

## LA COMISION CENSORA DE ESPECTÁCULOS PUBLICOS EN BUENOS AIRES DURANTE LA GESTIÓN MUNICIPAL ALVEAR. EL INTENTO DE ESTRENO DE LA OBRA TEATRAL NANA DE EMILE ZOLA EN EL POLITEAMA EN 1882

Arq. Julián Gomez. FAU - UNLP

El teatro representado en la ciudad de Buenos Aires a partir de 1880 resultó ser un mosaico de géneros vertido sobre la ciudad, fragmentos de sociabilidades singulares, expresión de la incesante afluencia inmigratoria, elementos que el Orden Conservador pretendería encuadrar en un Proyecto Nacional basado en mitos locales aún imprecisos y esquivos.

Las Memorias Municipales de la Ciudad de Buenos Aires del período ponen de manifiesto dos ejes en torno a los cuales se debatía la teatralidad durante la gestión municipal de Alvear: seguridad e higiene de las salas y control de contenidos de las representaciones.

Esta ponencia se interroga acerca de cómo se manifestó en la ciudad de Buenos Aires un fenómeno popular y plural tal como el teatral del período frente a las políticas impulsadas desde la década del 80' por Roca y su proyecto de consolidación nacional.

### Construir una nacionalidad

Tal como lo plantea Lilia Bertoni<sup>1</sup>, la idea de nacionalidad instalada a partir del romanticismo reaparece como cuestión en la década del ochenta desde una perspectiva renovada y respondiendo a ciertas circunstancias ineludibles: el proyecto de país impulsado en décadas previas que tenía como uno de sus pilares la apertura de las fronteras a todo aquel ciudadano del mundo que quisiese habitar nuestro territorio estaba en marcha y surgían de esa dinámica ciertos imprevistos. Entre ellos, el temor a la disgregación producto de una sociedad *aluvional* que en incremento creciente podía desvirtuar con su desarraigo la meta de construcción de un relato y un proyecto común de país. Esta cuestión, desatada durante la década del 80', cobraba intensidad en los debates de 1887 en la Cámara de Diputados; los inmigrantes evadían la nacionalidad local y se agrupaban en culto de la patria ausente de la que seguían sintiéndose parte. Esto impedía la definitiva integración del inmigrante: *“...recórrase la ciudad de Buenos Aires, y se verá en todas partes banderas extranjeras, en los edificios; las sociedades llenas de retratos e insignias extranjeras; las escuelas subvencionadas por gobiernos europeos, enseñando idioma extranjero; en una palabra, en todas partes palpitando el sentimiento de la patria ausente, por que no encendemos en las masas de la patria presente...”*<sup>2</sup> La inadaptación del inmigrante y su rechazo a asimilarse en una identidad local, lo que Halperín Donghi<sup>3</sup> define como *“proceso de aculturación sufrido por el inmigrante”*, amenazaba la ansiada búsqueda de progreso y afianzamiento del país.

Un impulsor de las políticas inmigratorias en el pasado tal como Sarmiento, hacia 1881, formulaba un diagnóstico crítico acerca del real alcance que la inmigración estaba teniendo en el ansiado proyecto de construcción de una sociedad civilizada: *“...es preciso que los inmigrantes curen de la nostalgia, esa peligrosa neurosis...”*. Así, el proceso iniciado en Roca y continuado en los sucesores del Partido Autonomista Nacional (PAN), si bien se caracteriza por el mantenimiento y el fomento de las políticas inmigratorias, planteará paralelamente iniciativas impostergables de *“...afirmación de la nación y formación de una nacionalidad propia”*<sup>4</sup> por medio de la escuela, las fiestas nacionales y luego la naturalización del extranjero.

El pragmatismo de las políticas del Orden Conservador queda inscripto en *La Tribuna Nacional* (LTN), diario que durante los años 80' se abocó a legitimar y propagar el ideario del Gobierno Nacional y del PAN, con énfasis en una transformación cívico moral de los habitantes de la Nación. Paula Alonso considera que *“las constantes referencias a fuerzas subversivas, que podían socavar la nueva era comenzada en el ochenta, pueden resultar un tanto enigmáticas si se las contrasta con la ausencia de*

---

<sup>1</sup> Bertoni, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Fondo de la Cultura Económica, Buenos Aires, 2007. (1º Ed. 2001).

