

RAUL H. CASTAGNINO: *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*. 2 tomos. Noticia de Amelia Sánchez Garrido. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1989. 20 x 14 cm.

En acertada elección, la Academia Argentina de Letras ha incorporado a su catálogo bibliográfico la reedición de una obra fundamental para la historia de la crítica teatral en la Argentina: *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*, de Raúl H. Castagnino.

Los datos sobre la génesis del libro son proporcionados por Amelia Sánchez Garrido (cuya "Noticia" contiene también una equilibrada valoración): compuesto entre 1939 y 1942 y presentada como tesis doctoral en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, este trabajo fue publicado en 1944 por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro en la Sección Crítica y Ensayos de su Biblioteca Teatral.

A casi cincuenta años de aquella primera edición (rápidamente agotada), el estudio del Dr. Castagnino sigue siendo material de consulta insoslayable para quien quiera conocer en profundidad la vida teatral porteña durante los veintidós años que transcurren "entre el 8 de diciembre de 1829 y el 3 de febrero de 1852" (Introducción, p. 17).

Claramente estructurado, el trabajo consta de cuatro partes: "El teatro"; "Historia del arte dramático de 1830 a 1852"; "La literatura dramática"; "Apéndice". El minucioso índice analítico proporciona además una idea cabal sobre el vasto material reunido.

En la "Introducción" y la "Conclusión" (incluida al final de la tercera parte) se señalan los propósitos y alcances de la investigación, que pretende ser (y lo es en grado sumo) una "contribución documental" (p. 19) para la historia de las actividades teatrales en Buenos Aires entre 1830 y 1852.

La procedencia prácticamente unilateral de las fuentes de información (la mayor parte del mismo Buenos Aires; "en muchas ocasiones, documentos y periódicos [que] -en especial después de 1835- son netamente federales" (p. 19)) y la imposibilidad (aún hoy) de juzgar con imparcialidad aquella época, justifican -en atención a la objetividad a que aspira el autor- el método elegido: la transcripción documental, en lugar de la evocación semihistórica (más tentadora y atractiva para investigador y lector).

Compuesta por cinco capítulos, la *primera parte* "incluye generalidades: salas de espectáculos, organización teatral, empresas, públicos, modas, intérpretes, etc." (Introducción, p. 20).

A través del testimonio de viajeros que visitaron nuestro país o de opiniones de contemporáneos y noticias recogidas en los diarios de la época (la *Gaceta Mercantil*, el *Diario de la Tarde*, el *Lucero* o el *British Packet*) conocemos pormenores interesantes sobre las salas teatrales (el Coliseo, el Parque Argentino, el Teatro de la Victoria), la organización de los espectáculos o las modas (los famosos peinetones fabricados por el señor Masculino, por ejemplo).

Mención especial merecen las referencias al público y los intérpretes del período; en el primer caso, se demuestra

que a lo largo de los veintidós años reseñados "el espectáculo dramático se ha convertido en la principal diversión pública y [que] hay un número suficiente de espectadores para sostenerla" (Introducción, p. 20), aunque ello trae aparejado "un descenso en la categoría de los espectáculos debido a los elementos plebeyos [atracciones circenses, bailes, pantomimas, sainetes] que se introducen" (Conclusión, p. 598). Completan esta primera parte esquemáticas semblanzas de algunos intérpretes destacados del Coliseo: Trinidad Guevara (la primera gran actriz criolla aparecida en los escenarios porteños), Francisco Cáceres, Felipe David, Antonina y Dominga Montes de Oca, entre otros.

A lo largo de veinticinco capítulos, la *segunda parte* incluye "la relación, año por año, de todas las actividades teatrales" (Introducción, p. 20) del período; si bien "se deduce una continuidad de la vida teatral porteña" (p. 20), también se advierte que "las actividades escénicas se constituyen en 'negocio' para los organizadores y nunca como entonces hubo tantos conflictos [minuciosamente documentados en este trabajo] entre las empresas, actores, empleados, etc." (Conclusión, p. 598).

Particular interés adquiere en esta parte la evocación, entre los intérpretes teatrales, de Juan José de los Santos Casacuberta y su esposa Manuela Funes. También se dedica un capítulo entero a los circos de la época (el de don José Chearini, la compañía ecuestre Laforest-Smith, el Circo Olímpico) y a las atracciones circenses que desfilaron por los teatros de 1830 a 1852.

