
**LA CULTURA TEATRAL PORTEÑA Y LA SOCIEDAD DEL BUEN GUSTO:
una aproximación desde los escritos de fray Camilo Henríquez en *El Censor***

*Porteña theatrical culture and society of good taste:
an approach from the writings of fray Camilo Henríquez in *El Censor**

GULLERMINA GUILLAMÓN

Instituto de Estudios Históricos [IEH]
Universidad Nacional de Tres de Febrero [UNTreF]
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas [CONICET]

Resumen

El objetivo central del trabajo es mostrar cómo desde el diario *El Censor* se impulsó la modernización de la cultura teatral, se promovió y legitimó la formación de Sociedad del Buen Gusto por el Teatro y, abruptamente, se criticó su falta de criterio político y literario.

En este sentido, una cauta lectura permite inferir la incidencia que tuvo el Fray Camilo Henríquez en el periódico y, en consecuencia, echar luz sobre su trayectoria en Buenos Aires. Asimismo, las tensiones que emergen en el diario entre Henríquez y los integrantes de la Sociedad evidencian las contradicciones del proyecto directorial, periodo al muchos designan con la misma tendencia ideológica que la "feliz experiencia" acontecida durante 1820-1827.

Palabras clave: Sociedad del Buen Gusto por el Teatro; Fray Camilo Henríquez; *El Censor*; Directorio; Buenos Aires

Summary

This paper aims to show how the journal *El Censor* promoted the modernization of theater culture, promoted and legitimized the formation of Society and sharply criticized its lack of political and literary judgment.

In this sense, a cautious reading of which had the effect that the Fray Camilo Henríquez in the journal and therefore shed light on his life in Buenos Aires. Furthermore, the tensions that emerge in daily between Henríquez and members of the Society show the contradictions of directorial project, period designated to the same ideological tendency that "happy experience" occurred during 1820 - 1827.

Keywords: Society of Good Taste for the Theatre; Fray Camilo Henríquez; *El Censor*; Directory.

LA CULTURA TEATRAL PORTEÑA Y LA SOCIEDAD DEL BUEN GUSTO: una aproximación desde los escritos de fray Camilo Henríquez en *El Censor*

GUILLERMINA GUILLAMÓN*

[IEH-UNTreF/CONICET]

Introducción

Mucho se ha escrito sobre el impulso que tuvo la cultura teatral durante el período rivadaviano.¹ Sin embargo, fue en 1817 cuando se constituyó la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro. Buscando desterrar ideas y costumbres ligadas al período colonial, se propuso utilizar al teatro para difundir, pedagógicamente, los valores de un nuevo régimen político: el Directorio.

Si bien la formación de la Sociedad fue aducida a la iniciativa de Juan Martín de Pueyrredón, son escasas las fuentes que den cuenta de su origen, devenir y finalización.² No obstante, si se leen con atención los extensos apartados que durante 1817 *El Censor* dedicó al ámbito teatral es posible echar luz sobre los objetivos que guiaron su dinámica. Asimismo, una cauta lectura permite intuir que esta jerarquía es consecuencia de la incidencia que tuvo el Fray Camilo Henríquez en dicho periódico.

Reconocido por sus ideas de vanguardia política y su labor periodística en Chile, la estadía de Camilo Henríquez en Buenos Aires pasó casi desapercibida. Si bien no es nuestro objetivo complementar su biografía, creemos que un análisis de sus escritos en *El Censor* –

* Profesora en Historia (UNTreF) – Becaria de posgrado del CONICET. Contacto: guillermina.guillamon@gmail.com

¹Sobre un estudio que ahonda en la dinámica del ámbito teatral porteño iniciado el siglo XIX véase MOLINA, Eugenia. “De recurso de pedagogía cívica a instrumento de disciplinamiento social: el espectáculo teatral en el programa reformista de la elite dirigente rioplatense (1810-1825)”. En: *Prismas. Revista de historia intelectual*. Bernal, Quilmes, Año: 2004 p. 33-58. La especificidad del teatro durante el denominado período rivadaviano fue trabajada por GALLO, Klaus. “Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida pública en Buenos Aires. 1820-1827”. En: BATTICUORE, G., GALLO, K., MYERS, J. (Comp.). *Resonancias románticas: ensayos sobre historia de la cultura argentina, 1820- 1890*. Buenos Aires, Eudeba, 2005. Pp. 121-133. También el trabajo colectivo del grupo GETEA hace referencia al derrotero del Teatro Coliseo Provisional y a la Sociedad: PELLETIERI, Osvaldo (Comp.) *Historia del teatro en Buenos Aires. El período de la constitución (1770-1884)*. Buenos Aires, Galerna, 2005. pp. 151-155

² Si bien el trabajo tiene como fuente y objeto de estudio al diario *El Censor*, este recorte también se fundamenta en la imposibilidad de poder configurar un *corpus* documental más amplio. En este sentido, se han rastreado las Actas de cabildo y de policía, memorias, diarios de viajeros, diplomáticos, entre otros, y no se ha podido encontrar referencia a la Sociedad.

diario del que fue editor– dan cuenta de las vinculaciones entre cultura, sociedad y política. En este sentido, muchas de las notas que se publicaron desde marzo de 1817 están explícitamente redactadas por Camilo Henríquez y, en menor medida, por Bernardo Vélez Gutiérrez. Por el contrario, las anónimas brindan datos que están ligados con la trayectoria religiosa y política de Henríquez o muestran constantes gramaticales similares a aquellas firmadas por él.

El objetivo central del trabajo es, pues, mostrar cómo desde el diario *El Censor* se impulsó la modernización de la cultura teatral, se promovió y legitimó la formación de Sociedad del Buen Gusto por el Teatro y, abruptamente, se criticó su falta de criterio político y literario. Asimismo, creemos que dicho análisis permite, en última instancia, iluminar sobre las relaciones entre política, cultura y sociedad en un período al que muchos designan con la misma tendencia ideológica que la “feliz experiencia” acontecida durante 1820-1827.³

En efecto, la propuesta de análisis se dividió en cuatro instancias que respetan el orden cronológico de aparición de las notas aquí retomadas. La primera y la segunda comentan brevemente algunos datos de la trayectoria de Camilo Henríquez y muestran los lineamientos que propuso *El Censor* para pensar el rol que debería tener el teatro en la sociedad porteña. La tercera refiere a la fundación de la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro y a los principales objetivos que buscó concretar. Por último, se hace hincapié en el debate que entabló Henríquez en torno a las dos obras que propuso para representar en las primeras funciones que la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro desarrolló en el teatro Coliseo Provisional: *Cornelia Bororquia* y *La Camila o la patriota de Sudamérica*. Mientras que la primera llegó a estrenarse, la segunda fue censurada antes de que pudiera ser propuesta para su representación.

Estos hechos dieron lugar a una fuerte crítica por parte de Henríquez hacia la Sociedad. Aunque monocorde, el debate entablado desde *El Censor* condensó tanto la disputa en torno a posiciones políticas explícitas en ambos dramas – íntimamente ligadas a su trayectoria – como sobre el rol que debía tener el teatro. No obstante, la única forma

³ Con esto nos referimos a que ambos regímenes tuvieron como objetivo central instalar un sistema político moderno al tiempo que controlar las pujas facciosas por el poder. Asimismo, es menester recordar que mientras que el Directorio actuó bajo la totalidad del territorio rioplatense, el período abarcado desde 1820-1827 se caracterizó por las autonomías provinciales, haciendo que la influencia rivadaviana se limitara a la provincia de Buenos Aires.

de acceder a los argumentos que interpelaron a Camilo es mediante un análisis que, desde la subjetividad propia de todo evento discursivo, permita deducir cuáles fueron las críticas esgrimidas por sus pares.

