

Modernidad y modernización. Procesos políticos constitutivos de la cultura nacional

Gustavo Radice

Arte e Investigación (N.º 15), e032, mayo 2019. ISSN 2469-1488

<https://doi.org/10.24215/24691488e032> | <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata | La Plata. Buenos Aires. Argentina

MODERNIDAD Y MODERNIZACIÓN

Procesos políticos constitutivos
de la cultura nacional

MODERNITY AND MODERNIZATION

Political Processes Constitutive of the National Culture

GUSTAVO RADICE

gustavoradice@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano/Taller Básico Escenografía I-II.

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 28/11/2018 | Aceptado 19/3/2019

Resumen

El presente trabajo se presenta como un intento de pensar las relaciones que se producen entre el ámbito de la política y de la cultura para construir posibles identidades que circulan por el territorio. En particular, se investigan los modos en que, durante el siglo XIX, se establecieron jerarquías sociales que dieron forma a las nociones de gusto estético en el contexto de la modernidad.

Palabras clave

Modernidad; cultura; nacional; procesos; ideología

Abstract

The present work is presented as an attempt to think about the relationships that take place between the field of politics and culture in order to construct possible identities that circulate through the territory. In this paper the possible ways that, during the 19th century, established social hierarchies that gave shape to the notions of aesthetic taste in the context of modernity are presented.

Keywords

Modernity; culture; national; processes; ideology



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



Al comenzar el siglo XIX, el continente latinoamericano asistió a un proceso gradual de reconfiguración del mapa geopolítico, en paralelo con la reconstrucción cultural de los pueblos que lo conforman dentro de un nuevo signo ideológico. La segunda mitad del siglo XIX fue testigo del proceso de modernidad-modernización de las diferentes regiones latinoamericanas. Dentro de este proceso, en la Argentina, se produjeron tensiones políticas y culturales que impactaron en la construcción de la nueva sociedad local. La resignificación de conceptos como *pueblo*, *soberanía*, *nación* y *patria* —en torno a la construcción de la República—; el desmembramiento de los virreinos sobre el suelo latinoamericano y su consecuente redistribución geográfico-política en forma de nuevas naciones; y la conflictiva definición geográfica de las provincias como divisiones internas de las naciones, son parte de los problemas —políticos y sociales— que comenzaron a encontrar respuesta a partir de los ideales modernistas que los pensadores decimonónicos elaboraron. En ese sentido, cabe señalar que el concepto de *nación* y, sobre todo, el de *soberanía* fueron reconfigurados conceptualmente durante el siglo XIX producto de una serie de desplazamientos lingüísticos cuyo motor fue la nueva construcción de imaginarios que se instauraron a partir de la recomposición política en América (Palti, 2007, p. 105). El paradigma de sociedad europea como ideal moderno de nación, comenzó a quebrantar los ideales posrevolucionarios que los pensadores independentistas habían proyectado para la región latinoamericana. En el plano cultural, el impacto de la ola europeizante generó un resquebrajamiento del proyecto de unidad latinoamericana. Al respecto, Alcira Argumedo (2004) hace una descripción analítica y señala los primeros pasos que sustentaron las posturas *civilizatorias* del período y dieron inicio a la polarización del campo social.

Es durante el siglo XIX que la idea de hombre ilustrado se afianza en el territorio nacional. Avalada por las nuevas formas de gobierno, la idea de cultura —como la de civilización u hombre ilustrado, propia del siglo XVIII— comienza a producir estamentos clasistas en el seno de la sociedad argentina, polarizando, de ese modo, el campo social y estableciendo aspectos valorativos y normativos sobre el campo cultural.

Es de cabal importancia comprender que todo aquello que significó alcanzar conocimiento —y más que nada el tipo de conocimiento sustentado en la ciencia y la razón ilustrada— tuvo su base en el acceso a la educación formal. Toda persona que pudo acceder a este tipo de educación positivista se constituyó en un ciudadano con libre acceso y circulación por el centro del territorio (la metrópolis); mientras que todos aquellos habitantes que no tuvieron la posibilidad de acceder a estas ideas de educación no cumplieron con tal *requisito* europeizante de hombre ilustrado o de civilidad y, por ende, quedaron en la periferia del territorio y en contraposición a la idea de *ciudadano* del período.

