



Se graduó de Profesor y Licenciado en Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo. Ha dado clases en varias instituciones educativas y, desde 1973 en la FAD. Allí se desempeña como Profesor Titular Efectivo en Historia de la Cultura y el Teatro Universales I y en Historia de la Cultura y el Teatro Argentino II. Ha realizado numerosos trabajos de investigación y cuenta con varias publicaciones de su especialidad. También ha ocupado cargos directivos en esa Facultad: Director del Departamento de Teatro, Vicedecano durante dos períodos y Consejero Titular Directivo, durante dos períodos también.

José Francisco Navarrete

El teatro mendocino en el siglo XIX

Escenografía, decorados y otros recursos escénicos

Durante el siglo XIX, los diarios de Mendoza casi siempre soslayaban la mención a la escenografía y otros recursos técnicos propios del escenario. Esa escasa referencia no contribuye a la reconstrucción de las puestas. Además, no existía el mismo concepto de escenografía, decoración, ambientación o pintura que en la actualidad. Los distintos tipos de espectáculos artísticos ponían el acento en la utilería, los telones de fondo y el vestuario como una forma de ambientar el espacio donde se desarrollarían. No obstante, los nombres de meritorios escenógrafos, pintores y decoradores locales hablan de una inquieta utilización de los recursos escénicos que el avance de la ciencia iba proveyendo.

Introducción

Las más antiguas representaciones teatrales registradas en Mendoza se ofrecieron en casas de familias y en salones de colegios: el jesuítico primero y el de la Santísima Trinidad después. Durante el siglo XIX tres salas oficiales concentraron la mayoría de los espectáculos que se vieron en la ciudad: el llamado *Teatro de Pedro Molina*, el *Teatro del 25 de Mayo* y el *Teatro Municipal*. Sin embargo, entre la aparición de cada uno de ellos hay lapsos que fueron cubiertos por varios teatritos provisorios, levantados por empresarios locales. Al final de siglo aparecieron otras salas privadas que respondían a las características de la época y dan cuenta de una abundante actividad escénica¹.

Al intentar rescatar todo ese rico pasado teatral advertimos la ausencia de testimonios escritos, como no sean algunas pocas notas y las referencias fragmentarias de un periodismo que intentaba afianzarse como tal. En efecto, no son muchas las precisiones sobre datos de conformación de elencos, títulos y autores de obras representadas, directores, etc. Sin embargo, son todavía más escasos los aportes sobre escenografía, vestuario, iluminación, tramoya, utilería, mobiliario o música que completarían la imagen para la reconstrucción de las puestas en escena. Tampoco se habla mucho de la decoración de las salas teatrales. La crítica ofrecía, generalmente, informes superficiales, juicios valorativos de las actuaciones más sobresalientes y destacaba el hecho social y la repercusión artística en el público asistente. Casi nada más. Por lo tanto la búsqueda minuciosa exige una lectura entre líneas, con pequeños hallazgos como resultado.

La precisión de un vocabulario técnico

A las carencias mencionadas se suman las confusiones que producen en el lector de hoy varios términos de entonces que tenían otras connotaciones y alcances. Por ejemplo, no existía un concepto de *escenografía* similar al actual; es más, no registramos el uso periodístico de esta palabra hasta bien entrado el siglo XX. En su reemplazo se utilizaba el vocablo *decorado* que se confundía a veces con *decoración*, *ornamentación*, *pintura*, *vestir el escenario*, etc.² Pavis (1984:173) aclara estas

dudas y establece la diferencia: “Si el decorado se sitúa en un espacio de dos dimensiones, materializado por el telón de fondo, la escenografía es una escritura en un espacio de tres dimensiones, como si pasara de la pintura a la escultura o a la arquitectura. Esta mutación de la función escenográfica tiene causas dramáticas y corresponde tanto a una evolución autónoma de la estética escénica como a una transformación en profundidad de la comprensión del texto y de su representación escénica.”

También afirma que ese carácter pictórico del telón de fondo³ lo fue por largo tiempo, hasta el naturalismo: un telón, por lo general en perspectiva e ilusionista, que insertaba el lugar escénico en un medio o ámbito dado. Como consecuencia, en Mendoza se mezclaban los roles en la mención de las personas encargadas: pintores de telones, artistas, tramoyistas, etc.

