

LOS EMPLAZAMIENTOS TEATRALES EN LA PLATA FUNDACIONAL COMO INSTITUCIONES DE LUGAR SOCIAL.

Prof. Natalia Di Sarli
FBA/ UNLP

Introducción.

En el seno de los procesos de desarrollo social, la ciudad se configura como campo continente de los diversos modelos de orden, mito y discurso para la definición y contención de prácticas colectivas articuladoras de dicho desarrollo. La ciudad se presenta entonces como un ente en constante dinamismo, y en conjunto a los rasgos de su naturaleza física, como escenario y vehículo de representaciones y mitologías de diversa índole. Dichas representaciones son quienes sustentan los rasgos y el recorrido tanto de la proyección simbólica interna de la ciudad- las ficciones, imaginarios y memorias que circulan y se transforman de manera constante dentro del entramado urbano específico- como de su proyección simbólica externa. Esto significa, la posibilidad de establecer y divulgar su autonomía particular con respecto a otros modelos urbanos, tanto en lo relativo a sus pormenores simbólicos físico-espaciales como a la potencia y naturaleza de sus ficciones, existencias y memorias colectivas.

Ahora bien, la construcción, institución y proyección de estas representaciones surgen y se desarrollan a partir de su inscripción y reproducción en ámbitos espaciales concretos, determinados por su capacidad de generar, organizar y reproducir prácticas sociales instituyentes de dichas representaciones:

“En el diario transcurrir, el hombre necesita tener noción de su posición con relación a lo que lo rodea, necesita tener sentido del lugar que le permita reconocer su pertenencia. (...) En este encuentro se establece una relación singular entre el lugar físico: sus formas, colores, olores, proporciones, temperatura y sus habitantes: la capacidad de percepción, sus conocimientos previos, la cultura a que pertenecen, su situación social, las condiciones económicas. Esta relación da sentido al lugar, sentido que dependerá de sus condiciones físicas y de las condiciones del observador.”¹

¹ Portiansky, S. *El espacio público*. Disponible en <http://www.laplataproyectos.com/notas/silvia/portiansky/espaciopublico/segundaparte.htm>. 12 de Agosto de 2005.

De este modo, puede decirse que las relaciones de representación-acción establecidas dentro, desde y hacia el espacio-lugar de la ciudad se conforman, por un lado, a partir de la especificidad y delimitación de sus conjuntos de actores, y por otro, de las interacciones que estos efectúan sobre y desde los diferentes espacios urbanos:

“En el orden social urbano la ciudad es idéntica a sus percepciones. Percepción de lo físico, del futuro, del pasado, de lo necesario, de lo superfluo, de lo sagrado, percepción mediante la cual se busca imponer una cultura, o los más esenciales motores de ella, arraigados en una base profunda que limitamos, arbitrariamente, a una mínima socioeconómica y sociocultural, la familia.”²

El pasaje de las normas culturales del grupo familiar hacia las de la cultura urbana refiere “la búsqueda de la generalización y de la máxima extensión de códigos comunes familiares, la adopción por parte de la ciudad toda del código común de nuestra familia, que ya hemos conseguido generalizar como código común de nuestro grupo, desde la transacción con otras familias.”³ La familia, como unidad primaria de cohesión, es el puente normativo entre sujeto y entorno. Es, además, eje articulador de la sociabilidad, pertenencia y distinción de los distintos grupos y sus modos de situación e interacción en los espacios. Las percepciones originadas desde el entorno familiar se constituyen también como “indicadores de la conformación de códigos comunes, es decir, que son el requisito esencial para la constitución de grupos. Cada grupo constituye su discurso sobre la ciudad. Estos discursos, que pueden formalizarse o no, son utilizados por los grupos en la interacción, la transacción y la competencia.”⁴ Estas percepciones son entonces quienes modelan, cohesionan y dan sustento a los distintos conjuntos de actores sociales, quienes a su vez formulan las variables de discurso operadas desde y sobre los espacios urbanos. Cuando el discurso particular de un grupo se expande y es aceptado subsidiariamente por otros grupos, puede hablarse de una hegemonización del mismo, aún cuando, paradójicamente, esa aceptación no siempre contemple la inclusión en su marco de acceso de esos grupos subsidiarios.

Función y apropiación de los espacios sociales.

