

## EL TEATRO COMO CONTEXTO EN *LA GRAN ALDEA*

ALBERTO BLASI  
The City University of New York

Publicada en 1884, *La gran aldea*, única novela de Lucio Vicente López,<sup>1</sup> es un texto que, situado en los comienzos de la narrativa argentina, es inseparable de la historia de ésta. En el año de su impresión, el *Anuario bibliográfico* local apreció el valor realista de sus cuadros; luego, Martín García Mérou subrayó la maestría en esos cuadros de costumbres y la destreza «humorística y burlona» en el discurso; «caricaturas apenas exageradas» de figuras del momento son los personajes secundarios que interesan a Aníbal Ponce; sus «cuadros picarescos» y la «frescura magistral» de sus descripciones entusiasman a Roberto Giusti; personaje esencial es para Rafael Alberto Arrieta la ciudad de Buenos Aires y su autor, el «mejor cronista» del desarrollo de la ciudad según Enrique Anderson Imbert. Ricardo Rojas, por su parte, señaló a López como uno de los fundadores de la novela argentina.<sup>2</sup>

Numerosos contextos la nutren y son verificables en ella desde los elementos del dandismo finisecular hasta la imagen especular de Europa en términos locales, y de allí hasta la comunicación de la visión del mundo que poseía la clase social del novelista, registrada por éste desde un ángulo decididamente crítico. El texto es además documento del punto de fractura de una determinada mentalidad, fractura que corresponde al momento de producción: el breve lapso que va de una revolución a otra, las de 1880 y 1890, capitales ambas en el discurso general de la historia del país.<sup>3</sup>

1. L. V. LÓPEZ, *La gran aldea*, Buenos Aires, Biedma, 1884. Numerosas reediciones.

2. A. BLASI, *Introducción a Lucio V. López*, Buenos Aires, Huemul, 1965, pp. 32-34.

3. Cf. A. BLASI, «Las crisis del noventa y sus imágenes en la narrativa argentina», *Actas de las Terceras Jornadas de Investigación de la Historia y la Literatura Rioplatense y de los Estados Unidos*, (ed. R. A. Borello), Mendoza, Universidad de Cuyo, 1968, pp. 31-40.

De aquellos contextos se ha optado para esta ocasión por uno que creemos esencial para la producción de *LGA*: el teatro, la actividad teatral.

Veamos primero al productor. Gracias a sus *Recuerdos de viaje* de 1880 podemos apreciar la finura de sus calidades como espectador y aún como crítico del teatro. Gran parte de esas crónicas están referidas a la actividad teatral en Francia.<sup>4</sup> El joven de treinta y un años que, viajero por única vez en Europa, escribe sus «Crónicas parisienses» para *El Nacional* de Buenos Aires, comunica una visión detallada y discriminada de lo que ocurrió en los teatros entre julio y diciembre de 1880. Se advierte en él claro conocimiento de las convenciones teatrales y del oficio del actor, definidas tomas de posición frente a géneros y autores, atención a la recepción de las piezas y actuaciones por los franceses; y se pueden leer entre sus líneas las devociones teatrales del cronista. El tema *per se* merecería un estudio; baste aquí con anotar tres rasgos útiles a nuestros propósitos: López conoce en persona a los principales autores del momento («En los palcos *avant-scène*, estaban Dumas, Augier y Sardou», p. 336); posee definidas admiraciones («...Augier, Dumas y Sandeau han tratado con un brillo y una ciencia incomparables...», p. 377; «Molière, el eterno Molière será el astro exclusivo de la escena de la calle Richelieu...», p. 340); coloca a la *Comédie Française* en el plano más alto del sistema cultural («La Comedia Francesa es una casa como la Sorbona, como el Colegio de Francia, como la Escuela Normal», p. 174). Ese entusiasmo por la institución teatral que le inflama frente a la casa de Molière, le acompañará cuando examine en su novela a la institución teatral bonaerense, vertebral en el sistema cultural respectivo como se ve en testimonios tan valiosos como los que en su momento produjeron Émile Daireaux, Enrique García Velloso, Manuel Bilbao, Santiago Calzadilla, Alberto del Solar, Vicente Quesada y James R. Scobie, entre otros muchos.<sup>5</sup>

Si sólo nos contentamos con la lectura de *LGA*, veremos existir en Buenos Aires, salas que con gran vitalidad producen desde el teatro lírico hasta el *variété*, mientras que la actividad local se enriquece con los viajes a Sudamérica de los divos y sus compañías durante el verano europeo, estimulados por la excelente capacidad de pago de las élites cuyo definido conocimiento de lenguas extranjeras resultaba de una educación cuidadosa y se perfeccionaba por la costumbre de los viajes trasatlánticos.