Por otra parte, al carecer de escenografía corpórea o de *medio cajón* -con paredes laterales, una pared al fondo y plafond, que representa una habitación sin la cuarta pared-, lógicamente el ilusionismo de la acción se centraba en bastidores⁴ y telones de fondo, de los cuales cada teatro tenía un *stock* bastante limitado con temas paisajísticos, clásicos o de interiores totalmente convencionales. Estos telones se repetían en tantas obras que motivaban las quejas de los asiduos espectadores y de la prensa. Si se trataba de un escenario formal, *a la italiana*, se completaba el *vestido* con bambalinas (cortinas cortas horizontales) para aforar u ocultar la parrilla⁵, y las piernas (cortinas o bastidores verticales) para esconder las paredes laterales del foro⁶. Sin embargo, los teatros y tablados mendocinos más importantes del siglo XIX carecían de una parrilla lo suficientemente alta como para colgar telones que pudieran elevarse (y así ocultarlos de la vista del público) o bajarse rápidamente para cambiar el lugar de la escena. Por lo tanto, se enrollaban hasta el techo del escenario y se desenrollaban a la vista del público, o cerrando momentáneamente el telón de boca⁷, cuando existía.

Esta manipulación deterioraba prontamente los telones, contruidos en tela o papel. Por este motivo, las compañías importantes que

llegaban a Mendoza solían traer algunos telones considerados imprescindibles para ciertas escenas clave de las obras que ofrecían. Los transportaban en carretas y, luego de 1885, en ferrocarril. Para su mejor conservación, los doblaban prolijamente durante el viaje, pero este cuidado no evitaba que se advirtieran las marcas cuadrículadas en el lienzo, lo que resentía el efecto pictórico buscado. Necesitaban un permanente mantenimiento, especialmente cuando estaban realizados en papel.

Espectáculo y ámbitos antes del terremoto

El carácter del espectáculo⁸ y el ámbito en el que éste tuviera lugar condicionaba la preeminencia ya en la ambientación del espacio escénico⁹, en la importancia del vestuario y la utilidad de mano¹⁰, en la iluminación y la música o en la decoración de la sala, etc. Por lo tanto, atendiendo al tipo de espectáculo y al ámbito utilizado, podemos hablar de espectáculos artísticos en casas de familia, espectáculos públicos al aire libre, espectáculos públicos en teatros escolares o de aficionados, teatro y teatro lírico en edificios teatrales y funciones en circos de segunda parte.

—Los espectáculos al aire libre, en los que participaba toda la comunidad, estaban constituidos por las corridas de toros, -que con muerte del animal seguían celebrándose hasta bien entrado el siglo XIX- y las llamadas *cañas*, de alrededor de 1815, que también se desarrollaban en la plaza de toros, pero en las que no se toreaba. Según Damián Hudson “el juego de cañas quedóles a los españoles desde el tiempo de la dominación de los árabes y ellos lo importaron junto con sus costumbres a sus colonias de América”. (1966: 13). Era una especie de justa o torneo sobre la base de la mímica y la destreza de los jinetes en el manejo de las lanzas, las boleadoras y el lazo. En esos espectáculos eran actores los jóvenes conocidos de la sociedad mendocina, mientras que el resto de la comunidad ocupaba los tendidos ataviados con sus mejores galas.

Esta curiosa representación comenzaba con un desfile acompañado de música. Primero pasaban los caballeros montando hermosos ani-

males enjaezados a la usanza española; con las lanzas realizaban complicados ejercicios de moli-nete, de ataque y de defensa y, en conjunto, movimientos que semejaban a los de las tropas de caballería. Después los seguían los gauchos, es decir, jóvenes ciudadanos que vestían los trajes propios del criollo de campo. No obstante, los caballos, las monturas, las riendas, los frenos, las espadas y los cuchillos tenían alguna guarnición o adorno de plata y oro. Los trajes, bordados de diversos colores, así como las mantas de la montura, los ponchos y los chiripás avivaban el cuadro de estos seudos gauchos que simulaban bolear algún animal, pero las boleadoras que usaban eran de oro y plata.

Luego entraban al redondel los jóvenes que actuaban de indios. Vestían lujosos trajes adornados con plumas, collares y ajorcas; los cabellos largos estaban sostenidos por una vincha de plata y oro cincelada por artistas plateros. Hacían ejercicios con hondas y flechas.

También aparecían en el espectáculo los moros, personajes lujosamente ataviados al modo oriental. Exhibían su destreza como jinetes y en el manejo de armas de fuego, de los alfanjes y sables de hojas de acero fulgurantes y empuñaduras de oro y piedras preciosas. Finalmente entraban los jóvenes disfrazados de negros al son de cantos y músicas estridentes que daban una nota de animación y alegría. Luego, el jurado, formado por las autoridades, cabildantes y personalidades destacadas, ofrecía a los vencedores premios consistentes en algún objeto valioso o joyas.