Lucio V. Mansilla (2003), en *Una excursión a los indios ranqueles*, describe los hábitos de vida del hombre del siglo XIX cuando expresa:

Los gustos se simplifican con el tiempo, y un curioso fenómeno social se viene cumpliendo desde que el mundo es mundo. El macrocosmo, o sea el hombre colectivo, vive inventando placeres, manjares, necesidades, y el microcosmo, o sea el hombre individual, pugnando por emanciparse de las tiranías de la moda y de la civilización.



A los veinticinco años, somos víctimas de un sinnúmero de superfluidades. No tener guantes blancos, frescos como una lechuga, es una gran contrariedad, y puede ser causa de que el mancebo más cumplido pierda casamiento. ¡Cuántos dejaron de comer muchas veces, y sacrificaron su estómago en aras del buen tono! (p. 11).

Las anécdotas que describe Mansilla responden a una visión romántica de la cultura anclada en el ideario de cultura del siglo XVIII. Así es que lo folclórico se constituyó como síntoma valorativo de *lo otro* en clara referencia a lo exótico; y la construcción de una imagen de *hombre de mundo* permeable a la *otredad*, pero con la suficiente distancia para distinguirlo de lo propio, se estableció como elemento diferenciador del *nosotros*.

Durante la presidencia de Nicolás Avellaneda, en el año 1876, se intentó mantener por fuera de los límites de la *civilización* —en la periferia— a los malones, cavando una zanja que se extendía desde Bahía Blanca hasta el sur de la provincia de Córdoba. Es con Julio Argentino Roca, durante el año 1879, y con la expedición al desierto que se *alejaron* a los indígenas la Patagonia, aniquilando así su poderío (Romero, 2009, p. 99).

La unificación del territorio nacional durante este período no fue solo un objetivo geográfico, con el nuevo *paradigma civilizatorio* también se buscó la unificación cultural sobre la base de políticas hegemónicas ideadas por la élite que gobernaba y dirigía los destinos de la nación. La visión esencialista¹ de la nación colapsó en contra de un campo social heterogéneo dividido tanto geográfica como idiosincráticamente.

Sin embargo, con independencia de las políticas gubernamentales, el accionar principal para construir hegemonía se centró en la lucha por el capital simbólico. Bajo el signo de las políticas coloniales del siglo XIX, los paradigmas civilizatorios comenzaron a fluir desde Europa hacia el continente americano a partir del cumplimiento de pactos económicos contraídos con anterioridad a la guerra de la Triple Alianza (1865-1870).

Otro hecho que caracteriza al período, y que impactó significativamente en la configuración de la nación, fue la apertura a la inmigración a partir de la ley de colonización de 1876. Las nuevas configuraciones² culturales que comenzaron a llegar a la Argentina poshispánica desde distintos puntos de Europa ejercieron presión simbólica y transmutaron los *habitus de clase* hacia nuevas formas estamentarias, tendientes a transformar la tradición criolla en *habitus de clase* europeizantes que fragmentaron aún más el campo social.

Los intentos por parte del gobierno, tanto de Bartolomé Mitre primero como de Domingo Faustino Sarmiento luego, por introducir políticas educacionales de carácter popular

1 Esta visión esencialista «[...] presupone la coincidencia entre nación, territorio, cultura e identidad, como así mismo un estado (existente o deseado). Desde esta perspectiva, las naciones existen por hechos objetivos: una comunidad lingüística y religiosa, una forma de ser, cierto origen étnico y un sistema de gobierno, o por lo menos alguno de estos aspectos. Ciertamente, esta perspectiva enfatiza la supuesta homogeneidad cultural de los miembros de la nación y, en su versión extrema, postula la existencia de una “personalidad nacional” o un “ser nacional”» (Grimson, 2011, p. 161).

2 «En términos de configuración de culturas políticas, se considera que un proyecto hegemónico es exitoso no porque haya anulado a la oposición, sino en la medida en que la resistencia a los sectores dominantes se haya realizado en los términos en que los actores fueron interpelados: como obreros, como negros, como indígenas, como campesinos, como varones, como soldados, como consumidores. Un éxito específico del Estado consiste en su capacidad para imponer las clasificaciones sociales y la lógica en la que se desarrolla el conflicto sociopolítico» (Grimson, 2011, p. 179).