<sup>2</sup> *Ibid.* Pág. 39.

<sup>3</sup> Halperín Donghi Tulio. “¿Para que la inmigración? Ideología y política inmigratoria y aceleración del proceso modernizador: el caso argentino, 1810 – 1914” en *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas* (Buenos Aires: Sudamericana, 1987 / originalmente en *Jahrbuch*, nº 13, 1976).

<sup>4</sup> Bertoni, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Fondo de la Cultura Económica, Buenos Aires, 2007. (1º Ed. 2001).

*oposición política organizada a lo largo de esta década*<sup>5</sup>. Sin embargo, la justificación a tales dudas referían a la experiencia política de los años previos cuando, entre Caseros y el 80', Buenos Aires había sido escenario de un repertorio de modos de sociabilidad política activa: manifestaciones, movilizaciones, asociacionismo, grupos y partidos políticos; prácticas que el PAN consideraba no propicias para la construcción pacífica del modelo de nación roquista.

Las pautas que fundamentaron al Orden Conservador pueden resumirse en una frase sobre la que insistía LTN:

“...es el progreso material el que lleva al progreso moral y no viceversa; es a través del desarrollo económico que se construye la civilización”<sup>6</sup>. Según Alonso, la idea del progreso arrebatador producido a partir de esa década, estuvo fundado en el leit motiv “...el orden, la paz y la libertad definen el buen gobierno... Estos conceptos son para los roquistas mutuamente intercambiables ya que en este lenguaje del PAN existe una raíz común a los tres términos: el desarrollo económico”.

Para ellos, el progreso propicia los hábitos adecuados, templada las pasiones, conquista la paz, concibe la libertad y perfecciona la democracia. Sin embargo, el periódico oficialista concluía en que

“lamentablemente la gran mayoría estaba compuesta de ignorantes... (lo cual) explicaba en nuestra sociedad el prestigio del caudillo, nuestras conmociones periódicas y la transmisión del poder por la victoria de las armas que hasta hacía poco nos caracterizaba”... “el voto inconsciente de la mayoría ignorante es una amenaza suspendida sobre el destino de los pueblos”<sup>7</sup>.

Era el gobierno de Roca, según LTN, el que había interpretado las necesidades de su tiempo: la democracia argentina requería resolver el problema social y económico por medio de políticas de incremento y manejo de la inmigración y de ampliación del flujo de comunicación y transporte (telégrafo, ferrocarriles). Estos cambios permitirían

“aproximar a los hombres, vincular pueblos, estrechar la solidaridad de los intereses humanos y dar bases más sólidas a la paz”. Roca resumía su idea de ciclo virtuoso en la siguiente frase: “... al lado del progreso material, se desarrolla el progreso moral...”<sup>8</sup>

En este contexto de transformación del modelo social y material del país entran en vigencia a escala municipal una serie de transformaciones urbanas de la ciudad de Buenos Aires a la que se la redefinirá como la Capital de la Argentina agroexportadora. Entre estos cambios físicos que transita la ciudad y de los cuales hay vastos trabajos, se da un proceso de renovación y de construcción de salas teatrales, ámbitos característicos de la sociabilidad porteña en aquel período.

## **La regulación de la teatralidad porteña**

En lo referente a la cuestión de la seguridad edilicia, se consideran por primera vez una serie de problemas infraestructurales y de riesgos de incendios que estaban claramente ligados a los sistemas constructivos y a la calidad de materiales empleados. Esta situación llevaba a que los documentos municipales de 1880 hiciesen hincapié en el urgente nombramiento de una Comisión veedora que previniese tales situaciones de riesgo extremo. Estas preocupaciones se inscribieron en el clima higienista que impulsaba la promoción de transformaciones integrales tanto en esta clase de complejos como en ámbitos de afluencia masiva, iniciativas presentes en los planes de las grandes capitales europeas. Durante las décadas precedentes, a la hora de erigir muchas de estas salas, la preocupación de los empresarios por cuestiones de higiene y seguridad habían sido prácticamente inexistentes derivando en la presente situación de alerta y la necesidad de implementar un ordenamiento en favor de los espectadores. La pluralidad cultural producto de la inmigración y el ingreso de repertorios estilísticos extranjeros, se ve reflejada en Buenos Aires en el apogeo de géneros dramáticos y líricos representados en el período así como en una particular apropiación de lenguajes arquitectónicos eclécticos que monumentalizan las distintas salas teatrales de la segunda mitad del siglo XIX, *transculturados* por mediación de arquitectos y artistas europeos.