En consecuencia, puede afirmarse que las secciones retomadas dan cuenta de que el universo de lo pensable en Camilo Henríquez no coincidió con lo posible de ser dicho y, menos aún, de ser leído y representado teatralmente en Buenos Aires durante 1817.⁴

Construir lo pensable: notas sobre la trayectoria de Camilo Henríquez

El avance realista, la sublevación de las provincias del litoral y de la Banda Oriental así como las pujas entre las ideas de federalismo y centralismo hicieron que el período del Directorio fuese abordado desde una problematización de la coyuntura política.⁵ Sin embargo, adquiere una notable importancia desde la perspectiva de la esfera cultural y, particularmente, en el ámbito teatral dado que en 1817 se fundó la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro.

Construido en 1804 por Ramón Aignase – dueño del terreno – y José Speciali –actor– el Coliseo Provisional tuvo la intención de superar al antiguo teatro llamado “La Ranchería”, aunque no logró dejar de tener un carácter provisional hasta su desaparición. Consecuencia de ello, su derrotero estuvo signado por la precariedad tanto de su infraestructura como de su programación. A partir de su inauguración formal en 1810 – había estado cerrado durante las invasiones inglesas– el Coliseo fue escenario de dramas de Voltaire y Alfieri, de piezas de Ambrosio Morante, composiciones de José Manuel de Lavardén pero también diversos sainetes de carácter anónimo, tales como *Las bodas de Chivico y Pancha*, *El amor a la estanciera* y múltiples tonadillas que solo fueron anunciadas como género y no por su título. Asimismo, una incipiente cultura musical comenzaba a configurarse, con la ejecución de zarzuelas, melodramas y arias cantadas e instrumentales

⁴ Las categorías “lo pensable” y “lo decible” son propuestas para analizar el discurso social en tanto evento discursivo por ANGENOT, Marc. *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012.

⁵ TRENTI ROCAMORA, José Luis. *El Teatro en la América Colonial*. Buenos Aires, Huarpes, 1947. Pp. 134-198.

de óperas *buffas*.⁶ Sin embargo, habría que esperar hasta 1820 para que se representaran tragedias neoclásicas de autoría local y óperas completas de compositores italianos.

Aunque consecuencia de la iniciativa de intereses privados, durante el período 1804-1810 intervinieron diversas autoridades coloniales en la regulación del teatro. A partir de 1812 la policía actuó como órgano de control hasta que, en 1817, se fundó la Sociedad de Buen Gusto por el Teatro. Si bien fue iniciativa de Juan Martín de Pueyrredón, hay pocas fuentes que den cuenta de su origen, devenir y finalización. Sin embargo, si se leen con atención los extensos apartados que *El Censor* dedicó al ámbito teatral es posible deducir que esta jerarquía fue consecuencia de la incidencia que tuvo el periódico el fray Camilo Henríquez.⁷ Aunque no siempre firmó sus escritos, una lectura que priorice sus datos personales y tome en cuenta ciertos aspectos de su léxico y constantes gramaticales, deja en claro que fue el autor de casi todas las secciones dedicadas al teatro. Si bien su figura fue retomada para indicar su autoría de varias obras dramáticas,⁸ señalar ciertos datos de su trayectoria resultan útiles para comprender su posicionamiento político en el diario así como su insistente referencia al ámbito teatral.

Su formación intelectual comenzó cuando, en 1789, ingresó al convento de la Buena Muerte en Lima. Allí aprendió francés, inglés, griego y latín, idiomas que le sirvieron para traducir diversas obras pero también para leer a Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Diderot, Bisset, Milton y otros tantos pensadores a los que citó constantemente una vez involucrado en el proceso independentista de Chile.⁹ Fue esta biblioteca – particularmente la posesión de libros de filósofos franceses – la que hizo que enfrentase tres procesamientos por el Tribunal de la (Santa) Inquisición y fuese enviado a Quito por decisión de la Orden. Allí vio

⁶ SEIGBEL Beatriz. *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1920*. Buenos Aires, Corregidor, 2006. pp. 51-65

⁷El diario se publicó desde el 15 de Agosto de 1815 hasta el 6 de febrero de 1819. Los redactores fueron Antonio José Valdez hasta principios de 1817 y luego Camilo Henríquez. Asimismo, es necesario señalar que tanto Henríquez como Velez Gutierrez ya habían participado como redactores de *La Gazeta de Buenos Aires*. Urquiza Almandoz, Oscar. *La cultura de Buenos Aires a través de su prensa periódica. 1810-1820*. Buenos Aires, EUDEBA, 1972. pp. 22-23.

⁸ Si bien aquí se retoman los dramas *Cornelia Bororquia* y *La Camila o la patriota de Sud-América*, se debe agregar *La inocencia en el asilo de las virtudes: segundo drama sentimental*. Escrita en 1817 y representada luego de la censura de *La Camila*, tuvo una crítica favorable aunque no lo suficiente como para que Henríquez permaneciese en la Sociedad.

⁹ Sobre las ideas políticas presentes en los escritos de Henríquez véase el artículo de SANTINI, Benoit. "Traducciones y difusión de las ideas liberales, emancipadoras e ilustradas en los escritos del chileno Camilo Henríquez (1769-1825): defensa de las libertades, lucha por la independencia. En: *HISTOIRE (S) de l'Amérique Latine*. Paris, Vol. 7, 2012. Disponible on-line [http://www.hisal.org/index.php?journal=revue&page=article&op=viewFile&path\[\]=Santini2012&path\[\]=140](http://www.hisal.org/index.php?journal=revue&page=article&op=viewFile&path[]=Santini2012&path[]=140)

instalarse la Primera Junta y la posterior represión de las fuerzas realistas. Comprometido con la causa independentista, volvió a Chile en 1811 y un año después, por pedido de José Miguel Carreras, creó primer periódico de Chile: *La Aurora*.

En dicho diario Camilo hizo hincapié en el teatro como medio para propagar el ideario patriótico al tiempo que para estimular las cualidades cívicas.¹⁰ Considerándolo un arte reformista – en tanto era capaz de educar y pulir las costumbres – en un apartado titulado “Del entusiasmo revolucionario” manifestó que consideraba al teatro como

“una escuela pública; bajo ese aspecto es innegable que la musa dramática es un gran instrumento en las manos de la política (...) Entre las producciones dramáticas, la tragedia es la más propia de un pueblo libre; y la más útil en las circunstancias actuales. Ahora es cuando debe llenar la escena la sublime majestad de Melpómene, respirar nobles sentimientos, inspirar odio a la tiranía y desplegar toda la dignidad republicana (...)”.¹¹

Pero la relación con Carreras se tensionó cuando en octubre de 1813 este le pidió que publicara un decreto que protegía a la religión de los posibles ataques de la prensa. Sintiendo que era una traición a su trayectoria ligada a la difusión de ideas políticas – y a la ilustración en particular –, se negó y, en su lugar, publicó la traducción de un discurso de Milton sobre la libertad de prensa. Meses después, la derrota de Rancagua¹² evidenció que Chile ya no sería afín a su universo político-cultural. Decidió autoexiliarse en Buenos Aires e insertarse primero en *La Gazeta de Buenos Aires* y, posteriormente, en *El Censor*.¹³

Así, si se considera que desde principios de 1817 Camilo Henríquez se hizo cargo de la redacción de *El Censor*, no sorprende la insistencia con la que dicho diario se refirió al ámbito teatral como medio difusor de ideas políticas, al tiempo que promocionó la formación y accionar de algún tipo de organismo que regulara dicho espacio. Pero con exponer la necesidad de intervenir en la programación teatral del Coliseo Provisional no bastaba, era

¹⁰ Al respecto véase: VERSÉNYE, Adam. *El teatro en América Latina*. Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1993. Pp. 77-78. También se realiza una referencia al posicionamiento de Henríquez respecto al teatro en: PAS, Hernán, *El Romanticismo en la prensa periódica rioplatense y chilena. Ensayos, críticas, polémicas, 1828-1864*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2013. p. 19.