no subsanaron el problema de la unificación en un todo homogéneo, ya que no fueron acompañadas por políticas económicas acordes al proyecto educacional. Ya en 1845, cuando Sarmiento escribió *Facundo*, se hacía referencia a la lucha entre las ideas civilizatorias y la ignorancia de las tradiciones coloniales. Es así como las facciones antirrosistas relacionaban de forma indiscriminada a los grupos federales como montoneras gauchas. De este modo, durante el período que abarca la mitad del siglo XIX lo gauchesco, y todo aquello relacionado con este concepto, fue categorizado como lo bárbaro para la intelectualidad que asumiría el poder político. La expresión más genuina y cabal para graficar esta idea la encontramos, como se mencionó, en el *Facundo*, de Sarmiento, cuya publicación como folletín se inició en Chile en 1845. Es por esa razón que, por entonces, todos los enemigos de Juan Manuel de Rosas comienzan a llamar despectivamente *gaucho* al Restaurador. Así, se intensifica, hasta la exaltación ofensiva y grosera, el tono despectivo del término *gaucho*, tanto en su uso como adjetivo, como en su papel de sustantivo, como sinónimo de montonero, salvaje, bandido, villano, traidor, ladrón, criminal y bastardo (Pérez Amuchástegui, 1984, p. 228).

De esta manera, comenzaron a delimitarse los sectores sociales a partir de la distinción del gusto de clase (Bourdieu, 2012), al acentuarse pertenencias y diferencias con relación al consumo de las producciones simbólicas. El *nosotros* y el *otro* se estamentó en referencia a la idea de la *civilidad* europea. La constante lucha por establecer la hegemonía cultural por parte de la élite conservadora argentina empezó a vaciar de sentido e invisibilizar los procesos históricos de raigambre poscolonial, batalla que se puede sintetizar en la tensión *civilización y barbarie*. Como proceso de vaciamiento de sentido durante este período se podrían mencionar políticas de Estado *indirectas* que tendieron a eliminar, por ejemplo, la figura del gaucho del campo social. Al respecto, Antonio Jorge Pérez Amuchástegui (1984) explica que la guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay, durante el período 1865-1870, fue una buena excusa para iniciar la extinción formal y material del gaucho. Esto se pudo lograr mediante los reclutamientos forzados de dichos personajes rurales que fueron utilizados como carne de cañón.

En relación con los procesos de legitimación del gusto estético Bourdieu señala que:

La aptitud para adoptar la disposición estética se encuentra así medida por la distancia (que, en un campo de producción cuya ley de evolución es dialéctica de la distinción, es también desajuste temporal, un retraso) entre lo que es estéticamente constituido por el individuo o el grupo considerado y lo que es estéticamente constituido, en un estado determinado del campo de producción, por los poseedores de la legitimidad artística (Bourdieu, 2012, p. 41).

Por una parte, la estratificación del campo social durante finales del siglo XIX —a través de las características sociales y económicas de los agentes que lo componían— reglamentó y consolidó las formas de vinculación entre los diferentes estamentos sociales. Con el paso del tiempo se fue afianzando un sector social, de carácter cultural e identitario impreciso, fundado mayoritariamente por los inmigrantes y sus hijos. Asimismo, a partir de la llegada de los extranjeros y su descendencia, la clase dirigente criolla comenzó a considerarse como una aristocracia, al hablar de linaje y tradición y acrecentar los privilegios que el



bienestar le otorgaba sin mucho esfuerzo. Esta nueva *aristocracia criolla* hizo manifiesto su desprecio al humilde que recién llegaba de los países más pobres de Europa. Fue precisamente de los países europeos más ricos y orgullosos de los que aprendió las reglas de la *high life*, la preferencia por los poetas franceses y la admiración por el impecable corte inglés de la solemne levita que acreditaba su posición social (Romero, 2009, p. 110). El agenciamiento del Estado, a partir de políticas culturales y de la creación de sus instituciones legitimantes, solidificó dichas vinculaciones a partir de la *política del gusto de clase*.

Por otra parte, la jerarquización del espacio social —geográfico y simbólico— impidió desplazamientos verticales ascendentes —en el mismo espacio social de pertenencia— o desplazamientos transversales de los agentes —de un espacio social hacia otro—. Al respecto, Bourdieu (2012) explica que los desplazamientos verticales, que son los más frecuentes, suponen solo una modificación del volumen de la especie de capital ya dominante de la estructura patrimonial y, por consiguiente, un desplazamiento en la estructura de la distribución del volumen global del capital, que toma la forma de un desplazamiento en los límites del campo específico. Por el contrario, los desplazamientos transversales suponen el paso a un campo distinto y, en consecuencia, la reconversión de una especie de capital en otra especie diferente, o de una subespecie de capital económico o de capital cultural en otra distinta. Esto conduce a una transformación de la estructura patrimonial que es la condición de la salvaguardia del volumen global del capital y del mantenimiento de la posición en la dimensión vertical del espacio social. Cabe señalar que esta imposibilidad de movimiento se evidencia en las políticas educacionales de *carácter popular* que sirvieron más que nada de disciplinamiento de los cuerpos de los agentes:

El caso de la educación primaria [...] siguió varios objetivos [...]. Desde la enseñanza masiva de las habilidades necesarias para cubrir la demanda de mano de obra del capitalismo hasta la difusión de identidades en clave nacional, que vinieran a reemplazar a las antiguas; desde un objetivo civilizatorio y modernizador, hasta un anhelo por disciplinar y expropiar culturalmente a las masas: estos y otros propósitos han sido atribuidos a la acción escolar (Cattaruzza, 2009, p. 29).

Por último, la imposibilidad de poseer tierras por parte de la masa inmigrante impidió el afinamiento simbólico de dicho sector social y fijó un volumen de capital simbólico de carácter heterogéneo que entraba en tensión con las políticas culturales que apuntaban a homogenizar el territorio con un mismo emblema de nación.

Campo de poder y teatro argentino (1880-1930)

Osvaldo Pellettieri (2003) indica que durante los siglos XVIII y XIX se constituye el sistema teatral argentino. Este lapso es denominado período de constitución (1700-1884). Entre los años 1884 y 1930 se desarrolla el subsistema de emancipación cultural, dividido a su vez en microsistemas: microsistema de la gauchesca teatral, microsistema del romanticismo



tardío, microsistema del sainete y la revista criolla (sainete como pura fiesta, sainete tragicómico y grotesco criollo). Como bien establece Pellettieri (2003) es a finales del siglo XIX que surgen los primeros textos de carácter propio: el melodrama social y el nativismo. Dentro del género de la gauchesca, el más significativo fue *Juan Moreira* (1884-1886). Pellettieri (1990) afirma con relación a esta obra que

Los cambios más significativos son: el desplazamiento de lo trágico-sentimental en beneficio de la comicidad; la omisión de las escenas explicativas y del personaje de Marañón; el reemplazo del gato por el pericón en el fin de fiesta, y lo realmente importante, la aparición de personajes caricaturescos. La suma de todos estos elementos logró que, para el espectador popular a quien estaba dirigida la obra, esta se colocara en las fronteras entre el arte y la vida (p. 18).

Con la estructura dramática del héroe y con el uso de la lengua convencional gauchesca en la trama, se intensificaron los procesos de identificación y la empatía sentimental con el espectador. Por su parte, *Calandria* (1896) significa el paso a una nueva forma teatral y a un nuevo tipo público: «Es evidente que también *Calandria* marca además la aparición de un nuevo público, el medio, que poco a poco irá desplazando al popular de Moreira» (Pellettieri, 1990, p. 21). Pellettieri (1990) afirma que *Calandria* ya es un texto nativista con un fuerte arraigo en lo sentimental. La obra fue estrenada en un espacio a la italiana,³ abandonando la forma del circo criollo:

Es conocido el hecho de que Leguizamón obligó a los Podestá a abandonar el circo para poder estrenar *Calandria*. Por lo tanto, la noche del estreno, el 16 de mayo de 1896, la pieza se representó «a la italiana» en el Teatro Victoria de Buenos Aires. No hace falta abundar en detalles para arribar a la conclusión de que el espacio escénico de *Moreira* a *Calandria* también había cambiado totalmente. Los signos del escenario del circo para el cual se creó *Moreira* y la serie gauchesca posterior se caracterizaban por un repertorio de procedimientos que se perdieron inexorablemente en su pasaje a la frontalidad «italiana»: la acción simultánea en el picadero y en el proscenio, las grandes masas de actores y las convenciones realistas ingenuas propias del género, la presencia de animales en escena, la doma, etcétera (p. 21).