<sup>5</sup> Alonso Paula. “En la primavera de la historia. El discurso del roquismo de la década del ochenta a través de su prensa”. Boletín del Instituto Ravignani, nº 15, 1997.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

A estos aspectos, se suman nuevas necesidades asentadas en las Memorias Municipales, como el impulso de una serie de innovaciones funcionales procuradas por el Estado para evitar el riesgo físico de los asistentes a dichos espectáculos y para proponer una práctica teatral donde el asistente experimentase mayor confort. Asimismo dar ingreso a tecnologías en reemplazo de las anticuadas estructuras en madera, novedades que estaban al día con aquellas que se venían practicando en otras grandes ciudades del mundo:

“...para prever las consecuencias que puede producir un incendio durante las representaciones, se sancionó el 9 de marzo una ordenanza, disponiendo que en los teatros y en aquellos edificios cuyos cuerpos superiores estén destinados a reuniones numerosas ó a diversiones públicas, las escaleras deban ser construidas de “fierro”, piedra u otros materiales de igual resistencia: debiendo para los restantes dictarse las medidas necesarias a fin de colocarlos en las condiciones de mayor seguridad posible”<sup>9</sup>.

En este clima de actualización tecnológica de las salas, resurge el tema de la censura en los siguientes términos: “...encomienda su ley orgánica a la Municipalidad, todo aquello que concierna a la moral y a las buenas costumbres, prescribiéndole impida lo que ofende la honestidad pública y corrompe las costumbres”<sup>10</sup>.

El parámetro de una “*honestidad pública*” por la cual el gobierno municipal tenía que velar y el riesgo de dañar “*las costumbres*” establecidas eran parte de las premisas a partir de las cuales se justificaron las subsiguientes prácticas de vigilancia a los contenidos teatrales. Ante tales limitaciones ¿cuáles serían los intersticios por los cuales la práctica teatral pudiera ejercer entonces con cierta autonomía su fin crítico y de representación de lo plural? Para el Presidente de la Comisión Municipal y redactor de dichas memorias, el peligro de la libertad teatral irrestricta radicaba en el riesgo de *faltar a la verdad histórica* de algún prócer y la imposibilidad del Municipio de censurar directamente la actividad artística. Por lo tanto, sugería la creación de una Comisión Censora: “...que deba tener una intervención directa en los teatros”.

Acerca de las dificultades de implementación de dicho control planteaba:

“...entiendo que hasta hoy nada se ha provisto al respecto y que, por consiguiente, no se ha llenado ese deber”... “probablemente habrá Municipalidades anteriores que han tropezado con dificultades que debieran ya ser eliminadas, puesto que más de una vez fue necesario intervenir respecto a la exhibición de algunas piezas”.

Según el redactor, sería la misma Municipalidad la encargada de designar los miembros de la Comisión a efectos de determinar contenidos “*inconvenientes*” considerando la necesidad de “...establecer una regla general para evitar medidas parciales”<sup>11</sup>. Así, durante el 81’, parte del énfasis municipal estuvo puesto en lograr un Código de Teatros para la ciudad, que pusiese ciertas limitaciones al poder privado que se *aprovechara* de la buena predisposición del público:

“comprendiendo la Comisión Municipal, que dado el desarrollo y la cultura de la población de esta Ciudad, como el número de empresas teatrales en vía de formación, exigen cuanto antes la reglamentación conveniente y necesaria a efectos de impedir los abusos que en las relaciones con el público cometen las Empresas y con respecto a las autoridades se llevan a cabo, tratando de burlarla en todas aquellas disposiciones que tomadas en bien común, pueden en algo perjudicar los intereses particulares de las Empresas...”<sup>12</sup>

Torcuato de Alvear, consideraba que un Código de Teatros conforme a

“las disposiciones más adelantadas, consignadas en las que están en vigencia en el Viejo Mundo, se adapte a las necesidades de esta población, a la índole de nuestras instituciones, al carácter de los habitantes y a los usos y costumbres en todo aquello compatible con una sociedad regularmente constituida y ventajosamente civilizada”<sup>13</sup>.