Recintos teatrales son a la vez iconogramas y recinto del discurso en *LGA*: los teatros de la Victoria, Colón y de la Alegría dan sede a sendos capítulos (8, 13, 18) mientras las referencias a salas teatrales se multiplican en el texto.<sup>6</sup> La

4. L. V. LÓPEZ, *Recuerdos de viaje*, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915. Se cita por esta edición.

5. Cf. J. R. SCOBIE, *Buenos Aires. Plaza to Suburb, 1870-1910*, Nueva York, Oxford University Press, 1974, pp. 307-308, *passim*. E. GARCÍA VELLOSO, *Memorias de un hombre de teatro*, Buenos Aires, Kraft, 1942.

6. Cf. caps. 8, 13, 18, y *passim*; *Recuerdos...*, p. 181.

propia fractura entre dos épocas toma un emblema teatral para caracterizar «los honestos hábitos coloniales»: «Los cómicos españoles... ya no entretenían como veinte años atrás» (p. 123). Y la gente de novela que puebla *LGA* es en buena medida gente de teatro. El personaje central femenino de los doce primeros capítulos a partir de la seña nominal rinde homenaje a la tragedia griega al par que a la helenofilia decimonónica: ella es Medea, como la criatura de Eurípides que mató al hermano y a sus propios hijos y a la elegida de Jasón. Una verdadera poseída a la que se convoca a *LGA* en clave burlesca, se le adjuntan terribles ademanes de «sibila» y se la llama «retoño de los Atridas», es decir de los violentos Agamemnon y Menelao (cap. 1); esa que en el momento previo al gran colapso que traerá la muerte «juraba venganza como una pitonisa poseída por la cólera divina» (cap. 12). En tanto, el personaje femenino que da centro al último tercio de la novela, la que sustituirá a Medea, Blanca Montifiori, cuando irrumpe en el espacio literario, es saludada como «una nereida» que tiene «la hermosura de Dido» (cap. 11), la enamorada de Eneas; y figura central de *Les Troyens* de Héctor Berlioz. Incluso el mayor artefacto cultural que desde 1820 sustentara la helenofilia, la venus de Milo, es aludido para sustentar el prestigio de los «altos y erguidos» senos de Blanca (cap. 11). Otros de la tragedia griega endosan a personajes de *LGA*: Don Josef Garat, pedagogo nacido en el castillo de Monjuich, «era un Orestes» (cap. 9) hijo de Agamemnon vengador de su padre, entre otros ejemplos; y aún la cazuela del teatro, «albergue de solteronas y doncellas... se convierte en Criterion», es decir el tribunal de Justicia de la Grecia clásica, pues «allí se pasan por cedazo todas las reputaciones» (cap. 13).

Podríamos abundar en menciones griegas y latinas para reconstruir el respectivo contexto cultural en *LGA*, natural en quien pasó entonces estudios preparatorios a la Universidad y cursó leyes, lo que implicaba una frecuentación asidua de la tradición jurídica e institucional clásica.<sup>7</sup> Pero, la tragedia consumida en la segunda mitad del siglo diecinueve por la clase educada bonaerense, venía con cobertura de melodrama y se despachaba en los teatros de la ópera. Esa misión la cumplía el teatro Colón de Buenos Aires, núcleo productor de los grandes clisés con que la élite construía sus códigos emocionales; los viajes a Europa reforzaban la construcción. Se pensaba en clave de ópera y el textualizador, en el caso de *LGA*, codificó su mensaje haciendo uso de ella como de un recurso precioso. Se comienza con una doble alusión que enhebra a Vincenzo Bellini en el discurso: sus celos son «los celos de Norma» y su desventurado marido es comparado al procónsul Polión víctima de Norma: «Y Polión (tío Ramón) caía fulminado por los anatemas» (cap. 1); el tema romano llega ahora en odres nuevos. El ídolo político de Medea es comparado por la voz narradora con Juan de Leyden, jefe de los anabaptistas que lo reconocieron como profeta y cuya historia permitió la ópera *Le Prophète* de Giacomo Meyerbeer (cap. 4); tras la persona del ídolo, cui-