Sin llegar, quizás, a constituir un neto espectáculo teatral es indudable que se pueden advertir algunos elementos propios del hecho teatral: actores que por medio de la mímica representan personajes para un público que participa de esa ilusión, el rico y cuidado vestuario, la utilería de mano, la música, el carácter ritualista, la coreografía, etc.

Los espectáculos teatrales ofrecidos por estudiantes son de antigua data, puesto que desde 1619 en el colegio de segunda enseñanza de la Inmaculada Concepción, de la orden jesuítica, había un salón para representaciones que se compartía con los soldados del cuartel vecino. A dife-

rencia de las casas familiares, este salón sí tenía un escenario y los telones de fondo eran pintados por los mismos alumnos. También en otro colegio, el de la Santísima Trinidad, los estudiantes actuaban en el teatrillo anexo que, a partir de 1922, fue ampliado y mejorado por el gobernador Molina. Además, por su iniciativa, se creó una orquesta y se enseñaba declamación a los alumnos. Este salón se conoció como *Recreo Público o Teatro de Pedro Molina*. En él actuaron, en 1822, Luis Ambrosio Morante y Juan Crisóstomo Lafinur. Junto a los alumnos y algunos aficionados interpretaron piezas de tono libertario como "La jornada de Marathon", "Atahualpa", etc. Parece que estas puestas mostraban una decoración acorde con su temática, sobre la base de telones, vestuario y utilería apropiados, pero no se dispone de una descripción más completa.

El teatro o *Casa de Comedias* que en 1828 construyó el militar José Ruiz Huidobro, contaba con abundante material decorativo en telones pintados y una importante maquinaria¹², aunque no se registran datos precisos. En 1848, cuando el gran Juan Casacuberta ofreció varias representaciones en nuestra ciudad, debe de haberlas dado en este teatro, porque en aquel momento se lo consideraba el de mejor equipamiento y comodidades.

Recién con el *Teatro del 25 de Mayo*, en 1852, comenzaron a aludirse en los artículos periodísticos a los decorados, los telones y la maquinaria. Así *El Constitucional* mencionaba que en la inauguración de la sala el telón se corrió y se pudo "apreciar el mérito de la decoración salida del pincel arrogante del señor Olascoaga". Se refería al mendocino **Manuel José Olascoaga**, hombre público con importantes servicios prestados al país¹³. Continuaba la crónica citando al "autor de la decoración", que presentaba un "salón regio del Duque de Viseo en realidad sorprendente".

"No fue menos el que ofreció la 'cárcel', obra digna de los reconocidos talentos del Sr. Federico Soneyra, que con este trabajo acaba de cautivarse las simpatías del pueblo de Mendoza que se gloria de tenerle de huésped, y de establecer su crédito como artista y pintor; nosotros lo saludamos tanto como al Sr. Olascoaga felici-

tándoles por el completo éxito de sus obras". (*El Constitucional*, 28/05/52)

En agosto de 1853, durante la visita de Pascual Ruiz y Trinidad Guevara, la puesta de "El Conde de Montecristo" se publicitaba con "una decoración nueva representando las prisiones del castillo de If", y otra "representando la isla de Montecristo". Ambas eran obras de Olascoaga, como también el telón de boca y casi todos los telones que se usaron hasta 1861 en ese teatro.

En 1854, con motivo de los festejos por la Constitución Provincial, se representó "Aradín Barbarroja"¹⁴. Se trataba de un drama de "gran espectáculo" en tres actos, lo cual unido a las características de la obra de Dumas, perfila las condiciones técnicas de la sala, apta para el uso de maquinaria más compleja y la necesidad de nuevos decorados como los que pintó Olascoaga.

En octubre de 1857 la importante compañía de Matilde de la Rosa presentó dramas, comedias, zarzuelas, operetas, cantos y bailes españoles, etc. El éxito de crítica más grande de su repertorio fue "Don Juan Tenorio", de la que *El Constitucional* alababa la puesta escénica y el uso ingenioso de la tramoya, que hacía desaparecer la estatua de Doña Inés y la reemplazaba por su sombra, a través de áureas nubes y vapores.