¹¹ *La Aurora*, Santiago de Chile, 10 de septiembre de 1812.

¹² La derrota de los ejércitos patrióticos en Rancagua, en octubre de 1814, significaron el fracaso de los primeros proyectos independentistas de Chile.

¹³ Los datos biográficos son deudores de Urbina, José Leandro. *Camilo Henríquez. El sueño ilustrado*. Santiago de Chile, Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2011. Asimismo, se corroboraron con el libro de AMUNÁTEGUI, Miguel Luis *Camilo Henríquez*, Santiago de Chile, Imprenta nacional, 1889.

necesario legitimar la creación de la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro. A este objetivo se sumó Bernardo Vélez Gutiérrez, quien durante su estadía en Chile había consolidado una estrecha relación con Henríquez.¹⁴

Más allá de los posibles autores de las secciones, estas evidencian algunos tópicos que, además de haber sido constantes durante el ciclo directorial, tuvieron continuidad en la promoción y crítica teatral durante el período rivadaviano (1820-1827). En este aspecto, puede señalarse que el teatro apareció relacionado –aunque no siempre de forma explícita– con la incidencia de efectos residuales que, siendo característicos del período colonial, obstaculizan la modernización. La barbarie, el antiguo régimen, el ideario barroco y el despotismo se opusieron – según el diario – a la civilización, el régimen directorial, el paradigma neoclásico, la libertad y republicanismo que era menester consolidar.¹⁵ En consecuencia, cabría al teatro configurarse como una herramienta capaz de irradiar civilidad e inaugurar un nuevo tiempo político, social y cultural. Esta concepción se encuentra, pues, intrínsecamente ligada al utilitarismo, en tanto concepción moral en donde lo bueno es aquello que resulta útil para la mayoría de la sociedad.¹⁶ En base a ello, el teatro estuvo lejos de convertirse en un campo autónomo: era imposible concebirlo por fuera de su utilidad política.

Así, la convicción política de reformar las conductas de los ciudadanos para elevar a la ciudad de Buenos Aires hasta convertirla en un caso “ejemplificador” coincidió con la idea de que el buen gusto en las artes contribuiría al progreso de la moral y del bienestar del individuo. En este sentido, la circulación del concepto de buen gusto tanto en la esfera artística como en el campo político muestra la existencia de nuevas ideas que prescribieron

¹⁴ Desterrado por José Miguel Carrera en 1812, una vez instalado en Buenos Aires se reencontró con Henríquez en 1814. La información biográfica fue extraída del facsimilar de *La revista de Buenos Aires. Historia Americana, literatura y derecho. Periódico destinado a la Argentina, la Oriental del Uruguay y la del Paraguay*. NAVARRO VIOLA, Miguel y QUESADA, Vicente (Dir.), 1863. Págs. 355-367. Es pertinente agregar que también se señala que, tras su participación en el periódico *La Aurora*, Henríquez tomó a Vélez Gutiérrez como coautor de sus escritos.

¹⁵ Esta dicotomía será expuesta con mayor énfasis durante el período 1820-1827. En la búsqueda por establecer un orden institucional estable, legítimo y moderno, era menester dominar las pasiones bárbaras de una mayoría aún incivilizada, eliminar los vestigios de un pasado caracterizado por la subordinación y por las luchas facciosas. Consecuencia de ello, el grupo rivadaviano llevó a cabo una amplia agenda de reformas y medidas culturales orientadas a consolidar pautas de sociabilidad y civilidad, una cultura ilustrada, una opinión pública y de un cuerpo de ciudadanos. Al respecto véase: GALLO, Klaus. “En búsqueda de la “República Ilustrada”. La introducción del utilitarismo y de la *idéologie* en el Río de la Plata a fines de la primer década revolucionaria”. En: HERRERO, Fabián (Comp.). *Política e ideas en el Río de la Plata durante la década de 1810*. Rosario, Prohistoria, 2010. Pp. 85-100.

¹⁶ DÁVILO, Beatriz. *Los derechos, las pasiones, la utilidad. Debate intelectual y lenguajes políticos en Buenos Aires (1810-1827)*. Buenos Aires, EDUNTREF, 2011.

– de forma normativa – cómo sentir, pensar y accionar. A su vez, dichas ideas se enmarcaron en un nuevo imaginario social –que no es otra cosa que un consenso en torno al modo de imaginar la vida social– y, más específicamente, en la lenta y trastocada emergencia de un “nuevo orden moral”: la modernidad.¹⁷ Pero por sobre todas las cosas se esperó que el buen gusto contribuyera al progreso colectivo de la sociedad: al tiempo que habilitó atributos y capacidades derivadas del pleno ejercicio de la razón, canceló aquellas que, según consideró *El Censor*, obstaculizaban el camino hacia un nuevo orden político-institucional.

Regular lo decible: el teatro como difusor de ideales políticos modernos

En las primeras notas del diario la representación de obras teatrales –dramas particularmente– emergió conceptualizada como una actividad legítima que, a diferencia de otras diversiones consideradas impuras, permitía civilizar a la sociedad porteña. Cabe señalar que esta sanción se relaciona con que previamente a la temporada teatral de 1817 se habían representado tonadillas y sainetes, ambos soportes teatrales con tintes costumbristas. Refiriéndose al público, se señaló que “Quando no piensan, o quando no sienten, no se hallan satisfechos ni entretenidos (...) por eso se entregan otros a los desórdenes sin temor de sus consecuencias amargas: todos procuran divertirse”.¹⁸ El teatro era un espacio que, según el diario, debía irradiar la única actividad de ocio legítima que incluía a un público mayormente analfabeto.

Asimismo, el redactor buscó generar empatía con el lector mediante la crítica del contradestinatario, es decir, de todo aquel que obstaculizara el progreso del teatro y, en consecuencia, de la instauración de un nuevo régimen político. Escrito desde un registro inclusivo –primera persona del plural– en el siguiente número afirmó que

“porque sabemos que la prevención contra el teatro solo subsiste en los que nada leen y en nada piensan y en nada reflexionan por si mismos. Este ocio del alma, esta adhesión ciega al dictamen ageno, este desprecio de su propia razón, eternizan las preocupaciones, y son el gran obstáculo de los progresos de la

¹⁷ TAYLOR, Charles. *Imaginario sociales modernos*. Barcelona, Paidós, 2006. Pp. 8-10

¹⁸ *El Censor*, Buenos Aires, 6 de marzo de 1817, N 77. Se advierte que la transcripción se realizó respetando la gramática del original.

civilización, y del universal imperio de la verdad. Oh! Hasta quando abrigaremos esta somnolencia, esta servidumbre del ánimo, amada del despotismo, y mortal enemiga de la libertad !!!”.¹⁹

Solo aquellos dominados por ideas propias del antiguo régimen podrían, pues, oponerse a que el teatro fuese intervenido y utilizado como difusor de herramientas ilustradas y republicanas.