7. A. BLASI, *Introducción...*, pp. 12-16.

dadosamente retratado, se puede ver el rostro de Bartolomé Mitre. Las arias «Di quella pira...» (*Il Trovatore*), y «La donna é mobile...» (*Rigoletto*) y también Lohengrin son convocados para el elogio de *Flor de un día* (1851), pieza del poeta de Vich don Francisco Camprodón (cap. 8); el maestro Pío Amado entraba a su clase como «Fígaro mismo, al cual sólo le faltaba la navaja y el platillo del barbero» en bisémico homenaje a Beaumarchais y a Rossini (cap. 9) reiterado mediante una alusión al aria «La calunnia» que en el segundo acto de la ópera canta don Basilio: «La maledicencia de la gran aldea es como la calunnia del *Barbero*... del *venticello* pasa al huracán y ¡ay de aquel que se encuentre envuelto en la ráfaga!» (cap. 11); para execrar al comedor del Club del Progreso se dice «allí se sienta uno con la indiferencia con que Raúl y Nevers se sientan en el banquete de papel pintado del primer acto» de *Les Huguenots* de Meyerbeer (cap. 11) y también se dice que cierta noche se va al Colón a oír la *Semiramide* de Rossini (cap. 13); finalmente, óperas abastecen la crónica zumbona del baile de carnaval de los «pardos» en el teatro de la Alegría: el mulato Alejandro es «audaz seductor de aquella honesta Margarita», la francesita Graciana criada de Blanca quien ya «la noche anterior había estado de pascana con su Otelo» (cap. 18). Buen espectador el doctor López, buen hombre de su tiempo: ¿cantaría quizás —como entonces no era raro— aquellas mismas arias que incluía en su tipograma? Que era un adicto a la ópera lo corrobora la nómina de cantores y cantoras que en él se recoge: están allí los célebres tenores Raffaele Mirate y Enrico Tamberlick, el primero que hizo oír el «do diesis» de pecho (cap. 8); el no menos célebre Francesco Tamagno para quien Verdi escribió *Otello* (cap. 11); y dos divas, Erminia Borg hi-Mamo, soprano dramática algo excesiva en su propio divismo y la contralto Sofía Scalchi, de directa derivación rossiniana (cap. 13). Todos italianos, los dos primeros estuvieron en Buenos Aires en 1857, volvió Tamberlick en 1860; Tamagno visitó seis veces la ciudad entre 1878 y 1898, mientras que ambas cantantes lo hicieron en 1882.<sup>8</sup>

Los códigos culturales contenidos en *LGA* actúan como círculos concéntricos y expansivos determinados como es natural por un sistema de jerarquías vinculado a la época. Sin espacio para teorías, permítasenos un *modus operandi* que vaya de la serie más prestigiosa pues contiene el relente de la antigüedad clásica, hacia la siguiente, la de la ópera ungida por el prestigio de que dotó el romanticismo a la creación musical, y de allí a series más seculares: la comedia y el drama. De los artefactos teatrales convocados al espacio literario, sólo dos no pertenecen a los géneros antemencionados, pero su presencia es sólo incidental: una alusión de clisé a Hamlet hecha por un personaje de clisé, el doctor Trevezo (cap. 4), y otra del mismo calibre respecto de los amantes de Verona (cap. 18).<sup>9</sup>