Si la idea era regular el contenido de la actividad teatral en favor de mayor civilidad; ¿cuales serían entonces los parámetros que rigiesen a dicho observatorio municipal? Para Alvear el

<sup>9</sup> Página Nº 349 de la Memoria del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1880. Imprenta de Martín Biedma. Buenos Aires, febrero de 1881.

<sup>10</sup> Página Nº 350 de la Memoria del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1880. Imprenta de Martín Biedma. Buenos Aires, febrero de 1881.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Página Nº 548, Tomo 1 de la Memoria del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1881. Imprenta de Martín Biedma. Buenos Aires, febrero de 1882.

<sup>13</sup> *Ibid.*

rumbo estaba planteado en los: “los códigos ya practicados en el Viejo Mundo” que serían la base a partir de los cuales dictar uno propio y que la Comisión estuviera presidida por el equilibrado juicio de alguien ilustre.

### **La Comisión Censora de espectáculos públicos**

Las iniciativas sobre reformas y controles edilicios fueron acompañadas por una serie de medidas preventivas de contenidos *no convenientes*. Una Comisión Censora Municipal, creada a tales efectos el 19 de febrero de 1881 por Ordenanza Municipal tuvo como tarea el control de los contenidos de las obras a representarse en la ciudad. Las motivaciones que la hubieron impulsado quedaron fundamentadas en las memorias municipales del año siguientes cuando el redactor hizo un balance en los siguientes términos:

“...nada es más pernicioso a la moral pública, que la inconveniencia y falta de decoro en los espectáculos de los teatros. La Municipalidad directamente encargada de impedir todo aquello que pueda corromper las costumbres, ha sido intransigente. Pero es un verdadero adelanto en nuestra cultura. Aquella repetición de escenas inmorales, que convertían los sitios de recreo y enseñanza útil han desaparecido por completo. Todo concurre á este benéfico resultado: nuestro público sensato que muestra reprobación por todo lo que le daña y la acción de la autoridad que corta el mal en germen. No ha sido necesario en este período, sino una sola prohibición...”<sup>14</sup>.

El redactor se refería al caso de la obra *Nana* de Emile Zola, a la cual el empresario del *Teatro Politeama* intentó estrenar sin éxito en Buenos Aires en agosto de 1882. La censura a la obra de Zola tomó como antecedente la disposición del 19 de febrero de 1861 que, veintiún años antes, había ya dispuesto la prohibición dentro de los límites de la ciudad de aquellas representaciones que hiriesen “*el decoro público y las buenas costumbres*”. Los reparos a la obra estuvieron a cargo de Lucio V. López quien en la gestión Alvear fue Asesor Municipal y designado como Presidente de la Comisión Censora de espectáculos públicos. López, a quien los registros municipales lo describían como un “abogado ilustrado y liberal”<sup>15</sup>

“venía con mucho nombre como para no ser, desde el Colegio uno de los niños mimados de la política y las letras. Traía además talento natural y preparación prolija. Sus compañeros forman el grupo regalón de la Buenos Aires romántica<sup>16</sup>, cuando comienza a formarse como ciudad a la europea la “aldea grande” a la española que señaló Vicente Fidel y que cambió luego su hijo por “la gran aldea” cuando escribió sus cuadros de costumbres que se ha dado en llamar novela aunque en realidad no lo sea...”<sup>17</sup>.

Nos referimos a *La Gran Aldea* obra escrita por Lucio V. López el mismo año que presidía la Comisión Censora.

En el prólogo, se dedican una serie de valoraciones atribuidas a la persona de López y a su desempeño como autor, jurista, político, periodista y hombre de letras. Define a la obra como un boceto de la Buenos Aires romántica previa a la llegada del inmigrante:

“el Buenos Aires social, desaparecido bajo el aluvión extranjero que, sin darle un nuevo carácter definido todavía, le ha quitado su antigua y peculiar característica, mezcla de criollismo inveterado y de ingenua imitación europea”<sup>18</sup>.