En consecuencia, el progreso teatral fue pensado sobre la base de dos dimensiones: la consolidación del paradigma neoclásico²⁰ y la intervención de particulares a fin de concretar una programación afín a los nuevos principios políticos del régimen directorial. Acorde a ello, se relacionó al ideario barroco con el periodo colonial. Remitiendo a un pasado que, se suponía, estaba erradicado, se adujo que “Acostumbrados nuestros avuelos a ver representarse únicamente las comedias de Calderón, Montalbán y otros tales, juzgaban que el teatro tenía una natural tendencia a corromper la moral pública”. Posteriormente, en la introducción al reglamento de la Sociedad, se incluyó a Lope de Vega para conformar un trío que permitió repudiar al gran teatro español de los siglos XVII-XVIII. Acusándolos de ser autores que componían obras despreciables, la sanción del gusto no solo postuló al neoclasicismo como paradigma a imitar sino que dejó en claro que el gusto corrompido estaba representado por el barroco español.²¹

El rol pedagógico del teatro radicaría, entonces, en su capacidad para traducir los principios filosóficos relacionados con la libertad y el republicanismo y acercarlos a la sociedad. Convencido de que ciertas ideas eran accesibles solo si se las depuraba de una retórica compleja, Henríquez afirmó que

“La voz de la filosofía es demasiado árida para muchos: conviene suavizarla, amenizarla con las gracias de las musas. La filosofía pues habló desde el teatro en legua agradable y gracioso, y el pueblo dócil oyó sus sentencias con placer. Por este medio la ilustración vino a hacerse general; se minaron los cimientos del despotismo de todo genero; la opinión, el pensamiento, la prensa rompió sus grillos;

¹⁹*El Censor*, Buenos Aires, 13 de marzo de 1817, N 78.

²⁰Cuando nos referimos al paradigma neoclásico estamos pensando a la influencia de los parámetros de armonía e imitación como reglas dominantes. Asimismo, en dicho ideario – tal como lo expresa la ilustración- las composiciones literarias-teatrales deberían estar regidas tres unidades: de tiempo, de espacio y de acción. Cfr. ALVAREZ BARRIENTOS, Joaquín *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*. Madrid, Síntesis, 2005.

²¹ Cfr. FREIRE, Ana María. *El teatro español entre la ilustración y el romanticismo. Madrid durante la guerra de la Independencia*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009.

fantasmas odiosos fueron á tierra; adoptaron los gobiernos una conducta más liberal; se prepararon las grandes reformas que hemos visto y que veremos después”.²²

Solo mediante la incorporación de nuevas obras que retomaran elementos ilustrados era posible, según *El Censor*, adquirir los valores del nuevo régimen político al tiempo que lograr un disciplinamiento social. La encargada de que esto sucediera fue, al menos en un primer momento, la policía. Refiriéndose al rol que dicha institución tendría que tener, se aconsejó que “no debe permitir la exhibición de piezas inmorales, inútiles, insignificantes, frívolas, ni las que desenvuelvan los principios absurdos contrarios a la libertad. La libertad del hombre y la del pueblo es EL GRAN DOGMA del género humano”.²³ Números después, y bajo el anagrama de Leandro Bervez, Bernardo Vélez Gutiérrez volvió a insistir sobre la necesidad de que alguna institución civil regulara las obras que podrían representarse. La intervención de la policía aseguraría que el teatro estuviese “más sujeto a la censura pública, y con más libertad se le reprocharían las piezas poco dignas: por su misma utilidad aumentaría actores, y actrices, adelantaría el artículo de canto, y sufriría en su caso la crítica por escrito”.²⁴

Por último, el teatro emergió como un espacio material que, en tanto institución cultural por excelencia, debía otorgar distinción a Buenos Aires como ciudad. Tomando la visión que un posible viajero podría tener sobre la ciudad, Vélez Gutiérrez argumentó su crítica diciendo que este vería a “la escuela de virtudes reducida a un ruinoso fogón, y llega á desesperar de hallar en el país cosa alguna buena después de observar en tal mal estado tan útil establecimiento (...) Barbarie española! Ni aún esto nos dexaste (...)”.²⁵ La solución de todos estos problemas estaría enunciada pocos números después: la formación de la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro.

Irradiar la civilidad: la formación de la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro

²²*El Censor*, Buenos Aires, 13 de marzo de 1817, N 78.

²³*El Censor*, Buenos Aires, 13 de marzo de 1817, N 78.

²⁴*El Censor*, Buenos Aires, 27 de marzo de 1817, N 80.

²⁵*El Censor*, Buenos Aires, 20 de marzo de 1817, N 79.

Aduciendo la iniciativa a Juan Martín de Pueyrredón, *El Censor* comunicó en julio de 1817 la fundación de la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro. Presidida por Juan Manuel de Luca e integrada por 29 socios iniciales –entre los cuales estuvieron Camilo Henríquez y Bernardo Vélez Gutiérrez–,²⁶ su principal objetivo fue impulsar la programación teatral y promocionar obras de carácter neoclásico. Con este fin se formaron cuatro grupos que tuvieron tareas disímiles pero complementarias: la creación y selección de obras, la revisión y censura a fin de evitar espectáculos que se considerasen de mal gusto, la composición y elección de piezas de canto y música y, por último, la redacción de un reglamento interno de carácter provisorio.

La promoción que realizó el diario, lejos de hacer referencia a las características de un ámbito formador de vínculos horizontales y transmisor de prácticas propias de una dinámica republicana, hizo hincapié en las actividades que la Sociedad debería desarrollar.²⁷ Sin embargo, – y a diferencia de los lineamientos pensado por Maurice Agulhon para el caso francés en donde dichos espacios asumieron un tinte político asociado a la intervención del espacio público –²⁸ en el caso local la dinámica de sociabilidad en estas instancias asociativas estuvo más ligada a la noción de círculo que a la de sociedad. Esta acepción permite pensar que, si bien la vinculación de los integrantes estuvo ligada al placer de concordar en torno a un valor compartido tal como la producción literaria y el impulso al teatro, aún predominaba una estrecha vinculación de sus integrantes a los intereses del poder político de turno.

Luego de notas con extensas críticas sobre el estado edilicio del teatro y la carencia de obras para reproducir, se anunció la formación de la Sociedad del Buen Gusto argumentando que “A esta clase de sociedades es debida en gran parte la perfección del teatro moderno, y la civilización y delicadeza europea (...) para que el teatro sea escuela de

²⁶La lista publicada en *El Censor* da cuenta de los siguientes integrantes: D. Juan Florencio Terrada, D. Ignacio Alvarez, Dr. Juan José Pasos, Dr. Antonio Saenz, Dr. D. Vicente Lopez, D. Ambrosio Lezica, D. Francisco Santa Coloma, D. Miguel Riglos, , Dr. D. Jaime Zuñadez, D. Santiago Boudier, Licenciado D. Justo Garcia Valtes, D. Camilo Herniquez, D. Juan Manuel Luca, D. Esteban Luca, D. Tomás Luca, D. Juan Ramón Roxas, D. Ignacio Nuñez, D. Santiago Wilde, D. Miguel Saenz, D. Juan Manuel Pacheco, , Dr. D Julián Alvarez, D. Mariano Sanchez, D. José María Torres, D. José Olaguer Feliú, D. Floro Zamudio, D. Domingo Olivera, Dr. D. Bernardo Velez, D. Justo José Nuñez.