El cambio de dispositivo espacial modifica, a su vez, las relaciones entre obra y espectador. El abandonar la forma del circo —espacio de característica congregacional, asociado a una estética de carácter popular— hacia una forma teatral que guarda en su interior reglas y códigos estamentarios, provoca un giro en el sistema teatral. Si se tiene en cuenta que el género teatral por excelencia de la élite hegemónica del período fue la Ópera —y como consecuencia su proceso de ritualización social—, se debe contemplar también que las puestas en escena se llevaban a cabo en un dispositivo escénico a la italiana. Así

3 También Beatriz Seibel (2005) señala el cambio de dispositivo espacial: «En el siglo XX, el circo criollo debe adaptarse a las cambiantes modalidades del espectáculo. La familia Podestá, presionada por la mentalidad dominante, se vuelca desde la primera década hacia los escenarios teatrales a la italiana, que otorgan mayor prestigio y posibilidades económicas» (p. 85).

es que dentro del campo teatral argentino se produce un desplazamiento transversal en el área de las formas teatrales. En este caso, el desplazamiento es del orden de lo central a lo periférico, de lo hegemónico hacia lo subordinado.⁴ Este proceso de homogenización de formas teatrales tiene su efecto dentro del campo social, tiende a modificar el *habitus*⁵ de los agentes que asisten a las funciones de, por ejemplo, *Calandria*.

El modelo de teatro a la italiana disciplina los cuerpos con relación a cómo se establecen las categorías de ubicación del público en el espacio. Federico Irazábal (2015) señala:

Está más que claro que había sido el punto de confluencia de avances previos en lo que hace al modo de organizar visualmente el escenario, y cuando digo visualmente estoy señalando básicamente el acto de la mirada en tanto reflexión sobre aquel que mira. [...] Pero tal vez el elemento más significativo en esta materia sea el «enmarcamiento» que se realiza de la escena. Este marco que rodea al escenario lo aleja y lo acerca de la platea. Lo aleja en tanto y en cuanto se convierte en un perfecto corte de la cotidianeidad; lo acerca en tanto le indica al espectador su lugar privilegiado de la mirada (p. 204).

Se asiste así a un cambio no solo de la estructura dramática del sistema teatral, sino también de las formas estructurales de la puesta en escena; estos cambios traen aparejadas nuevas maneras de agenciamiento del teatro, así como también una mayor identificación del espectador con el conflicto dramático. Aquello que para la clase subordinada era identificación sentimental, para la élite hegemónica se transforma en pintoresco.

Juan Moreira, como el gaucho⁶ —héroe rebelde que muere a manos de la justicia—, se configura como sujeto que permanece en la periferia del campo social dominante, es el sujeto que no participa de los cánones civilizatorios y debe ser expulsado de la nueva configuración cultural que intenta construir la clase política dominante del período. Beatriz Seibel, en su libro *Historia del circo* (2005), señala que la figura de Moreira produjo un impacto de intensa magnitud en el campo social y el campo de poder. A tal punto que personalidades como Rubén Darío en 1886 señalan de manera negativa la figura de Juan Moreira. Seibel (2005) explica que:

Otras burlas de la época se dirigen con más sarcasmo todavía contra el inmigrante disfrazado de Moreira. En 1907, la revista *Caras y Caretas* satiriza al presidente, el general Roca,

4 Beatriz Seibel (2005) indica que «[...] es un proceso paulatino y no todos se vuelcan al teatro tradicional: las compañías de circo criollo crecen y continúan con sus giras, aunque el centro de las grandes ciudades se reserva cada vez más para las salas teatrales, y las carpas se van primero a los barrios y después a las afueras. Esta ida “hacia el interior” de las compañías circenses hace que su existencia sea cada vez más desconocida en los grandes centros culturales y sus trayectorias prácticamente ignoradas» (p. 86).

5 «En el siglo XIX o a lo largo de gran parte del siglo XX, ir al teatro implicaba una serie de rituales que incluían cuestiones de higiene, de indumentaria, de traslado, gastronómicas, etcétera. Ir al teatro era lo que podemos entender como algo extra cotidiano, comprendiendo que tal cosa significaba algo que rompe con la línea cronológica habitual» (Irazábal, 2015, p. 172).

6 «[...] en las obras del ciclo gauchesco que se abre con *Moreira*, las virtudes del gaucho no se hallan ligadas a un modelo bélico sino a uno económico y político que en mayor o menor medida excluye, a pesar de que sus virtudes resaltan frente a la torpeza —cuanto no maldad—, del gringo, en especial del inmigrante italiano» (Rodríguez, 1999, p. 22).



distribuyendo disfraces para sus ministros en el próximo carnaval y eligiendo el suyo: «Y yo... iré de Moreira» (p. 67).

Por su parte, *Calandria* es el caso del antihéroe que al final logra integrarse a los nuevos estamentos sociales. En tanto Moreira es el héroe que lucha en contra del sistema pero no logra superar esta lucha. Es clara la diferencia entre ambos personajes en cuanto a que los dos, aunque viniendo del mismo campo social, encuentran su final de manera diferente. Calandria es disciplinado y acepta su destino en función de integrarse a la sociedad. Moreira se resiste al nuevo orden social y su vida concluye en manos de la policía.