### **Nana en Buenos Aires**

Ante la censura de *Nana*, cierto sector de la prensa independiente planteó fuertes críticas a las que el Municipio respondió afirmando que:

“(dicha) prensa no había sabido distinguir entre censura previa y censura teatral”... “medida, aceptada en general, como remedio para contener desbordes de una

<sup>14</sup> Página Nº 559, Tomo 1 de la Memoria del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1881. Imprenta de Martín Biedma. Buenos Aires, febrero de 1882.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> “...compañero de Cané, Ramos Mejía, Pellegrini, Gallo, Del Valle, Sáenz Peña, con los que hizo periodismo y tertulio largamente...”. En “Lucio Vicente López”, Bernardo González Arrili. Pág. 161. *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 5, No. 2 (Abril, 1963), pp. 161-168 (article consists of 8 pages). Publicado por: School of International Studies, University of Miami. Fuente: J - Stor.

<sup>17</sup> “Lucio Vicente López”, Bernardo González Arrili. Pág. 161. *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 5, No. 2 (Abril, 1963), pp. 161-168 (article consists of 8 pages). Publicado por: School of International Studies, University of Miami. Fuente: J - Stor.

<sup>18</sup> *La Gran Aldea*. Lucio V. López. Prólogo.

literatura licenciosa de nueva invención, que quiere convertir al teatro, que debe ser escuela de las buenas costumbres, en circo de representaciones que ofenden al pudor social y envilecen y abaten el carácter de los pueblos”<sup>19</sup>.

La pertinencia de tal medida se justificaba en la prevención del mal posible que causaría un teatro insano, envilecedor del orden, que tendiese a “*abatir el carácter varonil del pueblo*”. La referencia peyorativa al género *circo*, práctica de corte popular (“*circo de representaciones*”), en oposición a un teatro de corte “pedagógico” y “moral”, evidencia otro tópico de la época: un teatro “bueno” para el poder tenía que ser aquel que reafirmase un supuesto ideario civilizador pero que no fomentase un espíritu crítico en el espectador. En Carta del 12 de agosto de 1882, Torcuato de Alvear solicitó a Lucio V. López el análisis exhaustivo y la aprobación o prohibición de la obra. La respuesta no tardó; al día siguiente López ya había definido el conjunto de fundamentos en los que asentaba su recomendación. El 13 de agosto, el empresario, el director y los actores debían estrenar la obra en el Teatro Politeama.

La representación, la puesta y el tiempo dedicado a su preparación, habían quedado entonces supeditados a esa carta que, en horario laboral público López entregó a Alvear. En ella solicitaba el **no estreno de Nana**. Sujeto a las “leyes y resoluciones municipales vigentes”, entendía que su rol de censor era un deber encomendado por el mismo Intendente y era “la jurisdicción de la Municipalidad (el ámbito) para dictar la ordenanza sobre censura teatral... reconocida y declarada por la sentencia de la Suprema Corte de la Provincia, fecha 27 de enero de 1876; y ante estos precedentes legales y judiciales, debe comenzar por respetar los principios que consagran el artículo 18 de la ley del 3 de noviembre de 1865, y la Ordenanza Municipal del 19 de febrero de 1861, que atribuye expresamente a la Corporación, la facultad de nombrar una Comisión Censora para examinar las obras que hayan de representarse en los teatros”<sup>20</sup>.

López afirmaba que la censura era una práctica efectiva en la mayor parte de los países del Viejo Mundo y como ejemplo citaba el buen desempeño de la administración inglesa, “modelo literario y político por excelencia” y en donde, según él, la censura cumplía efectivamente su fin sin traicionar principios básicos de legitimidad. Para López, el abuso de censura consistía en el grado de ignorancia a partir del cual fuese esta aplicada, ó la irracionalidad que la prohibición pudiera tener. Siguiendo a Larousse, López recordaba que la República de 1848, en Francia, había abolido la censura y fue necesario restaurarla en la medida que en nombre de

“las personalidades e inmoralidades de los espectáculos el teatro, abusó de la libertad hasta caer en la licencia”<sup>21</sup>.

Recordaba la restitución que en dicho país se había efectuado desde 1851, y además mencionaba como fundamento el ejemplo inglés donde la censura se ejercía desde 1843 “for the preservation of good manners, decorum or of the public peace”.