Los teatros provisorios

Luego del terremoto de 1861 que abatió a ese enorme Teatro del 25 de Mayo aparecieron varios provisionales que requerían la labor de artesanos, pintores y carpinteros locales. Ya Olascoaga seguía nuevos rumbos por el país, como político y militar, y no lo registramos más como escenógrafo por varios años. El teatrillo que en su llamado *Hotel de Chile* levantó Hipólito Leconte en 1865, tomó el mismo nombre que el que inutilizó el terremoto. Contaba con la dirección técnica y el empuje de un actor profesional visitante, Manuel Castillo, quien formó un elenco de aficionados locales y ofrecieron un amplio y ambicioso repertorio. La prensa consignaba que el Sr. Castillo contaba con "todos los útiles y decoraciones que son precisas para vestir la escena".

Para "Margarita de Borgoña", la obra de Alejandro Dumas, se anunciaba el estreno de

Teatro mendocino

una decoración nueva y pocos días después, para el drama "Lo positivo" y el dúo de "Lucía de Lamermour", otra "bonita decoración", salida de las manos de los hermanos **Numa y Pompeyo Lemos**, que fueron pintores de telones de boca, ambientales y de fondo por varios años y, en cierto modo, los sucesores de Olascoaga.

En 1866, en el teatrillo de la Nueva Mendoza, en la ex "bodega subterránea" de calle Lavalle, la importante Compañía Keller ofreció una serie de cuadros vivientes basados en célebres pinturas, que ya había exhibido en Roma ante Pío IX y luego en Lima y en Santiago. Sorprende el uso de una "plataforma giratoria" empleada para acelerar la continuidad en la composición plástica. Se llamaba "espectáculo 'mimi-plástico'" porque los actores, en posiciones estáticas, participaban en la recreación de cuadros como "El último suspiro" y "El descendimiento", de Rubens, "Nuestro Señor en el camino del Gólgota", de Rafael, entre otros, o las alegorías del propio Luis Keller. En estos cuadros vivientes, Keller no escatimaba recursos de todo tipo -vestuario, utilería, elementos corpóreos, etc.-, para imitar la tela original de la manera más fiel posible.

A principios de 1870 el *Teatro Del Progreso* se constituyó en el provisional más amplio y de mayores posibilidades técnicas. Lo construyó el maestro mayor de obras Ceferino Marchi y las decoraciones las pintó **Santiago Horta**.

Se inauguró con la Compañía Dramática y de Zarzuelas de Juan Risso que siguió con un amplio repertorio presentado por un elenco integrado, entre otros, por Matilde de la Rosa y Manuel Fernández. Para la función inaugural del 11/03/70 se anunció que "en frente del edificio del teatro y al son del Himno Nacional, se elevará un majestuoso globo areostático (sic), con el objeto de solemnizar la apertura de la temporada". La orquesta era dirigida por el maestro Ignacio Álvarez, que figuraba en programas teatrales desde antes del terremoto. La Compañía de Risso ofreció en abril y en mayo de ese año una interesante versión de "Don Juan Tenorio". Las opiniones del cronista sobre la escenografía y pinturas hablan de las escasas posibilidades técnicas de este teatro provisional, pero más que nada de la habilidad del escenógrafo, que en tan estrecho escenario improvisó brillantes decoraciones. Demuestra particular admiración por los decorados del panteón de Tenorio, así como la escena de la transmutación de gloria del final del drama.

En el beneficio de una de estas funciones de la pieza de Zorrilla se destacaba, un poco ingenuamente, que la obra "está adornada con todo el aparato teatral que requiere su argumento, como tumbas, esqueletos, sombras, ángeles, gloria, etc., etc." Las pinturas eran obra de Horta, y los fue-

gos artificiales -tanto en la obra como en la calle antes de iniciarse los “beneficios” de los principales actores-, estaban elaborados por el pirotécnico **Manuel Oristondo**. Recordemos de paso que el llamado “beneficio” consistía en la dedicatoria de una función a los protagonistas o a determinado actor que se retiraba o a algún integrante del elenco por cualquier otro motivo. Era la ocasión que tenían los admiradores de agradecerle su talento artístico por medio de regalos varios, generalmente de alto valor¹⁵.

En la función dramática dada ese año por aficionados y alumnos del Colegio Nacional, terminaba el espectáculo con “preciosos fuegos de bengala” que alumbraban la escena. Pompeyo y Numa Lemos pintaron la decoración que representaba una cárcel con sobresaliente mérito. La crítica se quejó de que la luz y la perspectiva no podían juzgarse en todo su valor por la mala colocación del alumbrado.