Es opinión generalizada que la historia de los espectáculos públicos porteños durante la época de Rosas es la historia de los circos; frente al matiz peyorativo del lugar común, el equilibrado balance de Castagnino: el circo "es una característica de la época que debe ser considerada en sí misma (...) el hecho de que el teatro pase trances angustiosos (...) no quiere decir que el arte dramático haya desaparecido (...) si en el teatro se hacen números circenses, en el circo se hace teatro"; con el balance, el correspondiente juicio histórico: "Lamentable es que ni uno ni otro cristalicen en un carácter nacional, pues el teatro con artistas criollos

trabaja en repertorios foráneos. El circo, solamente cuando no tiene artistas extranjeros, permite actuar a los 'volantines del país' " (p. 267).

Igualmente atinadas son las observaciones sobre la invasión de los escenarios por las atracciones circenses y la intrusión de las pasiones políticas en el teatro como índices de decadencia del arte dramático.

Entre las curiosidades rescatadas del olvido se destacan, en 1839, el teatro menor (representaciones a cargo de aficionados, exhibiciones de vistas y cosmoramas) y las representaciones a bordo de la fragata inglesa Calliope, llevadas a cabo por la tripulación.

En la *tercera parte*, las referencias a la literatura dramática que conoce la época de Rosas surgen del estudio de los repertorios. En la página 598, el autor sintetiza con claridad sus conclusiones sobre este aspecto: "A lo largo de este período el teatro porteño acoge movimientos intelectuales europeos; ve morir al seudoclasicismo y gusta de lo romántico. En sus escenarios se exhiben obras francesas, inglesas, alemanas, portuguesas, etc.; como nota definida cuentan: la reaparición del repertorio español, anteriormente desterrado; y la creciente simpatía por los autores hispanos contemporáneos, llenando los claros que no logra cubrir un teatro nacional argentino".

Como en las otras dos partes, encontramos aquí observaciones inteligentes que superan la intención puramente documental. Entre ellas, revisten especial importancia las referidas al melodrama (en el sentido de drama lacrimógeno) como forma de enlace entre el seudoclasicismo y el romanticismo y al sainete criollo como camino para el surgimiento del teatro nacional.

De notable valor documental resulta el apartado 5 del capítulo I que contiene una nómina de las obras representadas en Buenos Aires, agrupadas según la nacionalidad de sus autores. De la misma manera, del capítulo II ("El romanticismo") interesa en particular la referencia a la producción teatral de los proscritos (Pedro Echagüe en Bolivia; Mármol, Mitre y Alberdi en Montevideo), la valoración de Sarmiento

como primer crítico teatral argentino y las observaciones acerca de la inexistencia de una crítica teatral sistemática en el Buenos Aires de la época. En este contexto, cobra pleno significado la observación de las páginas 588-589 sobre las razones que impiden hablar de un teatro nacional durante estos años tanto en Buenos Aires (donde hay intérpretes y público criollos pero no hay autores ni crítica) como en los proscriptos entre quienes "si hay autores y crítica faltan, en cambio, intérpretes y público" (p. 589).

Al finalizar esta tercera parte, el autor proporciona la nómina de fuentes consultadas en una ordenada *Síntesis bibliográfica*.

La *cuarta parte* o "Apéndice" incluye: a) una tabla cronológica de las funciones teatrales realizadas en Buenos Aires desde el mes de setiembre de 1829 hasta enero de 1852 (tarea ímproba que abarca poco más de cien páginas); b) una lista de las obras principales y los diversos títulos (por orden alfabético) con que se representaron en los escenarios porteños; c) una lista de los sainetes, entremeses y fines de fiesta representados; d) la transcripción de diecisiete documentos relacionados con la historia del teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas.

La obra cumple ampliamente el propósito señalado por el mismo Castagnino en la "Conclusión": "el principal objeto de esta contribución documental ha sido el de reunir datos interesantes y útiles; reconstruir el proceso de las actividades teatrales, la continuidad de un sentido del espectáculo, rescatar del olvido histórico hechos, personas, intereses, triunfos y fracasos en los que participaron argentinos de un tiempo muy singular" (p. 597).

Después de leer y disfrutar este ejemplo de investigación histórico-crítica, cabe destacar en ella un mérito más: la unidad de estilo. Por encima de la transcripción de documentos, campea una inconfundible voz relatora que engarza los diversos acontecimientos en un proceso visto en perspectiva y se afirma en las valoraciones y balances; por ellos y sin perder el carácter de repositorio útil, la obra

accede a la condición de ensayo lúcido y abarcador sobre una época controvertida de nuestra historia teatral.

Mabel Susana Agresti