²⁷MOLINA, Eugenia. *El poder de la opinión pública. Trayectos y avatares de una nueva cultura política en el Río de la Plata 1800-1852*. Santa Fe, Ediciones UNL, 2008.

²⁸AGULHON, Maurice. *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2009.

costumbres, vehículo de la ilustración y órgano de la política”.²⁹ Así, la perspectiva del diario sobre las palabras inaugurales de Pueyrredón mostró que el propósito fundamental de dicha Sociedad estuvo más en vinculación con la elevación de la cultura política – teniendo como modelo a los países europeos– que con la modernización de la programación teatral o musical. La crónica de la apertura señaló que dicho político

“(…) expuso los objetos de la sociedad, y las esperanzas que concebía habían de resultar de los trabajos reunidos en tantas personas ilustradas y sensibles (...) Congratuló á la sociedad por su zelo por la ilustracion y mejora de las costumbres públicas, y porque á ella estaba reservado fundar la gloria incíñe de laureles, y le prepara la prosperidad y la paz el genio de la legislación y de la política”.³⁰

En este sentido, emerge la intención de erigir al teatro como un órgano que, más allá de su carácter originariamente privado,³¹ pudiese funcionar como un ámbito público en el cual confluiría el esfuerzo de la elite letrada por legitimar el proyecto directorial.

Si bien las referencias a la Sociedad se diluyeron al año siguiente,³² el hecho de que fuese Pueyrredón quien convocó a los integrantes muestra el estrecho vínculo entre éstos y el poder político al tiempo que refuerza la idea del teatro como herramienta subordinada a los intereses de la elite política. Asimismo, es necesario advertir que la mayoría de los miembros – a excepción de su junta directiva- continuaron su actuación pública en estrecho vínculo con el poder político, conformando lo que la historiografía argentina ha denominado “grupo rivadaviano”.³³

²⁹*El Censor*, Buenos Aires, 31 de julio de 1817, N 98.

³⁰*El Censor*, Buenos Aires, 31 de agosto de 1817, N 98.

³¹Los orígenes privados del teatro y la continua intención por regularlo mediante instancias públicas y no por asentistas fueron analizados en GUILLAMÓN, Guillermina y VIGO, Agustina. “El Coliseo Provisional: Cultura, arquitectura y sociedad en el período rivadaviano (1821-1827)”. II Jornadas de Iniciación en la investigación Interdisciplinaria en Cs. Sociales- UNQui, Bernal, 2013.

³² Esta afirmación está basada en la carencia de secciones que vuelvan a referirse a la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro. Asimismo, es reforzada por SEIGBEL Beatriz en *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Corregidor, 2006. Pg. 61.

³³ Cuando consideramos al “grupo rivadaviano” hacemos referencia a literatos, publicistas-escritores y políticos que mediante el uso de la opinión pública se declararon adherentes a las propuestas de reforma iniciadas por Rivadavia desde su rol como Ministro durante el gobierno de Martín Rodríguez hasta su corto período presidencial. Asimismo, debe agregarse que el concepto de “grupo” no pretende hacer referencia a la homogeneidad de intereses y de posturas político- ideológicas de los sujetos que lo componían. En este sentido, Jorge Myers ha mostrado la imposibilidad del grupo tanto por mantenerse por fuera de las luchas facciosas hacia su interior como de generar consenso general más allá de los dos primeros años de gobierno. MYERS, Jorge “Las paradojas de la opinión. El discurso político rivadaviano y sus dos polos: el “gobierno de las Luces” y “la opinión pública, reina del mundo” En: SABATO, Hilda y LETTIERI Alberto (Comp.), *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 75-95.

Luego de comunicar su formación, el diario anunció que en su apertura se representaría una función dramática y que “Se reducirá esta a la representación de una traducción de primer orden, hecha por un socio, de una tragedia célebre, y si fuere posible, de argumento americano”³⁴. Posteriormente, dejó explícito – mediante una retórica sensualista, cercana a los tópicos de la ilustración escocesa –³⁵ que

“Quanto honor, quanto placer será para nosotros si no solo rompemos las cadenas del despotismo y del fanatismo, sino que también formamos una nación no solo varonil y amante de la libertad, sino igualmente ilustrada, amable y culta! Bien: pues desde el teatro hable la filosofía: la historia presente sus ejemplares terribles: hallí es donde los corazones se conmueve, allí se derraman lágrimas”.³⁶

Si bien *El Censor* comunicó la redacción de un reglamento, el mismo se presentaba con un manifiesto interés por erigir al teatro como un espacio político, asemejaba más a un manifiesto político-cultural cargado de intertextualidad ilustrada – como muestra la cita previa – que a un reglamento normativo. Sin embargo, permite arrojar luz sobre la dinámica de su funcionamiento y reafirmar, en consecuencia, que la Sociedad buscó accionar en favor de un proyecto ilustrado – y con él la configuración de un grupo que apoyase esta iniciativa – antes que disponer una programación teatral moderna.

En relación a su organización, el escrito firmado por Juan Román Rojas explicitó que se esperaba “una autoridad que arrastrase el sufragio de todos”.³⁷ Así, es pertinente postular la idea de cierto consenso en torno a las figuras seleccionadas: Juan Manuel de Luca como presidente, Bernardo Vélez Gutierrez en el cargo de vicepresidente y, como secretario, Domingo Olivera.³⁸ En este mismo plano, refiriéndose a sus integrantes agregó que “estarán en proporción a los amantes de las letras, de ideas liberales, y de excelente opinión pública, que contenta la capital o sus provincias, y a los literatos de afuera que quieran honrarnos”.³⁹ No solo manifestó que todos sus integrantes eran ajenos al ámbito

³⁴*El Censor*, Buenos Aires, 7 de agosto de 1817, N 99.

³⁵Respecto de la especificidad de la corriente ilustrada escocesa véase WENCES, Isabel: “La relevancia sociológica de la Ilustración escocesa” En: *Revista Internacional de Sociología (RIS)*. Madrid, Vol 68, No 1, 2010.Pp. 37 56 Asimismo, muchas de sus características son explicadas en GALLO, Ezequiel. *Vida, libertad, propiedad: Reflexiones en torno al liberalismo clásico y la historia*. Buenos Aires, Eduntref, 2008.

³⁶*El Censor*, Buenos Aires, 7 de agosto de 1817, N 99.

³⁷*El Censor*, Buenos Aires, 28 de agosto de 1817, N 102.

³⁸*El Censor*, Buenos Aires, 28 de agosto de 1817, N 102.

³⁹*El Censor*, Buenos Aires, 28 de agosto de 1817, N 102.

teatral sino que dejó en claro que éstos representaban los principales lineamientos del Directorio.

Respecto a este fragmento, vale la pena reparar, por un lado en la caracterización de sus integrantes como liberales, no tanto en referencia al ideario político y económico, sino a fin de contraponer el nuevo sistema al antiguo régimen colonial. Toda la introducción constituye un discurso erigido contra tres formas de predominio intelectual que configuraron –según la crítica del periódico y la particular visión de Henríquez– el lazo de continuidad del régimen hispano con el espíritu de lo que se proyectaba como una nueva época: político, intelectual y religioso.