El Teatro Municipal y los Circos de segunda parte

En las condiciones del contrato para la construcción del Teatro Municipal se estipulaba -además del cielo raso de la platea con pinturas decorativas y rosetón de madera o metal para la araña-, que debía entregarse con cuatro decoraciones para el escenario y telón de boca. El alumbrado del proscenio consistiría en doce lámparas de querosene. Finalmente, como la inauguración de 1873 se llevó a cabo con un espectáculo circense -inadecuado para la sala y la ocasión- hubo que “suprimir las decoraciones que son indispensables para el buen efecto de un teatro”, como consignaba *El Constitucional*, y se formó un picadero en el proscenio. Los hermanos Lemos seguían decorando también en este teatro, al igual que un pintor apellidado **Narváez**; mientras que un decorador de apellido **Alcántara** figuraba como encargado del aparato escénico en una nueva versión de “Don Juan Tenorio”.

Nueve años más tarde los críticos se quejaban del estado del teatro con sus “cuatro telones, sus dieciocho bastidores inútiles y su concha que ni tal nombre merece”. Por eso aconsejaban cómo debía construirse una concha de apuntador:

“Debe ser de forma parabólica y de madera blanda, debe tener un doble fondo interior de tabla muy delgada o de lata, y distante de la madera exterior 3 ó 4 centímetros, y este fondo completamente agujereado, a manera de cedazo. Este arreglo que no costaría pesos evitaría la incomodidad de que el público oiga al consueta (apuntador)” (*El Constitucional*, 07/03/82)

En cuanto a la iluminación, también opinaban que 70 u 80 luces no bastaban; aconsejaban instalar, al menos, 150



luces con un poco más de querosene y buena distribución de las lámparas en toda la sala y el escenario. Aunque traía ciertos problemas, como el que narra con humor el periodista de *Los Andes* sobre un accidente ocurrido en el Municipal durante una representación del "Fausto", de Gounod:

"La serenidad y la prudencia son recomendables en todos los actos de la vida, pero en ningún caso se requieren con tanta precisión como en el principio de incendio que en la aparición de Margarita entre las "nebulosidades de los tules" se manifestó de un modo un poco alarmante, haciendo que nuestra heroína se presentase no como fantástica visión sino en 'cuerpo y alma', dando gritos de terror, porque verdaderamente el inminente peligro estaba en el lugar donde el pícaro diablo quiso exhibirla al metamorfoseado doctor. Este incidente influyó muchísimo en el éxito de la obra y máxime en la distinguida y simpática soprano, pues sabemos que el súbito terror demuda el color y altera notablemente la voz. En el público hubo sustos de doble intensidad y si desgraciadamente no sofocasen tan pronto el fuego, quizás presenciásemos una de esas funestas hecatombes de que casos análogos nos ofrecen constantemente ejemplo". (*Los Andes*, 14/04/87)

En setiembre de 1891 el Teatro Municipal inauguró el alumbrado a gas y en algo mermaron estos peligros.

Un año antes un teatro privado, el *Variedades*, se inauguraba con gran despliegue:

"El nuevo coliseo es, por su construcción y decorado, así como por las comodidades con que cuenta, un verdadero chiche; las decoraciones pintadas por el aventajado discípulo de Apeles, Sr. **Guillermo Muñoz**, son hermosas y de un gusto acabado. (...) En la bambalina de embocadura tiene alegorías del drama, de la tragedia, de la comedia y de la música. Los bastidores de cortinas son de muy buen efecto; estos y los telones de 'casa pobre', 'sala' y 'paisaje' son debidos al pincel del Sr. **Eugenio Valls**" (*Los Andes*, 19/10/90)

Además, Valls era el autor del plano y el director de las obras. También se menciona a otro reputado artista de apellido **Berlinguieri** que pintaba telones, y se consigna que había un depósito de utilería tan completo como pocos teatros tenían.

Algo después, otras salas como el *Eliseo* en el Palacio de la Exposición -Colón y San Martín-, mejoraban las decoraciones y la iluminación, que se realizó por medio de la electricidad a partir de 1896. Al año siguiente se generalizó su uso en toda la ciudad.

Señalemos que desde 1892 hasta 1910, aproximadamente, salvo el Municipal, los otros teatros como el *Politeama Mendoza*, el *San Martín* y el *Eliseo* adecuaban su distribución interna para dar cabida a los espectáculos circenses del picadero, ya que para la segunda parte tenían escenario; es decir, el proceso inverso de los circos que además de la arena que les es propia, ubicaban un tablado para obras teatrales.