La operación de identificación aristotélica⁷ abarca tanto aspectos teatrales como sociales. Con la pretendida mimesis teatral, la temática abordada produce, a su vez, desplazamientos en el plano de los conflictos sociales. La relación dialéctica se constituye entre el conflicto dramático y el conflicto social mediatizado este por el dispositivo escénico. Esta relación mediatizada codifica la mirada y origina un proceso de reflexión que es dirigido hacia aspectos puntuales del drama teatral. Al decir de Irazábal (2015), entre el acercamiento y el alejamiento que se produce sobre lo que se está percibiendo, comienza a funcionar una matriz imaginaria sobre el *deber ser* no solo de lo teatral, sino también del *ser social*. Las estructuras de ritualización del acontecimiento teatral ocasionan un desplazamiento transversal. Es así que la mimesis se produce entre el conflicto dramático y el conflicto social, pero también entre el ritual de la élite hegemónica y el de la clase subordinada. La imitación originada por la clase subordinada sobre el proceso de ritualización de la clase hegemónica vacía de sentido la configuración cultural de la clase subordinada al apropiarse de rituales sociales de la otra clase.

La conformación de un público de características heterogéneas que asiste a obras del género de la *gauchesca* flexibilizó el circuito teatral y amplió las posibilidades de desplazamientos de los agentes dentro del campo cultural y social. Si bien es cierto que, como observa Pellettieri (1990):

La recepción de este nuevo público [los sectores *cultos* del campo social] nos remite a otra lectura de la obra. Si se repasan las críticas de la época, se puede apreciar que reparan en el entretenimiento pintoresco, sienten la mera nostalgia de la acción e ideológicamente ven una buena oportunidad para revisar su actitud frente al gaucho, vista su desaparición y la nueva realidad social de la ciudad que implicaba la crisis económica y la inmigración creciente. Lejos de su ámbito, el espectáculo abandona su función primigenia, cargada de sentido en la rebeldía acallada y en el resentimiento consiguiente de sus receptores, y tomaba una nueva (p. 19).

Así, el resultado de la tensión entre las estructuras sociales estamentarias que formaban parte del público con el concepto de *pintoresco*, impregnado este último con tintes sentimentales, se vio reflejado dentro del campo intelectual. Como ejemplo se destaca el

7 «El criollismo [...] era una tendencia que exaltaba las “virtudes nacionales” con un lenguaje popular, que se correspondía al horizonte de expectativas y las estructuras de sentimientos del público, que incorporaba a través de la misma identificación con la “identidad nacional”. Fue una tendencia homogeneizadora que buscó salir al cruce de la diferenciación y disgregación cultural que se consideraba que provocaba la inmigración» (Mogliani, 2015, p. 251).



debate entre Eduardo Schiaffino y Rafael Obligado frente a la figura de Juan Moreira y su variante en la representación teatral.

Con relación al binomio obra-público, Bourdieu (2010) aclara:

Si el consumo adecuado de obras de arte está predispuesto a cumplir una función social de distinción, es porque la aptitud para realizar el ideal histórico de la percepción «pura», al precio de una ruptura con la percepción cotidiana, es producto de un tipo particular de condiciones sociales. La obra de arte considerada como bien simbólico (y no como bien económico, aunque siempre lo sea) solo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela mediante el desciframiento, es decir, para quien posee el código históricamente constituido, reconocido socialmente como la condición de apropiación simbólica de las obras de arte ofrecidas a una sociedad determinada en un momento dado del tiempo (p. 72).

Cabe señalar que la diferencia que establece Bourdieu entre percepción pura y percepción ingenua es la que existe entre el público denominado culto y el público popular. La idea de percibir *Juan Moreira* como una obra pintoresca está relacionada con la idea de que el público culto posee un cúmulo de saberes específicos que le permiten una percepción pura, asociando así saberes específicos del quehacer teatral con *Juan Moreira* y produciendo una reflexión crítica sobre lo percibido. Sin contar, además, con la idea de estar percibiendo una reconstrucción —de carácter imaginaria— sobre la figura histórica de Moreira y sin tener en cuenta también que dicha clase social —denominada culta— configuró una opinión sobre la figura representada.⁸ Se considera, entonces, que sobre estos dos puntos es donde se asienta la calificación de pintoresca.