Por otra parte, el extracto muestra que el polisémico concepto de opinión pública estaba lejos de referirse al concepto de libre debate sobre la esfera pública. Por el contrario, hizo referencia a una opinión uniforme respecto del sistema político y coincidente con su accionar y no tanto con la conformación de una opinión pública moderna.

Asimismo, esta concepción se relaciona con aquella que durante la época colonial la identificaba con la configuración de una “voluntad general” vinculada, a su vez, con el interés general y, en consecuencia, con los pareceres de un cuerpo privilegiado: la elite. Derivado de ello, el concepto varió entre dos acepciones en tensión: “como resultado de razonamientos que se transmiten a la sociedad luego de un debate de ideas dentro del seno de la elite, o como realidad empírica”.⁴⁰

Tal como evidenciará el debate entablado por Henríquez ante la negativa dada a sus dos obras, el concepto fue imposible de ser pensando en relación con la censura sobre los actos gubernamentales. Aún más complejo sería durante la década de 1820, cuando las personas que ejercieron la crítica en la prensa y en los diversos espacios de sociabilidad fueron los principales publicistas y políticos que integraron el grupo rivadaviano.

La supuesta unanimidad pronto abrió las discrepancias dentro de la Sociedad. Las dos obras que propuso Henríquez para las primeras funciones que la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro desarrolló en el teatro Coliseo Provisional dieron lugar a un amplio debate en torno a su contenido y, como derivación, una disputa en torno concepción del teatro como herramienta política.

⁴⁰ GOLDMAN, Noemi y PASINO, Alejandra, “Opinión pública”. EN: GOLDMAN, Noemi (Dir.). *Lenguaje y revolución. Conceptos políticos claves en el Río de la Plata, 1780-1850*. Buenos Aires, Prometeo, 2008.p. 102.

Los límites de lo representable: debate y defensa en torno a *Cornelia Bororquia* y *La Camila*

El 30 de agosto se estrenó en el Coliseo Provisional el drama *Cornelia*. Aunque el diario señaló que fue una “obra maestra y original de uno de nuestros compatriotas”⁴¹ el libro original es de la autoría de Luis Gutiérrez, un ex-fraile condenado a muerte por la Junta Central en Sevilla en 1809 por haber huido a Por esta razón, es posible pensar que Henríquez realizó una adaptación para que la – de carácter epistolar- pudiera ser representada teatralmente. Sin embargo, y a diferencia de *La Camila*, la adaptación no pudo ser encontrada. A fin de comentar la trama, vincular la elección de la obra con la trayectoria de Henríquez y comprender la razón por la cual se la criticó, hemos decidido tomar el original.

En resumidas palabras, la obra realiza una dura crítica al accionar del (Santo) Tribunal de la Inquisición. Relata cómo el arzobispo de Sevilla se enamora de la joven Cornelia, la rapta y la manda encerrar en las cárceles de la Inquisición en Sevilla. Toda iniciativa por rescatarla fracasa, evidenciando así el poder hermético y omnipresente que tenía la Inquisición en la península. La trama entra en su punto más álgido cuando el arzobispo intenta violar a Cornelia y ella le clava un cuchillo, provocándole la muerte. Aunque el arzobispo confiesa su culpabilidad y la joven explica sus razones al Inquisidor, todo esfuerzo es en vano y muere quemada en la hoguera.

De todos los posibles puntos de crítica, la reseña del drama que realizó el diario hizo hincapié en el arbitrario accionar de dicha institución y expuso que

“El tribunal de la inquisición se presenta con todos sus horrores, y en la plenitud de sus sombras. El principio práctico de aquel tribunal de que la delatación de un solo testigo muy respetable es suficiente para condenar a un reo (...) el proceder aquel tribunal en tinieblas y en secreto; el poder juzgar y condenar a sus propios enemigos; producen los efectos consiguientes aun poder inmenso puesto en las manos de los hombres, que pueden abusar de él con impunidad y seguridad”.⁴²

⁴¹*El Censor*, Buenos Aires, 4 de septiembre, N 103.

⁴²*El Censor*, Buenos Aires, 4 de septiembre, N 103.

En este marco, es pertinente retomar la propuesta de Eugenia Molina quien sugiere que la fuerza de la obra radicó en que presentó, simbólicamente, dos tipos de regímenes políticos: por un lado, un gobierno que basaba sus acciones en la arbitrariedad y, por otro, uno fundamentado en la ley y el resguardo de las libertades civiles.⁴³ Pero a estos argumentos es necesario agregar que en dicha reseña estaba implícita la subjetividad de Henríquez, cuya trayectoria había sido marcada por los tres procesamientos inquisitoriales de los que había sido víctima en Lima.

En este sentido, un presunto lector de *El Censor* reparó en el escándalo que la obra suscitó e interpeló al redactor del diario preguntándole “Señor Censor: podrá creerse que después de lo que ha dicho V. en su último número, siga todavía el tolle-tolle contra la inocente Cornelia Bororquia?”.⁴⁴ Refiriéndose a aquellos que criticaron el drama, pero también evidenciando su circulación en la sociedad porteña, afirmó que “Lo que hay de sensible es que los que hablan con tanto magisterio, ni han asistido a la exhibición ni han leído el drama. ¡Qué escándalo literario criticar una obra sin conocerla! Deseo que se imprima, para que escriban sus contrarios y sepamos en que se fundan para contestarles”.⁴⁵

La defensa de la obra radicó, por un lado, en la comparación con otros dramas en los cuales había figuras religiosas que se presentaban bajos personajes controvertidos. Pero, complementariamente, se fundamentó en otros dos aspectos: la diferenciación entre la Inquisición y la Iglesia y en el resguardo del teatro como ámbito de denuncia pública contra abusos religiosos y políticos y, en consecuencia, como espacio formador de opinión pública. Afirmó, pues, que “El teatro está destinado para presentar a la excreción pública grandes crímenes”⁴⁶ y, vinculando su defensa con su propia trayectoria, agregó que “ninguna palabra se dijo contra la religión, tampoco contra el sacerdocio, en todas partes venerable, principalmente en este país por su moralidad, ilustración y patriotismo. Se atacó sólo al instituto bárbaro de la inquisición”.⁴⁷

⁴³MOLINA, Eugenia. *El poder de la opinión pública. Trayectos y avatares de una nueva cultura política en el Río de la Plata 1800-1852*. Santa Fe, Ediciones UNL, 2008. Pg. 201.

⁴⁴*El Censor*, Buenos Aires, 11 de septiembre de 1817, N 104.

⁴⁵*El Censor*, Buenos Aires, 11 de septiembre de 1817, N 104.

⁴⁶*El Censor*, Buenos Aires, 11 de septiembre de 1817, N 104.

⁴⁷*El Censor*, Buenos Aires, 11 de septiembre de 1817, N 104.

Pasó menos de un mes cuando la promoción de *La Camila, ó la patriota de Sud-américa* generó otra larga exposición en torno a las arbitrariedades que la Sociedad tuvo para con la obra. Si bien no se presentaron las razones de la prohibición, un breve repaso por su argumento y la exposición de las denuncias realizadas en el diario –no siempre relacionadas explícitamente con la obra– pueden echar luz sobre algunos de los argumentos que esgrimió la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro.