8. Cf. el uso de tecnicismos propios del *bel canto* en el cap. 5.

9. La alusión a personajes de Shakespeare es una constante en *LGA* y también un recurso de humor.

Volvamos a la comedia. Molière es como el numen tutelar de *LGA*. Ramón, igualizado a Polión en el *incipit*, ya había sido llamado: «...una especie de Tartufo, pero no un Tartufo odioso y antipático, sino... un Tartufo ingenuo y cándido, a quien Orgón descubría en cada aventura por la falta de las grandes cualidades jesuíticas...». Por cierto, las aventuras eran eróticas y por Orgón se aludía al «retoño de los Atridas» ya conocido. El nuevo Tartufo, y la anotación es impecable, había adquirido gracias a su infortunio conyugal *le physique du rol*: «Enflaquecido... un tipo físico lógico con su nuevo carácter moral». Por su parte Montifiori, padre de Blanca, «bien juzgado, era un poco burgués a lo monsieur Jourdain al fin» (cap. 14). La incidental pero duradera aparición del príncipe de los tenderos don Narciso Bringas permite que se diga de él: «...tenía un vocabulario propio, que el mismo Molière habría envidiado para dotar con él a las mujeres sabias... poseía toda la preciosidad del lenguaje culto de la época y daba el *do* de pecho con una dama para dar el *sí* con una cocinera» (cap. 5). Un largo excursus sería necesario aquí para anotar los variados recursos teatrales aprendidos en Molière de que se vale el autor de *LGA*, particularmente en la producción de la saga de Medea.<sup>10</sup>

El desdichado Ramón comenzó como un Tartufo y terminó como un Fausto: casi al final de *LGA* veía pasar «la silueta fascinante de Blanca» que dejaba a su paso «el perfume capitoso de juventud que embalsamaba la visión de Fausto» (cap. 17). ¿El de Goethe?, preguntamos pensando que, más bien, el de Gounod, memorable ya en la tradición literaria nacional.

Y esta alusión permite el paso hacia el drama romántico, de reiterada presencia en el discurso, aunque sólo a través de alusiones incidentales. En algún momento se llamará enfáticamente al siglo diecinueve «el siglo de *Hernani*» (cap. 8) y una ensaladilla alusiva de difícil lectura en nuestros días expresa: «...allí yo les levanto (a los cómicos) un monumento con los restos del guardarropa de Dagnino (sastre teatral), en que había de todo; forma la base el casco de Gonzalo de Córdoba, cubierto por el manto lanar moteado de Isabel la Católica; Don Juan Tenorio vela sobre el terremoto de la Martinica, mientras que la Campana de la Almudaina toca a rebato en la horca de los Escalones del Cadalso» (cap. 8). Un rico surtido de dramas entonces muy populares: entre ellos, *Isabel la Católica* de Rodríguez Rubí, el *Don Juan* de Zorrilla, *Los seis grados del crimen y escalones del Cadalso o sea Una lección terrible a la Juventud*, nombre dado en América a *Trente ans ou La vie d'un joueur* de Victor Ducange... Repitamos el verso famoso de Musset: «Vive le mélodrame où Margot a pleuré». Este homenaje verbal que recibe en *LGA* es motivado por otro que se rinde a la ya citada *Flor de un día* de Francisco Camprodón y del que ya sabemos: en él no se vacila en llamarla «Pavón del teatro dramático español!», siendo Pavón la batalla con que en 1861 culminara la carrera militar del general Mi-

10. Cf. L. V. LÓPEZ, *Recuerdos...*, pp. 182-191.

tre. Y no sólo el repertorio sino también los cómicos reciben mención: Enamorado y Vilardebó, la Rodríguez y la Bigones, y aún el sastre teatral.

Pero no sólo se sirve *LGA* del drama, y del melodrama, para hacer juegos de humor.<sup>11</sup> Reverente se pone cuando se habla de Sarah Bernhardt a través de una expresión que podría bien aceptarse como metonimia: «...así como el guante de piel de Suecia, largo y arrugado, sobre el brazo flaco y nervioso de Sarah Bernhardt ha dado su pincelada a Frou-Frou...» (cap. 8); y si aquí se habla de la protagonista de la comedia epónima de Meilhac y Halévy que tantas veces representó en Europa y América desde su estreno en 1859, se habla a través de ella de la persona total de la dueña de «arte divino... proscripta por sí misma de la Comedia Francesa a causa del último lance judicial provocado por... (el drama) *l'Aventurière* de Emilio Augier», según se lee en *RV*.<sup>12</sup>