En cuanto a la polémica que desata la figura de Juan Moreira, Beatriz Seibel (2005) describe las siguientes posiciones sobre dicho personaje:

[...] en 1891 García Merou opina que «el problema insoluble del teatro nacional ha sido resuelto por un payaso con instinto y temperamento de actor, que ha transformado la insulsa pantomima de su circo en una serie de cuadros dramáticos que retratan la vida de un bandido legendario» [...]. Lo «logrado» es el interés del público que no favorece a los dramaturgos cultos. [...] Tres años después, Rafael Obligado [...] dirá: «Ni en Juan Moreira, [...] ni en otro de su jaez, el arte se personificará entre nosotros; ni nacerá la nueva Terpsícore del pericón nacional, ni Melpómene de las tragedias entre el gaucho y la partida». [...] La polémica se despierta: Eduardo Sachiaffino publica una réplica a Obligado, destacando «que si Juan Moreira ha sido el éxito más popular que hayamos visto, se deberá plausiblemente a que la obra es representativa» (p. 68).

8 «Mientras tanto, para los hombres de gobierno, para la “gente decente” en general y, sobre todo, para la élite porteña, “gaucho” era voz insultante; y siguió siéndolo por mucho tiempo: “El ser gaucho es un delito”, dice en el verso 1324 de *Martín Fierro*» (Pérez Amuchástegui, 1984, p. 226).



Asimismo, la investigadora introduce la opinión de Mariano Bosch, quien sostiene:

Qué necesidad tenía el elemento criollo puro, ni el malevaje italo-argentino, de esa obra de circo, de venganzas, de injusticias policiales. Que era cuanto en Moreira se refería, y que no existieron sino en la mente de Eduardo Gutiérrez en lo referente a este gaucho, pues nunca fue ni remotamente un héroe, sino un bandolero sanguinario, un haragán [...], un asesino vulgar [...] y que al matarle los gendarmes del batallón provincial [...] no hicieron sino librar a los partidos de Las Heras, Navarro y el mencionado (Lobos), de un elemento de infamia (en Seibel, 2005, p. 69).

Finalmente, Seibel (2005), cita un fragmento de la conferencia de José Ingenieros: «[...] que, desde la psiquiatría, trata de develar la psicología de Moreira basándose en los expedientes de tribunales, llega a la misma conclusión: que lejos de ser un rebelde a la autoridad, fue un amoral congénito, un delincuente nato» (p. 69). Florencio Sánchez también declara: «[...] pelear a la partida, llegó a ser en cierto momento un sueño, sino una realidad de las aspiraciones instintivas populares [...]. Quedaba erigido el teatro de la fechoría y el crimen, como idea, y el mal gusto, como forma» (en Seibel, 2005, p. 69). De este modo, quedaron configuradas, hacia el interior del campo intelectual del período, las diferentes posiciones sobre la figura de Juan Moreira y su representación teatral. Consolidado el campo intelectual para este período, las distintas posiciones refieren a un *deber ser* del teatro y, más que nada, de un teatro auténticamente nacional.

La herencia neoclásica y romántica que pesa sobre el período constituido entre 1880 y 1916 se podría comprender a partir de los conceptos que enuncia Giulio Argan (2004) sobre las ideas de *lo pintoresco* y *lo sublime*. Estas impregnan tanto el campo intelectual como la mirada que se tiene sobre las primeras producciones teatrales de carácter *nacional*.

Por un lado, la idea de *lo pintoresco sentimental* de la gauchesca se encuentra encarnada por elementos descriptivos criollos tales como: el uso del lenguaje criollo; la descripción de personajes rurales; la representación de expresiones ligadas a lo folclórico como las payadas, el pericón, etcétera; o la demostración de habilidades, como la doma, se constituyeron como signos fundantes de lo nacional. Por otro lado, los discursos contruidos por el campo de poder sobre la cultura apuntan a la idea de *lo civilizado* encarnada por los idearios modernos europeos. Dichos discursos civilizatorios ejecutados por la élite dominante —la clase culta criolla— se ven reflejados en el paso de la *gauchesca* al *nativismo*. Asimismo, en el género *nativista* se pueden observar un uso estilizado de la lengua regional y con relación a la construcción del estereotipo del *bárbaro* y su perfil como personaje ambos aspectos se encuentran suavizados.