² Gaggiotti, H. *Ciudad, Texto y discurso. Una reflexión hacia el espacio urbano*. Disponible en <http://www.ub.es/geocrit/sv-34.htm>. Fecha: 15 de Julio de 2005. p.1

³ *Ibid*, Gaggiotti. p.1

⁴ *Ibid*, Gaggiotti. p.1

A diferencia de Buenos Aires u otras ciudades de crecimiento mas desordenado, La Plata se ha constituido en su fundación como una ciudad predeterminada en cuanto a su estructura, perfil y trascendencia urbana y social, bajo un modelo planificado a priori según los criterios de la ciencia positivista y la fe en el progreso de quienes por entonces detentan el poder político y económico. No obstante, el imaginario o conjunto de representaciones generadas en la actualidad sobre la ciudad trasvasan el racionalismo de su modelo fundacional y se instalan sobre la mitología urbana, generada por los discursos efectuados sobre los *lugares*, es decir, sobre las funciones y leyes de integración de los espacios a los usos de la vida cotidiana y al entramado de significaciones colectivas. Para el antropólogo francés M. Augé, los espacios de lo público son aquellos donde se presenta el encuentro, el intercambio y el debate de distintos actores de una comunidad. Dichos espacios pueden ser abiertos o cerrados, es decir de acceso libre o restringido y, según los sistemas y modalidades de relaciones interpersonales o grupales que en ellos se manifiestan, llegan a constituirse como *lugares*, en tanto y en cuanto pueden albergar identidades, expresar relaciones y transmitir una historia⁵. El *lugar* existe en tanto y en cuanto se crea en su espacio continente una función que supera las particularidades físicas del espacio geográfico, pero que se sirve de ellas para materializar la formulación de un discurso por y sobre sus actores: Augé reconoce como lugar *objetivo* al “espacio donde se inscriben marcas objetivas de identidad, relación e historia (monumentos funerarios, iglesias, lugares de esparcimiento público, etc)”⁶ el cual se distingue y complementa a su vez con el lugar *simbólico*, este último se halla compuesto por los “modos de relación con el otro que prevalecen en aquél (residencia, intercambios, lenguajes).”⁷ Por esta razón, el lugar es un medio, pero también es *función* para la construcción y expresión de identidad, relación e historia. Esto es posible en tanto un lugar oficia de circunstancia para efectivizar y reproducir cuantitativa y cualitativamente las relaciones, ritos y modos de producción cultural y social entre los distintos actores sociales, instituyéndose como espacio y acontecimiento para la materialización de los distintos capitales del campo social y el campo cultural. Una primer instancia para generar la función de *lugar* sobre un espacio es la de *apropiación* del mismo por parte de determinado grupo. Dicha apropiación conlleva una serie de estrategias de relación entre espacio físico y espacio social, relacionadas por un lado con las posibilidades de cada grupo en el dominio de lo que Bordieu denomina “técnicas de sociabilidad”⁸, constituidas por prácticas y usos diferenciales o enclasantes, destinados a la acumulación de capital social. Dichas posibilidades existen a partir los esquemas identitarios propios del grupo, los cuales definen posicionamientos de clase, sexo, edad y valores estéticos. Las clases y sus correspondientes *habitus* son quienes instalan sobre el espacio, a partir de la impronta de sus usos particulares, su condición de *lugares*

⁵ Cfr. Augé, M. *¿Por qué vivimos?. Por una antropología de los fines*. Barcelona: Gedisa, 2004. p.133.

⁶ Ibid, Augé. p. 134-135.

⁷ Ibid, Augé. p. 135.

⁸ Bordieu, P. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo,1990. p.212.

exclusivos y excluyentes. Los usos y las ceremonias particulares se distinguen de los elementales porque tienen contenido ideológico, y por ende, restrictivo. Su observancia y modalidades de ejecución implican una actitud de identificación hacia el sistema de valores de determinados modelos de integración social. Los espacios destinados a la proyección de funciones teatrales no se hallaban exentos de constituirse como *lugares* bajo estas condiciones. En el caso de los emplazamientos teatrales, existe una función o evento objetivo- asistir al espectáculo- y otro subjetivo-la ostentación y el encuentro social, reforzado por la presencia de los medios de prensa, vehicularizadores del conjunto de representaciones sociales dominantes.⁹

Los primeros teatros platenses.