Con relación a la censura previa, López afirmaba no temer una acusación semejante pues por el contrario: “*el ejercicio de la censura es sumamente limitado entre nosotros y no puede alinearse en el terreno apasionado de las cuestiones políticas por falta de obras nacionales*”<sup>22</sup>. La ausencia de un teatro nacional no presuponia distorsionar el *espíritu local* y para ello se sugería tomar de la experiencia europea la práctica teatral no inmiscuida en cuestiones políticas o consideradas *inmorales*. López decía conocer la obra de Zola y Busnach, “*por haberla leído y oído representar en el teatro del Ambigú de París durante la temporada de 1880-1881*”. Entendía que la versión a realizarse en el Politeama de Buenos Aires era una versión más de piezas extranjeras adaptadas al italiano por Vittorio Bersezio. El censor encontraba inconvenientes en las piezas de escritores franceses que habían sido traducidas y consideraba que, en particular, la versión de *Nana estaba*

“destinada a producir más mal que bien en nuestra sociedad. Sus alcances morales si los tiene constituyen un remedio heroico, como su autor mismo lo ha declarado, contra

<sup>19</sup> Página Nº 609/610, Tomo 1 de la Memoria del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1882. Imprenta de Martín Biedma. Buenos Aires, febrero de 1883.

<sup>20</sup> Página Nº 611, Tomo 1 de la Memoria del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1882. Imprenta de Martín Biedma. Buenos Aires, febrero de 1883.

<sup>21</sup> Página Nº 612, Tomo 1 de la Memoria del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1882. Imprenta de Martín Biedma. Buenos Aires, febrero de 1883.

<sup>22</sup> Ibid.

una sociedad que lo necesita; pero no concibo su aplicación entre nosotros, donde la enfermedad no ha llegado al estado de gravedad que M. Zola le atribuye en su país”<sup>23</sup>.

López continuaba diciendo que más allá del “robusto y valiente genio” de Zola, éste presentaba un relato que falseaba el real estado político de la Francia de su presente y que era la misma prensa liberal francesa quien se encargaba de contradecir al escritor proclamando “la pureza de las costumbres”<sup>24</sup>. El riesgo para el censor era que la libre interpretación teatral desestabilizara una tradición local aún frágil, *falla* que en Zola era atribuida a su pasión ideológica. La estrategia de la Comisión era entonces evitar aquellas representaciones que pudieran ser potenciales impulsoras de la disgregación social. Un tema que excede a esta presentación es el surgimiento, hacia la década del 90’ y extendida hasta la segunda década del siglo XX, de un teatro anarquista porteño que también recibirá coerciones del Estado y que en su devenir definió salas, públicos, actores, escritores y una práctica teatral singular al ritual de sociabilidad anarquista.

Continuando con el dictamen de López, se denunciaba el carácter de “condicionado” que la obra *Nana* había recibido en Francia. Primero, citando las palabras de M. Sarcey quien en el *Journal XIX<sup>ème</sup> Siècle*, escribió en ocasión del estreno en París:

“cualquiera que lea nuestros romances no sospechará siquiera que de todos los países del mundo, es tal vez la Francia el que cuenta con mayor número de familias honorables. Este gusto enteramente nuevo de las publicaciones pornográficas no es sino un fenómeno de nuevo espíritu; no tardará en desaparecer conforme se ha presentado, semejante al hongo venenoso que ha brotado durante una noche, sin saberse cómo, y que no vive sino un día”.

La posibilidad de un teatro autónomo y crítico del orden político se anhelaba como pasajero y a resolverse por medio de intervenciones estatales precisas sobre aquellas teatralidades en desapego, según López, del cauce moral y del proyecto nacional. Consideraba que *Nana* era verdaderamente: “un drama pornográfico, ...que trata sobre la prostitución y *Nana* es un drama de una prostituta con su sequito de amantes y rufianes...”. En cuanto al aspecto *avant-garde* que podía tener la obra, López pensaba que

“en nombre de la Nueva Escuela, se abren de par en par los lupanares, y se exponen a las miradas del público las escenas del desborde y de la orgía. Se exhiben los hospitales, las salas llenas de enfermos pestilentes. Es necesario para ser exactos describirlo todo: el lecho, las ropas, los síntomas y los efectos de la enfermedad”.