Impregnada de supuestos deudores de filósofos ilustrados franceses, la obra narra el devenir de una familia de criollos que, escapando de la persecución de los españoles, se refugió en un territorio lindante a la zona selvática aldeana a Quito. Respecto a la trama, es posible concebirla como un pretexto para exponer, mediante el uso de personajes, ideas que ya había defendido en sus escritos políticos del período revolucionario chileno. Así, la dicotomía civilización-barbarie está invertida: mientras que los primeros son los americanos –criollos e indios–, los españoles peninsulares representan a la segunda, caracterizados por la intolerancia y represión de los derechos naturales.

La primera referencia a la obra apareció el nueve de octubre, cuando *El Censor* anunció que se vendía una “Obra original. La Camila, ó la patriota de Sud-america. Drama sentimental.- Por Camilo Henríquez”⁴⁸. Luego de esta promoción se sucedió un punto de inflexión en el diario y solo es posible advertir la crítica constante contra el accionar de la Sociedad. Si bien no se expusieron las razones que esta acusó para prohibir su representación, se puede inferir que la censura fue consecuencia de la recepción y circulación de la obra y no de su propuesta para ser representada.

La crítica que esgrimió Henríquez – y que permite afirmar la negativa de la Sociedad para con la obra – se dirigió contra un doble blanco: la calidad de las obras representadas y, en estrecha relación con ello, el gusto del público. En el número siguiente a la promoción de la obra, reparó en la capacidad de los lectores porteños y manifestó que “Las obras sabias necesitan hallar en los pueblos una disposición feliz ¿De que sirve escribir, si la barbarie es tan grande, que no hay quien lea? Entonces la marcha de las luces se retarda”.⁴⁹

Pero complementariamente vinculó el buen gusto de la sociedad porteña con la calidad del disfrute ya que, según el diario, la censura a la obra corroboró que “los pueblos

⁴⁸*El Censor*, Buenos Aires, 9 de octubre de 1817, N 108.

⁴⁹*El Censor*, Buenos Aires, 16 de octubre de 1817, N 109.

supersticiosos son corrompidos y frívolos y gustan de las tramoyas, enamoramientos y otras cosas tan frívolas como ellos mismos (...).⁵⁰ Con el objetivo de legitimar su drama, además de referirse a las tramas de otras obras teatrales, Henríquez argumentó que “El sainete fue como los demás, inmoral, indecente y pueril”.⁵¹ Cabe resaltar que la crítica a este género teatral menor se potenció posteriormente, durante la gestión de Rivadavia, entendiéndolo como la continuidad de un gusto ligado a valores propios de la época colonial. Por último, a modo de consejo, expuso que “nosotros nos distraemos con recreaciones fútiles, enervantes y afeminadoras. ¡Bah! Esto es bueno para pueblos estúpidos y bribones, no para la generosa Buenos Aires”.⁵²

Posterior a este descargo, Henríquez solo se refirió de forma general al ámbito teatral. Bajo el título “*Sobre las contradicciones e inconsecuencia del censor*” volvió a pedir que la policía regule la programación teatral a fin de “no permitir la representación de dramas inmorales, ni la de los insignificantes, ni de los frívolos”.⁵³ Así, no solo deslegitimó la intervención de la Sociedad sino que señaló su incapacidad para impulsar la producción literaria local, esgrimiendo que “toda asociación literaria que no promueva la producción de obras originales y nacionales, es poco benemérita de la patria, y ha frustrado las esperanzas de todos”.⁵⁴

En “*Sobre el teatro, la sociedad del teatro, las inconsecuencias del censor, &c*”⁵⁵ Camilo realizó la última referencia a su posición sobre la Sociedad y el rol que cabría al teatro. En ella se defendió de las acusaciones que lo exponían como versátil y expuso que éstas “consistían en haber insinuado en un tiempo grandes esperanzas en orden á la reforma del teatro, y después en otro tiempo haber dicho que las esperanzas se habían frustrado porque el teatro iba de mal en peor”.⁵⁶ Asimismo argumentó, en primera persona, que la causa de su desvinculación de la Sociedad residía en que ésta impulsaba dramas que, además de ser escandalosos y frívolos, poco tenían que ver con el dictamen de la razón.⁵⁷

⁵⁰ *El Censor*, Buenos Aires, 30 de octubre de 1817, N 111.

⁵¹ *El Censor*, Buenos Aires, 30 de octubre de 1817, N 111.

⁵² *El Censor*, Buenos Aires, 30 de octubre de 1817, N 111.

⁵³ *El Censor*, Buenos Aires, 13 de noviembre de 1817, N 113.

⁵⁴ *El Censor*, Buenos Aires, 13 de noviembre de 1817, N 113.

⁵⁵ *El Censor*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1817, N 114.

⁵⁶ *El Censor*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1817, N 114.

⁵⁷ Respecto al concepto de buen gusto y su especificidad véase HONTILLA, Ana, *El gusto de la razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert 2010.

Utilizando una pregunta que llevaba implícita la respuesta correcta, Henríquez volvió a interpelar al lector, preguntándole: “¿será justo que el teatro, que debe ser un órgano de la política, enseñe maximas, practicas contrarias a los liberales principios proclamados por el Directorio, por el Congreso, por la Municipalidad, por la gazeta, y por el censor, que son leídos de tan pocos?”.⁵⁸ Aun siendo evidente, reforzó la contestación y agregó que ninguno de los dramas presentados se ajustaba a las circunstancias políticas del país y su pueblo: adquirir nuevas costumbres y valores sociales. Sin embargo, obras que representaran a los indígenas como un grupo civilizado superior a los hispanos y que criticaran el despótico accionar de la Inquisición parecían, paradójicamente, no corresponderse con las pretensiones ilustradas de la Sociedad del Buen Gusto.

A modo de cierre

El recorrido realizado intentó mostrar cómo el diario atravesó por tres etapas diferentes respecto a la promoción a la cultura teatral: el pedido de intervención del teatro y de su programación, el impulso a la conformación de la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro y, por último, la crítica del accionar de dicho espacio. El apoyo e impulso que *El Censor* otorgó al teatro se derivó del supuesto de que constituía una herramienta pedagógica capaz de acercar a la sociedad los ideales de un nuevo régimen político. En consecuencia, era necesario intervenir en su programación y representar obras que, además de ser acordes con el ideario neoclásico, posibilitaran criticar al tiempo que superar un pasado caracterizado por la opresión, el despotismo y la barbarie.

Sin embargo, rápidamente se evidenció que estos ideales, lejos de ser representativos de todos sus integrantes, solo eran los de Camilo Henríquez y de Bernardo Velez Gutierrez. Pero, en contraparte, esta diferencia sirvió de experiencia para que el grupo cierre sus filas y, años después, formase la Sociedad Literaria. Aunque también constituyó un efímero espacio de sociabilidad de la elite letrada durante el período rivadaviano, fue aquel que intentó monopolizar la actividad literaria y periodística.

Asimismo, se intentó mostrar la imposibilidad de comprender este devenir sin tener en cuenta la trayectoria de Henríquez. De aquí que, tal como se anunció previamente, su

⁵⁸*El Censor*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1817, N 114.

accionar pueda ser pensado en tres dimensiones. Mientras que el universo de lo pensable estuvo condicionado por su experiencia respecto a la Inquisición, a su paso por Quito y a su vinculación política y accionar periodístico en Chile, lo posible de ser dicho y ser representado en el Buenos Aires de 1817 tenía claras limitaciones.