Un caso que ejemplificaba las dos modalidades de este tipo de espectáculo, llamado de "segunda parte" (circo y luego teatro), lo ofrece la presencia en Mendoza de la famosa "ecuyère" Rosita de La Plata. En 1897 actuó con la compañía acrobática de Pablo Raffetto en el Teatro San Martín. El espectáculo circense ubicado en un picadero "ad-hoc", se completaba con una versión pantomímica de "Julián Giménez" de Abdón Aróstegui sobre el escenario. En cambio, en 1899 volvió la "ecuyère" con el circo de Frank Brown. Arrendaron un salón enorme, en la calle Godoy Cruz N° 103, para instalar su circo ecuestre y acrobático que se presentaba, lógicamente, en la arena del picadero; pero en un costado armaron el escenario para ofrecer una pantomima.

Recordemos que al periodismo le costó varios años aceptar los dramas gauchescos. Cuando en 1892 se presentó "Juan Moreira" en el Teatro Municipal (por única vez) el crítico de *Los Andes* dijo:

"Pero debemos hablar claro, el drama *Juan Moreira* no lo creemos digno de ser representado en el teatro de una población culta, ante una sociedad ilustrada. Queda sólo para exhibirse como petipieza en un circo de acróbatas". (*Los Andes*, 21/05/92)

Tampoco los empresarios lo aceptaban, puesto que el Teatro Politeama que recibió a una compañía acrobática y de dramas criollos, ante la falta de público anunció:

“Comprendiendo la empresa que los dramas criollos no son para la sociedad han resuelto suprimirlos por esta noche reemplazándolos por una bonita pantomima.” (*Los Andes*, 26/04/95).

Al otro día, el teatro se anunciaba como circo. Ahora los dramas criollos estaban en el lugar que la sociedad mendocina les asignaba y entonces tuvo amplia aceptación de público. De este modo, desde “Juan Moreira” en adelante, todo el teatro gauchesco se vio en estas salas acondicionadas, con un limitado despliegue de elementos escenográficos pero abundante en utilería de mano. A propósito de un accidente fatal ocurrido en un teatro londinense, porque falló el resorte de un cuchillo y un actor se lo clavó en el corazón a otro, el diario *Los Andes* aconsejaba:

“(…) La narración de la tragedia deben tenerla en cuenta los artistas a fin de dominar los entusiasmos y particularmente los Moreiras que salen a la escena con cada daga capaz de cortar un pelo en el aire al menor descuido. Ojo, pues, y mucho tino en el manejo de los 'naranjeros', capaces de arrasar un ejército con sólo una descarga de pólvora seca.” (*Los Andes*, 15/08/96)

Conclusiones

En la actividad teatral en Mendoza durante el siglo XIX y aún antes, tanto los aficionados locales como las compañías de profesionales visitantes presentaban las obras con todos los recursos técnicos de puesta de que disponían, aunque éstos fueran escasos y pobres. Las sucesivas estéticas vigentes, neoclasicismo, romanticismo y realismo, fueron imponiendo cada vez más la necesidad de afirmarse en la escenografía y en la técnica como medios de facilitar la relación texto dramático/texto espectacular. Sin embargo, esto no se entendió muy bien desde la crítica periodística, y se priorizó el hecho social (recordemos la promoción de los espectáculos con fuegos artificiales y globos aerostáticos), antes que el artístico y, dentro de él, se señalaba el nivel de las

actuaciones, los métodos interpretativos de distintas escuelas europeas -sobre todo españolas y francesas-, la referencia minuciosa al texto original y la importancia y trayectoria de los protagonistas. Es lamentable que no se explicitara más la descripción y el comentario de los elementos y recursos técnicos inherentes a cada espectáculo, lo que sin duda hubiera posibilitado una mejor reconstrucción de las puestas.

Todo esto nos habla de un campo intelectual recién en formación. Mendoza era una ciudad con distintos patrones culturales por varias razones: la distancia de Buenos Aires, la cercanía con Chile -país del que dependió hasta 1776-, las huellas del enfrentamiento entre unitarios y federales, la apertura a nuevos reclamos culturales de la cada vez mayor corriente inmigratoria europea que llegaba con apetencias de música, teatro y teatro lírico, la carencia de críticos con suficiente conocimiento y respaldo cultural, entre otros factores. Y, sobre todo, la ausencia de intención testimonial en el tiempo para tratar de dejar registros más claros y minuciosos. Seguramente eran otras sus preocupaciones, más apremiantes, más coyunturales, como para pensar en las dificultades de los futuros historiadores del espectáculo. En cambio, la crítica de principios del siglo XX sí comenzará a testimoniar, a expresar sus opiniones acerca de los detalles de las puestas en escena, lo que brindará un panorama espectacular más completo.