En el período fundacional de La Plata, los espectáculos teatrales de magnitud-óperas, operetas, ballets o dramas líricos- se constituyen, junto a los paseos en carruaje y las cabalgatas, paseos distintivos de la clase alta¹⁰. En las crónicas de la época, existe una notoria referencia hacia los espacios platenses frecuentados por este sector, con respecto a ciertos *lugares* paradigmáticos de Buenos Aires, o incluso, de Europa. El Paseo del Bosque se erige en el discurso periodístico como *nuestro pequeño Palermo*¹¹ o la reciente iluminación eléctrica de la actual calle 7 adquiere proporciones pasionales "(...) en breve, tendremos a la Gran Avenida con una iluminación mas profusa que la misma de la Avenida de la Opera o el Boulevard de los Italianos en París. Será el punto de cita de la sociedad platense en las noches futuras más de lo que es en Buenos Aires la calle Florida (...)".¹² Sin embargo, el plano fundacional de la ciudad no contaba con la posibilidad de erigir un teatro. La primera edificación destinada a la diversión "honesta" de los sectores populares data de 1884 y llevó el nombre de Teatro de Variedades, ubicado en una cantina de Tolosa. El emplazamiento de salas propiamente destinadas a espectáculos en el casco de la Plata se realizará, en sus comienzos, sobre efímeras construcciones: El primer edificio levantado en La Plata fue un antiguo galpón proveniente de la Exposición Continental de Buenos Aires, armado para el acto de inauguración de la ciudad. Otro tanto ocurre con el Pabellón Argentino, el Teatro Argentino del Salón de Conciertos de la Exposición Internacional (1884) y el circo teatro Politeama 25 de mayo (1885) donde se representaban espectáculos de payadores y compañía de circo ambulantes. El Teatro La Plata de calle 4 entre 47 y 48 (1884) y el Teatro Apolo, situado en 54 entre 4 y 5 (1885), pueden considerarse los primeros edificios teatrales estables de la ciudad. En este último, de capacidad para 500 personas, se presentó el mismo año *La Dama de las Camelias*, cuyo papel de Margarita Gaultier, representó la diva francesa Sarah Bernhardt. Sin embargo, estas

⁹ Cfr. Díaz, J.L., Passaro, M.M y Giménez, M. *La Plata, pasos públicos, sociabilidad y ocio en la prensa (1882-1999)*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2000. p. 21.

¹⁰ Ibid. Díaz, Passaro y Jiménez, p.53 y siguientes.

¹¹ *El Día*. Edición del 5 de Noviembre de 1892.

¹² *El Día*. Edición del 5 de enero de 1896.

edificaciones se consolidaron mas adelante como entes aglutinantes de las clases medias y obreras, pues ofrecían un repertorio de teatro por secciones, adecuado a los gustos populares¹³. Este desplazamiento distintivo del espacio como *lugar* hacia otros grupos sociales es posible por los procesos que encuadran las ya referidas funciones de apropiación. En la medida que los grupos originarios de una construcción de *lugar* se desplazan en la búsqueda de nuevos espacios de vinculación, los grupos antagónicos pueden apropiarse de esos espacios renunciados y construir sus discursos sobre un espacio que puede reconstituirse como un nuevo *lugar* diferenciado del anterior.

Los grandes teatros: Politeama Olimpo y Teatro Argentino.

Coincidiendo con el cuarto aniversario de la ciudad, en la noche del 19 de noviembre de 1886 se inaugura el primer teatro de magnitud apto para las grandes veladas líricas. El teatro Politeama Olimpo, cuya arquitectura neoclásica se atribuye al uruguayo Carlos Zenhdorf, se inaugura con la presencia del Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Dr. Carlos D' Amico. Su inauguración consta del ofrecimiento de tres funciones por parte de una compañía italiana de Opera contratada a tal fin por el empresario del evento, A Manterola. La primera es "El Barbero de Sevilla", de G. Puccini, dirigida por Nicolás Bassi, y con la presencia del tenor Roberto Stagno, la soprano Gemma Bellincioni, las cantantes M. Sartori y S. Cattaneo, y los señores Ughetto, Viviani y Carradini, a la que siguen las puestas de "Rigoletto" y "Fausto" en los días consecutivos. Sin embargo, no todo es entusiasmo en esta primera apertura de un gran teatro local. Junto a la gran expectativa, una curiosa nota de la época define una controversia de índole política previo a su inauguración: Ante el pedido del empresario Manterola de un subsidio de la Gobernación para costear los gastos de las tres funciones consecutivas, una serie de sueltos periodísticos pregonaba el pedido de entrega, por parte del Gobernador, de un número de entradas en localidades específicas a cambio de tal subsidio. El suelto parecía derivar dicha entrega de entradas en favor de una campaña política de apoyo al Dr. Achaval, partidario del Gobernador. Ante el escándalo, el diario *El Día* defiende la postura de D'Amico quien se desentendió de tales acusaciones, amenazando con no asistir a la función y retirar los fondos del subsidio:

"Todo cuanto se diga al respecto es completamente incierto(...).Que hagan una declaración los empleados del Politeama desmintiendo nuestra aseveración y encárguese el colega [redactor del suelto] que nos rectifica de obtenerla, ya que

¹³ *El Día*. Edición del 23 de julio de 1891.

tiene la seguridad de que el Dr. D'Amico ha intervenido en la distribución de localidades.”¹⁴

Durante varios años, el Olimpo funcionara como teatro, sala de baile y conciertos de la clase alta, donde se ofrecerá una serie de repertorios que alternan las operas, operetas y los ballets de la esfera culta con zarzuelas y comedias destinadas a la diversión y donde a veces suelen asistir las clases medias.

La crisis económica de 1890 deja su impronta en la sociabilidad platense y ciertos lugares, otrora exclusivos de las clases altas- tales como la Plaza de la Legislatura o el Paseo del Bosque- comienzan a ser frecuentados lenta pero ostensiblemente por personajes de las clases bajas, vendedores ambulantes y prostitutas, lo que puntualiza para los sectores altos la búsqueda de un nuevo espacio de exclusividad y exclusión.

En 1885, se constituyó la Sociedad Anónima Teatro Argentino, conformada por grupo de vecinos notables, los cuales adquirieron el terreno comprendido entre las avenidas 51 y 53 y las calles 9 y 10, con el fin de levantar una nueva sala de espectáculos, cuya estructura y magnificencia fuera mucho mayor que la del Olimpo, por entonces única sala destinada a conciertos y veladas líricas.

El resultado fue un colosal edificio, proyectado por el arquitecto italiano Pietro Rocchi, quien diseñó una planta en forma de herradura, una sala con capacidad para albergar a más de 1.500 espectadores y mantuvo los cánones renacentistas en un estilo purista.

El 19 de noviembre de 1890, en el octavo aniversario de la ciudad, se inaugura en plena crisis el Teatro Argentino, sala lírica de mucha mayor magnitud que la del Olimpo. Este evento provoca gran regocijo en la prensa local, quien define al nuevo coliseo como digno espacio para el esparcimiento de lo mas *haute de nuestra sociedad*.¹⁵ La monumentalidad y magnificencia del Argentino revisten para la clase alta el encuentro de un nuevo *lugar* donde generar y legitimar sus instancias de relación social, materializar sus manifestaciones culturales a una escala monumental, establecer y mantener la distinción de sus discursos y prácticas grupales y referir a otros espacios distintivos, como el Colón de Buenos Aires o la Opera de París.

Paralelamente, en esos años el Olimpo es adquirido por la familia Podestá, quienes adaptan la estructura de la sala para convertirlo en Teatro-circo y generar, a su vez una especie de colectivo teatral que abarca múltiples funciones y se ajusta a las necesidades del repertorio ofrecido: En el primer piso de la construcción, junto a la casa del Director y su familia, se instaló un hotel para alojar a las compañías procedentes del exterior o de la Capital con su correspondiente restaurante (hoy Café Coliseo), el cual comunicaba al vestíbulo del teatro por una arcada hoy desaparecida. El suelo fijo de la platea es reemplazado por un sistema movable para transformarla en picadero o

¹⁴ *El Día*. Edición del 19 de noviembre de 1886.

¹⁵ *El Día*. Edición del 20 de noviembre de 1890.

teatro, según corresponda a las necesidades del espectáculo en cartel. Muchas veces, según lo requiriera la obra, solían utilizarse tanto la pista como el escenario para ejecutar distintas secuencias escénicas.