Pero pensar estos límites implica abordar un problema que estuvo latente desde el momento en el cual se decidió tomar como fuente a un periódico y como objeto de estudio a un círculo: la configuración de la opinión pública. Si bien desde 1810 se buscó que esta funcionase en pos de limitar el poder gubernamental, interviniese los asuntos públicos y controlase los actos de las autoridades políticas, fue imposible que se construyese una opinión pública moderna. Las restricciones impuestas a la discusión por la vigencia de los controles sobre la moralidad y la religión no solo evidenciaron los límites del impulso a la opinión pública sino que mostraron que estas demarcaban el contenido de las obras que se pretendiesen representar teatralmente.

En los dos últimos números de 1817 *El Censor* publicó extractos de *Aereopagítica*, el discurso sobre la libertad de prensa escrito por John Milton.⁵⁹ No se trataba de un acto innovador, ya los había publicados en 1812 en el diario *La Aurora* de Chile. Pensados como respuesta al decreto de la Junta de Gobierno chilena que limitaba el poder de crítica de la prensa respecto a la Iglesia, Camilo Henríquez repitió la estrategia para demostrar su disidencia con la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro. Sin embargo, tal como se evidenció con la exposición del debate en torno a sus dos obras, esta no fue la única constante que se repitió en su accionar. De forma análoga, tanto el gobierno chileno como la elite letrada porteña limitaron su prosa: mientras que el primero censuró aquello que ya no se podría decir en la prensa, la segunda se encargó de normar aquello que no podría ser leído ni representado en las obras dramáticas.

En el mismo plano, aunque la Sociedad se hizo eco de la iniciativa gubernamental de consolidar espacios en los cuales se fortalecieran lazos y se incentivara el debate y la participación sobre la esfera pública, su devenir evidenció que el ámbito cultural no fue concebido –ni se proyectaba concebirlo– como un campo autónomo de la política. Tal vez,

⁵⁹ Nos referimos a las secciones *Extracto del discurso de Milton sobre la Libertad de Prensa, pronunciado en el Parlamento de Inglaterra* (4 de diciembre de 1817 N 117) y *Continuación del célebre discurso de Milton sobre la libertad de prensa* (11 de diciembre de 1817 N 118).

Henríquez no comprendió aquello que con tanto énfasis predicó: la subordinación de la cultura teatral a la agenda política del Directorio.

Referencias Bibliográficas

- AGULHON, Maurice. *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2009.
- ALVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*. Madrid, Síntesis, 2005.
- ANGENOT, Marc. *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- AMUNÁTEGUI, Miguel Luis *Camilo Henríquez*. Santiago de Chile, Imprenta nacional, 1889.
- CASTAGNINO, Raúl. *Milicia literaria de Mayo*. Buenos Aires, Nova, 1970.
- DÁVILO, Beatriz. *Los derechos, las pasiones, la utilidad. Debate intelectual y lenguajes políticos en Buenos Aires (1810-1827)*. Buenos Aires, EDUNTREF, 2011.
- FREIRE LOPEZ, Ana María. *El teatro español entre la ilustración y el romanticismo. Madrid durante la guerra de la Independencia*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- GALLO, Ezequiel. *Vida, libertad, propiedad: Reflexiones en torno al liberalismo clásico y la historia*. Buenos Aires, Eduntref, 2008.
- GALLO, Klaus. "En búsqueda de la "República Ilustrada". La introducción del utilitarismo y de la *idéologie* en el Río de la Plata a fines de la primer década revolucionaria". En: Herrero, Fabián (comp.). *Política e ideas en el Río de la Plata durante la década de 1810*. Rosario, Prohistoria, 2010.
- GALLO, Klaus. "Un escenario para la feliz experiencia. Teatro, política y vida pública en Buenos Aires. 1820-1827". En: Batticuore, G., Gallo, K., Myers, J.(comp.). *Resonancias románticas: ensayos sobre historia de la cultura argentina, 1820- 1890*. Buenos Aires, Eudeba, 2005.
- GUERRA, François-Xavier - LEMPÉRIERÉ, Annick (et. al) *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglo XVIII-XIX*. México, FCE-Centro francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998.
- GUILLAMÓN, Guillermina-VIGO, Agustina. "El Coliseo Provisional: Cultura, arquitectura y sociedad en el período rivadaviano (1821-1827)". II Jornadas de Iniciación en la investigación Interdisciplinaria en Cs. Sociales-UNQui, Bernal, 2013.
- HONTILLA, Ana, *El gusto de la razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- MOLINA, Eugenia. "De recurso de pedagogía cívica a instrumento de disciplinamiento social: el espectáculo teatral en el programa reformista de la elite dirigente rioplatense (1810-1825)" En: *Prismas. Revista de historia intelectual*. Bernal, Quilmes, Provincia de Buenos Aires, 2004.
- MOLINA, Eugenia. *El poder de la opinión pública. Trayectos y avatares de una nueva cultura política en el Río de la Plata 1800-1852*. Santa Fe, Ediciones UNL, 2008.
- MYERS, Jorge. "Las paradojas de la opinión. El discurso político rivadaviano y sus dos polos: el "gobierno de las Luces" y "la opinión pública, reina del mundo" En: SABATO, Hilda y LETTIERI Alberto (Comp.), *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PAS, Hernán. *El Romanticismo en la prensa periódica rioplatense y chilena. Ensayos, críticas, polémicas, 1828-1864*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2013.
- PELLETIERI, Osvaldo (Comp.) *Historia del teatro en Buenos Aires. El período de la constitución (1770-1884)*. Buenos Aires, Galerna, 2005.
- SANTINI, Benoit. "Traducciones y difusión de las ideas liberales, emancipadoras e ilustradas en los escritos del chileno Camilo Henríquez (1769-1825): defensa de las libertades, lucha por la independencia. En: *HISTOIRE (S) de l'Amérique Latine* Vol 7, 2012. Disponible on-line [http://www.hisal.org/index.php?journal=revue&page=article&op=viewFile&path\[\]=Santini2012&path\[\]=140](http://www.hisal.org/index.php?journal=revue&page=article&op=viewFile&path[]=Santini2012&path[]=140)
- SEIGBEL, Beatriz. *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Corregidor, 2006.
- TAYLOR, Charles. *Imaginario social moderno*. Barcelona, Paidós, 2006.
- TRENTI ROCAMORA, José Luis. *El Teatro en la América Colonial*. Buenos Aires, Huarperes, 1947.
- URBINA, José Leandro. *Camilo Henríquez. El sueño ilustrado*. Santiago de Chile, Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2011
- URQUIZA ALMANDOZ, Oscar. *La cultura de Buenos Aires a través de su prensa periódica. 1810-1820*. Buenos Aires, EUDEBA, 1972.

La cultura teatral porteña y la Sociedad del Buen Gusto:
una aproximación desde los escritos de
fray Camilo Henríquez en *El Censor*

VERSÉNYE, Adam. *El teatro en América Latina*. Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1993.
WENCES, Isabel, "La relevancia sociológica de la Ilustración escocesa" En: *Revista Internacional de Sociología (RIS)*.
Madrid, Vol. 68, N 1, 2010.

Recibido: 13 de febrero de 2015
Evaluado: 11 de mayo de 2015
Aceptado: 10 de junio de 2015