Para concluir, el magistrado daba una serie de fundamentos por los cuales se debía prohibir esta puesta. Ante todo por que este era un teatro realizado por sectores marginales de la escena francesa, cuyo fin era el de debilitar el “buen gusto y al espíritu nacional”. Estaba convencido de que la familia francesa “bien constituida” no era afecta a estos espectáculos “pervertidos” y que por el contrario, el público habituado a este tipo de teatros era aquel de paso por París en busca de nuevas sensaciones artísticas. El censor planteaba que la tolerancia por parte de la autoridad francesa ante esta clase de espectáculos sería transitoria y que tarde o temprano se elevarían las prohibiciones correspondientes contra la literatura *licenciosa*. Como ejemplo citaba aquella ocasión del pasado, en la que Alejandro Dumas con su *Dama de las Camelias* había sido censurado por la misma sociedad. López consideraba que pese a que Dumas había introducido el demi-monde en la escena tenía una pluma elogiada. Por el contrario, en Zola veía un escritor demasiado explícito, que no tenía pruritos en utilizar “lupanares, orgías, y las pústulas de los leprosos con toda su repugnante realidad...”<sup>25</sup>. El censor comentaba confidencialmente a Alvear la propuesta de los empresarios italianos en Buenos Aires de recortar ciertos contenidos extremos de la pieza y así poder presentarla, ante lo cual el Municipio se mostraría intransigente por considerar que la base argumental era de por sí dañina para el público porteño. La carta se cerraba con las siguientes palabras: “mi opinión es que la representación del drama debe impedirse: la medida dañara sin duda intereses privados, será atacada tal vez por los amigos de la libertad ilimitada, pero todo esto

<sup>23</sup> Página Nº 613, Tomo 1 de la Memoria del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1882. Imprenta de Martín Biedma. Buenos Aires, febrero de 1883.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Página Nº 616, Tomo 1 de la Memoria del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1882. Imprenta de Martín Biedma. Buenos Aires, febrero de 1883.

*es preferible al desarrollo del gusto público, por los espectáculos teatrales que envilecen y abaten el carácter varonil de los pueblos...”.*

## Conclusiones

El teatro porteño de las últimas décadas del siglo XIX debe entenderse como una práctica donde se articularon toda una variada gama de experiencias sociales, culturales y políticas que en el presente se insertan en los diversos medios de comunicación y representación: TV, cine, Internet, radio, telefonía; y que por entonces circulaban en la velada teatral. Allí radica la magnitud o trascendencia de estos eventos y lo significativo de cada género teatral.

La censura desde el Estado a ciertos contenidos *perniciosos* no debe ser considerada como una política particular sólo al Río de la Plata, ya que encontramos situaciones dentro de lógicas similares en otros sitios de América y de Europa en el período. Sin embargo, es interesante poner en evidencia la manera particular en que el control de contenidos se dio en Buenos Aires bajo circunstancias sociopolíticas particulares. El caso de la censura a la obra de Zola se da en 1882, aún ante la ausencia de un teatro nacional, acontecimiento que recién se produjo hacia 1884 con el estreno del Juan Moreira:

“...nosotros creemos que en la semana anterior ha nacido el Teatro Nacional. (...) Nosotros no tenemos teatro; tiene que nacer; y ya ha nacido (...) desde la primera noche en que una producción nacional fue aceptada por una gran mayoría de público. Todos conocen el hecho: la pantomima Juan Moreira ha traído tanta concurrencia al Circo Politeama, que la policía tiene que intervenir cuando se representa, para impedir que se venda mayor número de entradas”<sup>26</sup>.

