formas coherentes de aplacar los ánimos de los sectores populares frente al crecimiento del movimiento obrero que el mismo diario registra.

Los dramas criollos parecen haber sido silenciados en *La Prensa* hasta 1895 también por un criterio estético. Por una parte, esta publicación parece no reconocer aún al teatro gauchesco como género nuevo, productivo, estable y rentable. Por otra, el espectáculo circense local con segunda parte teatral, pista y escenario y actores acróbatas no formaba parte de los hábitos culturales de la élite ni correspondía a su concepción europeísta de arte.

Recién en el artículo anual “Teatros” de 1896, y en el último lugar de una extensa enumeración irrumpe la frase: “161 dramas criollos”. Esta brevísima visibilización

sorprende luego de tantos anuarios silenciosos y al considerar que los Podestá han estado de gira en 1895 sin dar funciones en la capital. Si bien resulta tardía, es señal del éxito que aún tenía el drama criollo e índice de una nueva apropiación de esta teatralidad, reconocida ahora como género y utilizada para consolidar la nacionalidad (Prieto, 2006).

Lo que en una primera lectura parece proliferación de contradicciones, revela una fuerte coherencia. Frente a una producción cultural con rasgos contrahegemónicos como el *Juan Moreira* teatral y otros dramas criollos, son varias las acciones que puede operar la hegemonía interdiscursiva: el ataque, la asimilación o la omisión. *La Prensa* opta inicialmente por esta última estrategia. El silencio sobre *Juan Moreira* es funcional a la ideología reformista del diario: para narrar un “pueblo” (obediente, disciplinado, unificado) es preciso ocultar los elementos disruptivos del drama criollo.

Luego, ante la presencia inocultable del teatro gauchesco que ha creado sistema y su domesticación nativista, ante cambios en la dirección del diario, y ante la presencia del movimiento obrero que avanza, se emplea otra estrategia: hacia 1896 el diario opta por explicitar la existencia de esta poética, mediante la apropiación en clave de patriotismo pacificador de un teatro en el que se vislumbra ahora la posibilidad de integrar nacionalidades y clases sociales para cohesionar el todo social, ideas rectoras de *La Prensa* en 1896.⁷ Ya en este año las crónicas teatrales hablarán abierta y elogiosamente de los Podestá y el criollismo que domina en el teatro, de la pacificación del gaucho y de la presencia de numeroso público culto en sus espectáculos. El drama criollo se vuelve entonces espacio de convivencia de dos públicos y posible unificador social.

⁷ Estas nociones se desprenden de un segundo avance de la investigación en proceso y de la correspondiente lectura de *La Prensa* de 1896.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Benedict [1983] (1993) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. (Suárez, Eduardo, Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

Angenot, Marc (1987). *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. (Levstein, Ana, Trad.). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Beltrán, Oscar (1943). *Historia del periodismo argentino. Pensamiento y obra de los forjadores de la patria*. Buenos Aires: Sopena.

Grignon, Claude y Passeron, Jean Claude [1989] (1991) *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. (Sondereguer, María, Trad.). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Podestá, José (1930). *Medio siglo de farándula*. Córdoba: Río de la Plata.

Prieto, Adolfo [1988] (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Virno, Paolo [2002] (2003) *Gramática de la multitud: para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. (Gómez, Adriana, Trad.). Buenos Aires: Colihue.

Zimmermann, Eduardo (1995) *Los liberales reformistas, La cuestión social en la Argentina, 1890-1916*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana-Universidad de San Andrés.