Y es justamente de ese teatro convocado por la presencia de la divina Sarah, de donde nos llega el molde en el cual hubo de vaciarse la persona dramática de Blanca Montifiori. Un crítico con raíces familiares en el teatro, Alfonso de Laferrère, notó al pasar que «Blanca (es) una de las *lionnes* del teatro de Augier»;<sup>13</sup> no una de ellas hemos de corregir: Blanca *es* a Séraphine lo que Ramón *es* al sexagenario Pommeau, ambos figuras centrales de *Les lionnes pauvres*, la pieza escrita por Augier con la colaboración de Édouard Fournier, estrenada en París en 1858 y en la que se describen quizás por primera vez en el teatro francés, los desastres que el gusto por el derroche, el lujo y la ociosidad pueden causar en los hogares, incluso los más apacibles. Éxito de escándalo coronó, *ça va sans dire*, este excelente texto, nutrido por el teatro clásico y particularmente por Molière, con el que floreció un nuevo tipo teatral, la llamada *pièce sociale*. Con él se enjuició al opulento y frágil Segundo Imperio mediante la crítica de costumbres privadas; de modo análogo *LGA* enjuició al opulento y frágil período argentino que va de la revolución de 1880 a la de 1890, en la que su autor tomó parte.<sup>14</sup> No se le dio otro subtítulo que el de «Costumbres bonaerenses»; quizás sospechara su autor cierta ambigüedad genérica en el signo que acababa de producir<sup>15</sup> y esto lo corrobora el semantema ajeno que puso como epígrafe. Todo epígrafe por su función liminar y su carácter de *collage* invita a que se lo vea como reescritura de índole testamentaria en que van envueltas las claves de la obra. El de *LGA*, de dos párrafos, advierte en el primero de ellos: «Qu'on ait trouvé des personnalités dans cette comédie, je n'en suis surpris; on trouve toujours des personnalités dans les comédies de caractère...» Tan significativo texto fue en principio epígrafe de *Le Monde où l'on s'ennuie*, comedia de carac-

11. Esos actores son llamados «los Talma y los Kean de la gran aldea...».

12. Cf. L.V. LÓPEZ, *Recuerdos...*, pp. 176-182.

13. A. de LAFERRÈRE, Prólogo a *La gran aldea*, Buenos Aires, Estrada, 1948.

14. Cf. A. BLASI, *Los Fundadores*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962, pp. 11-19.

15. Compárese este subtítulo con los de las novelas de Alphonse Daudet.

teres del entonces famoso Édouard Pailleron. Todo el texto del epígrafe protege, intenta proteger a la pieza de que se la vea como comedia de clave; con el *collage* quiere López implantar la misma veda en beneficio de su texto.<sup>16</sup> Pero lo importante para nosotros es el sintagma *comédie de caractère*, que refuerza la idea de *comédie*. Debemos entenderlo como un guiño astuto de quien transcribe, con el que López nos advierte discretamente sobre la condición ambigua del signo que ha producido. Y no sólo en cuanto a la naturaleza preteatral de su discurso —tendencia ilustrada por algunos de los mejores narradores argentinos de entonces, entre ellos Cambacérès, Álvarez, Mansilla, Payró— o la balzaciana labilidad del término *comédie*. Tal guiño entendemos incluye la esencia de sus *dramatis personæ*, el conjunto de las determinaciones necesarias y suficientes para que ellas lo sean en el caso particular de *LGA*.

Por todo lo dicho hasta aquí creemos justo ver a aquella gente de novela como gente de comedia: a Medea como una destituida Medea; a Ramón como un Tartufo faustizado o Fausto tartufizado que sexagenario será un Pommeau a la criolla, mientras que la *lionne* blanca también a la criolla reescribe a una Séraphine sin problemas materiales.

La cuidadosa indicación de escenarios y movimientos, la reiterada presencia del «teatro en el teatro», el vaivén pendular entre el mundo de los señores y el de los criados, la atención que reciben los interiores de aquel «siglo tapicero» y el código vestimentario,<sup>17</sup> serían otros tantos temas que de ser tratados robustecerían nuestra hipótesis. Y al mismo tiempo subrayarían en el discurso de *LGA* la importancia funcional del contexto que hemos tratado de reconstruir y subrayar.

16. Cf. A. BLASI, *Introducción...*, pp. 30-31.

17. Son recurrentes en *LGA* las referencias a modas, modistos, materiales empleados, y también a movilidad del código vestimentario.