Aportes finales

De esta forma, quedó planteado el debate —que se trasladó a la primera mitad del siglo XX— entre las ideas conservadoras sobre el nacionalismo y el comienzo de las ideas populares sobre el nacionalismo. Este debate estuvo encarnado en las tensiones culturales arraigadas en los conflictos modernos entre alta cultura y cultura popular, entre centro y periferia, entre lo rural y la metrópolis, entre tradición y progreso, entre lo pintoresco



y lo sublime. La estetización de lo rural, como medio de asimilación de dicho concepto, traspuso a lo pintoresco las ideas de lo sublime:

Llegando a fin de siglo, la figura del gaucho pasa a tener una función social diversa de la que le atribuye Sarmiento y más cercana a la que representaba el teatro. La casi total desaparición del gaucho y la aparición de la figura del gringo en la escena social hicieron que «gaucho» ya no fuera la contrapartida de «civilización urbana» sino que apareciera contrapuesto a «gringo», como símbolo de lo auténticamente argentino. Lo nacional ya no se definirá en oposición al gaucho sino a partir de él, y si bien este nuevo sistema no será equivalente a la gauchesca teatral primitiva, ni al sistema construido por Sarmiento, presentará muchos puntos de contactos con ambos (Rodríguez, 1999, p. 21).

El cambio de dispositivo espacial, del picadero del circo criollo a lo *civilizado* del espacio a la italiana, disciplinó los cuerpos de los agentes para asimilar un nuevo concepto de cultura, a partir del cual la estratificación social ubicó a cada espectador en el lugar que le correspondía no solo según su educación, sino también según su poder adquisitivo. La imposibilidad de dinámicas sociales ascendentes rigidizó el campo social y cultural estableciendo tensiones sociales y culturales que se agudizarían durante la primera mitad del siglo XX.

Pensar la cultura como un mundo simbólico que se proyecta desde el cruce entre campo social y campo de poder permite articular las ideas que circulan por el entramado del campo social y del campo de poder. Ambos campos —el social y el político— cuando son de carácter hegemónico, son constituyentes del circuito cultural estableciendo un paradigma del deber ser de la cultura. Muchas veces ambos horizontes de expectativas —el del campo social y el del campo de poder— pueden entrar en fricción, ya que el horizonte de expectativas, por ejemplo, de las instituciones es un conjunto de reglas, normas y saberes previamente construidos en función de una política cultural; a diferencia del horizonte de expectativas del campo social que es un conjunto de saberes previos a la producción simbólica en sí. Es en este punto donde se marca la divergencia entre los dos campos y sus horizontes de expectativas; en tanto el del campo social se entiende como saberes que circulan entre los sujetos sociales, acorde a su *habitus* de clase, y el de la institución se entiende como una construcción que emerge cual ley en relación con las políticas culturales. Otra de las diferencias se encuentra con relación a la flexibilidad del horizonte de expectativa en ambos campos; se entiende la idea de flexibilidad como la posibilidad de movilidad de contenidos simbólicos que encierra el conjunto de saberes propios de cada horizonte de expectativas.

Hasta este punto se ha intentado establecer posibles relaciones entre la esfera política y la esfera social para determinar cómo se fue construyendo la noción de gusto estético durante el siglo XIX y cómo determinadas políticas fueron determinantes para la consolidación del conjunto de configuraciones culturales dentro del territorio argentino.

Referencias

- Argan, G. (2004). *El Arte Moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, España: Akal.
- Argumedo, A. (2004). *Los silencios y las voces de América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, P. (2012). *La distinción*. Madrid, España: Taurus.
- Cattaruzza, A. (2009). *Historia de la Argentina 1916- 1955*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Irazábal, F. (2015). *Teatro Anaurático. Espacio y representación después del fin del arte*. Córdoba, Argentina: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Mansilla, L. V. (2003). *Una expedición a los indios ranqueles*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Cardo.
- Mogliani, L. (2015). *El costumbrismo en el teatro argentino* (Tesis de doctorado). Recuperado de <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1866>
- Palti, E. J. (2007). *El tiempo de la política. El siglo XIX reconsiderado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Pellettieri, O. (1990). *Cien años de teatro argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Pellettieri, O. (Comps). (2003). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Pérez Amuchastegui, A. J. (1984). *Mentalidades argentinas. 1860-193*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Rodríguez, M. (1999). El inmigrante italiano y la gauchesca. En O. Pellettieri (Comps.). *Inmigración Italiana y teatro argentino* (pp. 19-36). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Romero, J. L. (2009). *Breve historia de la Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Seibel, B. (2005). *Historia del circo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.