A partir de 1880, el Estado Argentino inició un proceso de consolidación nacional asentado en prácticas de construcción de orden, producción y nacionalidad que se intentaron difundir desde el poder sobre las ciudades, los habitantes y los modos de sociabilidad. En este contexto, la cantidad de teatros representados en Buenos Aires reflejan la contradicción entre ese Estado conservador y una sociedad plural, aún definida por los procesos inmigratorios, y que sin encuadrarse en un imaginario nacional, transfería lenguajes, costumbres, ideas y mitos que prolongaban el culto a la patria ausente. Esta es parte de la dificultad que transita el país en esta etapa y es el teatro uno de los ámbitos donde mejor se traduce el conflicto identitario de un territorio “por poblar” y una nacionalidad por construir. Es por eso, que se intenta evitar que la práctica teatral del período fomente sentimientos nostálgicos, anárquicos o violentos en una sociedad de inmigrantes aún extraños al sitio y de criollos que consideran que la nacionalización es la *vía* hacia el progreso material y la civilidad. Por ello, los teatros no debían operar demorando el proceso de asimilación y arraigo a lo local. La gestión Alvear impulsa la serie reglamentaciones de seguridad e higiene edilicia y de control de contenidos que corroboran, a escala municipal, la necesidad de limitar, conducir y definir la teatralidad “desde arriba” evitando que esta se transforme en una *amenaza* en el amplio sentido de la palabra.

La inmoralidad en el caso del teatro naturalista de Zola, radica en explicitar una serie de reflexiones que no conciden con el imaginario que se intenta construir localmente desde el gobierno. Lo que dicha censura confirma es el deseo del gobierno de “invisibilizar” posibles contradicciones que pusieran en riesgo la transformación material que comenzaba a impulsarse en Buenos Aires como escenario central. *Nana* en este sentido es inapropiada al espíritu de tiempos locales por reflexionar sobre la marginalidad latente en todo proceso civilizador, sobre la predestinación y la resignación a ideales que presupone toda fase materialista. Aquí radica la inmoralidad a la que refiere López.

La censura fue aplicada en este caso con la convicción de ser el mejor modo de resguardar un modelo delineado desde el positivismo en el cual la unidad y el orden eran producto de una educación acorde a la reafirmación de valores nacionales. En este sentido, el caso de censura a *Nana* en Buenos Aires es la clara expresión de las tensiones que surgieron a comienzos de los 80’, cuando en cada teatro se representaba a una Argentina diferente.

---

<sup>26</sup> En Seibel, Beatriz. “*Historia del teatro argentino: desde los rituales hasta 1930*”. (2002). Pág. 213

## Fuentes primarias

Memorias del Presidente de la Comisión Municipal de Buenos Aires al Consejo correspondiente al Ejercicio de 1880, 1881, 1882.

## Fuentes secundarias

ALONSO, Paula. "En la primavera de la historia. El discurso del roquismo de la década del ochenta a través de su prensa". Boletín del Instituto Ravignani, nº 15, 1997.

BERTONI, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Fondo de la Cultura Económica, Buenos Aires, 2007. (1º Ed. 2001).

BOTANA, Natalio. El orden conservador (Buenos Aires: Sudamericana, 1977). Segunda parte y Tercera parte "La reforma política de 1912" caps. 7 – 9.

BOTANA, Natalio y GALLO Ezequiel. *De la república posible a la república verdadera* (Buenos Aires: Ariel, 1997). Estudio preliminar, parte III.

GERMANI, Gino. *Política y sociedad en una época de transición* (Buenos Aires: Paidós, varias ed.), cap. 7 "La inmigración masiva y su papel en la modernización del país".

GONZÁLEZ ARRILLI, Bernardo. "Lucio Vicente López. *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 5, No. 2 (Abril, 1963), pp. 161-168 (article consists of 8 pages). Publicado por: School of International Studies, University of Miami. Fuente: J-Stor.

HALPERIN DONGHI, Tulio. "¿Para que la inmigración? Ideología y política inmigratoria y aceleración del proceso modernizador: el caso argentino, 1810 – 1914" en *El espejo de la historia. Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas* (Buenos Aires: Sudamericana, 1987 / originalmente en Jahrbuch, nº 13, 1976).

MOYA, José. *Primos y extranjeros. La inmigración española en Buenos Aires, 1850 – 1930* (Buenos Aires: Emecé, 2004). Introducción y Cáp. 2; 7 "La Argentina se convierte en un país de inmigrantes" y "Primos y extranjeros".

SABATO, Hilda. *La política en las calles. Entre el voto y la movilización. Buenos Aires, 1862 – 1880* (Buenos Aires: Sudamericana, 1998), Cáp. 2;5.

SURIANO, Juan. *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890 – 1910* (Buenos Aires: Manantial, 2001) Cáp. 1; 2; 7; 8.