Esto conlleva la progresiva transformación del antiguo *lugar* perteneciente a la clase alta y sus manifestaciones en el bastión de la gauchesca, la comedia, el sainete y el drama realista nacional, géneros que atrajeron, en un primer momento, a las clases medias y populares. En otras palabras, como sucedió anteriormente con el Teatro La Plata, el traslado de los sectores altos hacia nuevos espacios de vinculación favorece la progresiva apropiación del Olimpo por parte de los sectores anteriormente excluidos implícitamente de acceso al mismo. En 1920, el edificio se halla ya plenamente asociado en el discurso y mitología urbanos con la familia Podestá y sus modalidades de repertorio. Es entonces cuando empieza a denominarse oficialmente "Coliseo Podestá". A diferencia del Teatro Argentino, quien se mantuvo estable en cuanto a su repertorio, el Olimpo concentró en su sala la evolución del desarrollo teatral local y permitió la entrada de los géneros nacionales al público local, así como el surgimiento de los autores platenses en la década del veinte.

A partir de lo expuesto, la ciudad puede pensarse como *macrolugar*, en tanto condensa en sí misma las posibilidades de construcción y reproducción de lugares y no lugares, oficia como marco general de todos los conjuntos y series de prácticas de sociabilidad, de representaciones, discursos y mitos que cada grupo legitima como propios y distintivos, así como también las fusiones e interacciones que estos necesariamente ejecutan para establecer la alteridad complementaria¹⁶ que hace posible dicha distinción. Esta distinción social sustenta las prácticas que definen no sólo el *hacer* de los distintos grupos, sino también la posición de expectación de los otros sectores y los niveles de participación, fusión, interacción y exclusión entre unos y otros. Las particularidades simbólicas de los lugares y de sus reglas de integración y pertenencia construyen estos marcos de participación y de exclusión. El espacio teatral oficia aquí, como *lugar social* pues oficia de marco de encuentro, función y técnica de sociabilidad e institución identitaria a nivel intragrupal y de distinción con respecto a lo extragrupal. Por otro, su institución como *lugar social* se complejiza significativamente en tanto es marco de contención de otra serie de relaciones que expresan identidad e historia: las del grupo con respecto a los géneros y formas teatrales que allí se producen y legitiman. Esto convierte al lugar teatral en sistema articulador y legitimario de los distintos capitales culturales-artísticos que circulan en el campo cultural, pues los espacios de circulación del repertorio se constituyen en un elemento central para la difusión y reafirmación de las formas de representación que los agentes sociales desarrollan para imponer sus discursos ordenadores e interpretadores de lo social.

¹⁶ Augé, M. *Los no lugares. Espacios sobre el anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1993. En: *Ibid.* Díaz, Passaro y Jiménez. p.79

Bibliografía

Augé, M. *¿Por qué vivimos?. Por una antropología de los fines*. Barcelona: Gedisa, 2004.

Bourdieu, P. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990.

-----*La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus, 2000.

Díaz, J.L., Passaro, M.M y Giménez, M. *La Plata, pasos públicos, sociabilidad y ocio en la prensa (1882-1999)*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2000

De Luca, R. *Familias platenses*. Buenos Aires: s/e, 2002.

Gaggiotti, H. *Ciudad, Texto y discurso. Una reflexión hacia el espacio urbano* (Edición on line) <http://www.ub.es/geocrit/sv-34.htm>.

Portiansky, S. *El espacio público*. (Edición on line) <http://www.laplataproyectos.com/notas/silviaportiansky/elespaciopublico/segundaparte.htm>..

Curriculum Vitae

A

Prof. Natalia Di Sarli

Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía
Ayudante Diplomada Taller Básico Escenografía I-V.
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
Calle 10 N° 579 Dpto 2,
Teléfono (0221) 489-5931
correo-e: nataliadisarli@ciudad.com.ar

Miembro integrante de diversos proyectos de investigación sobre tetaría teatral e historia del teatro en el marco del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores de la Secretaría de Políticas Universitarias perteneciente a la Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la Nación del Ministerio de Educación de la Nación.

Actualmente Becaria de Iniciación a la Investigación por la Universidad Nacional de La Plata en el área de Ciencias Sociales.

Título del proyecto: *Jerarquización Política y representación social en los orígenes del teatro platense (1890-1930)*. Director: Mag. María de Los Ángeles de Rueda. Codirector: Prof. Rubén Segura.

Maestranda de PLANGESCO, Maestría en Planificación y Gestión Comunicacional de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata.

Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Participación en congresos - encuentros – jornadas nacionales e internacionales sobre Historia del Arte y Teatro.