En el siglo XIX, a pesar de la imprecisión en el lenguaje técnico, las referencias precarias permiten deducir que las escenografías, decorados y recursos estaban al servicio de puestas de tipo ilusionista, con golpes de efecto y subrayados musicales. Recordemos que en todos los espectáculos -en especial los líricos- había un acompañamiento de músicos, al menos para interpretar la obertura del programa y también como “fin de fiesta” o despedida.

Más tarde, en las últimas décadas del siglo, una estética más realista y luego naturalista comenzará a utilizar la escenografía de “medio cajón”, con bastidores y telones como paredes de una habitación, apoyada por candilejas de querosene, gas y luego electricidad. Estos dos últimos progresos en la iluminación, al permitir la graduación de la intensidad de la luz, facilitaron el logro de efectos

de amanecer, ocaso, tormenta, etc., lo que aumentó las posibilidades expresivas y aportó un lenguaje artístico nuevo al servicio del naturalismo.

Por último, los espectáculos en "circos de segunda parte" propusieron nuevos ámbitos que fueron el sitio adecuado para dar a conocer todo el ciclo de la gauchesca rioplatense, que llegaba con elencos circenses de Buenos Aires con títulos como "Juan Moreira", "Pastor Luna", "Julián Giménez", "Juan Cuello", "Santos Vega", "El tigre del Quequén", "Los 33 orientales", "Martín Fierro" y otros dramas gauchescos. Pero aquí se reflejan también las limitaciones de una sociedad mendocina en formación y prejuiciosa, y una crítica excesivamente temerosa a la que le costó asimilar las nuevas propuestas de un teatro cada vez más popular y argentino.

Notas

1. Cfr. Navarrete, José, "Los teatros mendocinos en el siglo XIX", en: *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 2000.
2. Para Gerardo Luzuriaga (1933:37) "decorado" es el "conjunto de escenografía, utilería, objetos, mobiliario y cortinas, cuya función es representar un local determinado o crear una imagen visual o un ambiente". Lo mismo lo definía Edward A. Wright (1962:239). Por su parte, Marcela Ruiz Lugo y Ariel Contreras dan de "decorado" una primera acepción similar a la de Luzuriaga y Wright. Aportan también un segundo significado: "Conjunto de elementos que componen la escena. Puede ser realista y tratar de reproducir un lugar concreto o evocar un ambiente." (1991: 74). Como vemos, las definiciones de estos cuatro investigadores incluyen en el vocablo "decorado" la palabra "escenografía" con sentido muy amplio.
3. *Telón de fondo*: gran superficie plana (generalmente de tela o papel) o con pliegues, colgada al fondo del escenario. Suele ser negro, blanco, gris o de otro color neutro y también recibe el nombre de "cámara". Durante varios siglos se pintaron en él paisajes convencionales, idealizados.
4. *Bastidor*: es una pieza de decorado compuesta por un marco de tiras de madera y que está forrado de tela, papel o cualquier otro elemento. Resulta de uso básico en la escenografía realista y sirve para representar los muros del decorado, entre otros usos.
5. *Parrilla del telar*: recibe este nombre la estructura de vigas delgadas de madera colgada encima de todo el foro y de donde, por medio de un sistema de cuerdas y poleas llamado "telar", cuelgan las "varas" o tiras de madera donde se fijan con clavos o se amarran los telones y bambalinas. De la parrilla cuelgan también las diversas piezas del equipo de iluminación.
6. *Foro*: la parte del edificio teatral que está separada de la sala por la boca de la escena y que aloja al escenario y a todas sus instalaciones técnicas.
7. *Telón de boca*: es el cortinado que limita al proscenio de la escena propiamente dicha y que tapa la embocadura -abertura- del escenario. Cuando se abre el telón de boca, al comenzar una representación, el público puede apreciar la disposición de los elementos escénicos.
8. La palabra "espectáculo" generalmente designa a una función o diversión pública de cualquier especie. Implica la presencia de espectadores, es decir, personas que miran lo que se les ofrece; sin ellos no existe espectáculo.
9. *Espacio escénico*: es el espacio perceptible por el público que corresponde, aproximadamente, a lo que llamamos "escena", es decir el lugar donde los actores representan un texto dramático. El espacio escénico se organiza en estrecha relación con el espacio teatral (edificio, sala, accesos, etc.) y, a través del tiempo, ha conocido todas las relaciones posibles con el lugar de los espectadores. Esta relación es clara en el tradicional teatro llamado "a la italiana", porque demarca los límites del actor -

en un escenario - y del espectador - en una sala -. Por ejemplo, el Teatro Independencia de la ciudad de Mendoza. Pero resulta complicada en otras formas de teatro participativo en el que, durante la representación, los actores se mezclan con el público o son rodeados por éste o lo rodean en innumerables combinaciones. También, a veces, lo insólito del lugar teatral desorienta acerca de cuál es el espacio escénico. Por ejemplo, cuando el público baja una escalera que cae junto al escenario o llega a sus butacas después de pasar por el espacio escénico en el que pueden estar -o no- ya instalados los actores, o en el teatro llamado "callejero", etc. En Mendoza, aunque predomina la concepción del teatro "a la italiana", con sus zonas bien diferenciadas, se han intentado variadísimas experiencias motivadas a veces por la escasez de salas y a veces por las posibilidades edilicias de los lugares potencialmente disponibles o buscados para nuevas experiencias de montaje: un cuerpo de bodega, una ancha y señorial escalera, una terraza, un galpón, un jardín, una galería comercial, un sótano pequeño, una carpa, una casa de familia, etc.

10. *Utilería*: todos los objetos y accesorios que maneja el actor se llaman "utilería de mano". Los muebles y elementos físicos tridimensionales que imitan objetos naturales se llaman "utilería de escena".
11. No olvidemos que la precisión acerca de los hechos y costumbres de cada época, como fieles reflejos de ella, recién será tenida en cuenta en el último cuarto de siglo, a la luz del cientificismo positivista.
12. *Maquinaria*: también llamada "tramoya", es la máquina o artificio con que se efectúan los cambios de decoración y los efectos escénicos.
13. A la polifacética personalidad de Manuel José Olascoaga como militar, topógrafo, político, explorador y estadista, debemos sumar su condición de novelista, dramaturgo, escenógrafo y pintor. Como artista plástico prefería el dibujo a pluma que utilizó en numerosos retratos de personalidades destacadas, en escenas de costumbres populares y, sobre todo, en paisajes y vistas de ciudades. Su cuadro "Vista panorámica de Chos-Malal" (primera capital del Neuquén, fundada por Olascoaga) fue premiado en la Exposición de Chicago en 1893, con gran medalla de oro.
14. Dato proporcionado por el investigador Teodoro Klein.
15. En enero de 1894, en el Variedades, se realizó el beneficio de una cantante de apellido Ferry que integraba la compañía de operetas que actuaba allí. *Los Andes* del 23/01/94 comentaba: "Anticipando algunos detalles, diremos que la simpática beneficiada fue objeto de ruidosas ovaciones y se le hicieron numerosos obsequios entre los que anotamos los siguientes: un precioso reloj de oro con brillantes, cartera filigrana de oro (con un billete de 50 francos), un anillo de brillantes y rubíes, prendedor de perlas y zafiro, una cadena de oro, varias cajas con pañuelos de seda, dos riquísimos trajes, un hermoso sombrero, multitud de flores, coronas, ramilletes y canastillos, etc."

Bibliografía

- Crimi, Humberto, *Breve historia del teatro mendocino*, Dirección Provincial de Cultura, Mendoza, 1957.
- Cueto, Adolfo, Romano, Aníbal M., Sacchero, Pablo, *Historia de Mendoza*, Ed. Diario Los Andes, Mendoza, 1994.
- Furlong, Guillermo, *Los jesuitas en Mendoza*, Talleres Gráficos San Pablo, Buenos Aires, 1949.
- Hudson, Damián, *Recuerdos históricos sobre la provincia de Cuyo*, Mendoza, 1966.
- Hudson, Damián, "Apuntes cronológicos para servir a la historia de la antigua Provincia de Cuyo" (set/1852), en: *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*, Tomo X, Julio Suárez Editor, Buenos Aires, 1938.
- Lemos, Alejandro C., "El teatro de Mendoza", en: *Diario Los Andes*, Mendoza, 1925.
- Luzuriaga, Gerardo, *Del absurdo a la zarzuela: glosario dramático, teatral y crítico*, Girol Books Inc., Ottawa (Canadá), 1993.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona (España), 1984.
- Ruiz Lugo, Marcela-Contreras, Ariel, *Glosario de términos del arte teatral*, Ed. Trillas, México, 1991.
- Wright, Edward A., *Para comprender el teatro actual*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.
- Diarios Consultados: *El Constitucional*, *El Debate*, *Los Andes*.