

La sociabilidad teatral y su configuración institucional como proceso urbano en Bogotá entre 1890 y 1910

Resultado de Investigación finalizada

Grupo de Trabajo No. 32: Arte y Cultura

Alexandra Martínez

En esta ponencia nos centramos en la configuración institucional formal de dos escenarios teatrales, el Teatro Colon y el Teatro Municipal entre 1890 y 1910 y la sociabilidad urbana que implica dicho fenómeno cultural en Bogotá a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Para ello, metodológicamente se tuvo en cuenta la *información* publicada en la prensa periódica liberal y conservadora que circuló en la ciudad. Con ello se ubica en el ámbito de la cultura un fenómeno propiamente moderno como la formación del público y la crítica estética, ambas cuestiones novedosas en el tránsito de la ciudad al siglo XX.

Palabras clave: crítica, público, sociabilidad.

Por su permanencia y por el interés que conlleva para las instituciones políticas y religiosas, la representación teatral constituye un amplio proyecto articulado a los valores de una sociedad y es constitutiva de su sociabilidad. Las prácticas que se difundieron a través del teatro están relacionadas con “prácticas ilustradas”, sobre todo aquellas vinculadas a las costumbres de la sociedad (Silva, 2002). Desde la colonia se registra el uso evangelizador de representaciones parateatrales y después en la independencia y la república se le da un uso político que reafirma referentes nacionales en la figura de próceres, valores sociales y civiles ajustados a las particularidades de una idea de civilización (Ortega 1927; González, 1986; Reyes, 2008; Lamus, 1998, 2010; Orjuela, 2008).

En esta ponencia nos centramos en la configuración de un nuevo público a través de la institucionalización formal de dos escenarios teatrales, el Teatro Colon y el Teatro Municipal, en una parte de la sociedad bogotana hacia finales del siglo XIX, que encuentra en la sociabilidad una forma de configurar su idea de nación. Los usos de estas edificaciones teatrales por ejemplo tuvieron que ver con muchos aspectos: la celebración de las fiestas patrias, veladas literarias, conciertos, reuniones de sociedades filantrópicas¹, además de presentaciones líricas y dramáticas. En este contexto la ciudad expresa en su carácter urbano una sociabilidad, asociada a las nociones de “urbanidad, civilidad y cortesía” al tiempo que acompañan un proceso de segregación espacial (Ariès como se cita en Bernaldo, 2004, p. 53). Analítica y metodológicamente se tuvo en cuenta la *información* publicada en la prensa periódica (1890-1910) que cumple una doble función en este trabajo, como fuente de información y como escenario a través del cual se representan y configuran un conjunto de prácticas culturales asociadas a la representación teatral.

A través de las fuentes podemos identificar nuevos elementos que definen el público en contraste con aquel conformado desde la colonia y durante el siglo XIX, lo que nos permite establecer desde ya dos aspectos: primero la diferencia entre un público espectador o receptivo que debe ser educado o normado y un público crítico que instaura los moldes que deben formar al primero o norma; este aspecto ya es evidente a mediados del siglo XIX y reactivado a finales del mismo siglo, pero no

¹ Sociedad de Socorros Mutuos

aparece diferenciado dentro de un proceso de especialización. El segundo aspecto, que surge como una novedad con la regularidad institucional de los dos teatros, es la transformación del público a partir de lógicas de mercado, lo que supone al menos tres cuestiones: la primera, una revaloración del público como consumidor cultural; la segunda, una revaloración del público con disposición estética y la tercera, una autonomía relativa de la función del *crítico*. Estos elementos a su vez se inscriben en un proceso de institucionalización de la práctica teatral de carácter público y ya no de manera privada como sucedía en el siglo XIX y en un contexto en el que se articulan tres instancias: la del Estado, la del Mercado y la de la Crítica.

I. El público como novedad

En 1855 José María Vergara y Vergara, en su drama titulado *El espíritu del siglo* presenta un diálogo enfrentado entre el público y el autor, en el que define al público como “incapaz de entender su propia organización social y política”, como irracional y sujeto a creencias sociales y religiosas (Citado por González, p. 108). El autor sanciona al público por ser una instancia ausente de crítica y carente de formación para la comprensión de la obras, idea que permanece vigente hasta finales del siglo XIX.

En las sociedades civilizadas, el día de una *primera* se dan cita en el teatro y se disputan los asientos la notabilidades de todo género de la ciudad, y aquí siente uno frío entre un escaso público, que lo mismo habría asistido a ver la nueva obra, que el *Terremoto de la Martinica* [...] En Europa, á un autor como Posada le faltan manos para recoger coronas y bolsillos para guardar dinero; aquí le sobran unas y otros, y si algo le falta es dinero para completar el producto de las localidades hasta cubrir los gastos de la función! (El Semanario, Julio 1° de 1886)

Los usos del teatro en ese siglo serán diversos y en suma se orientaran a la formación de un público. Dicha formación fue diversa a lo largo del siglo, ya fuera para cultivar un carácter crítico con fundamento político y de orientación partidista; para cultivar en la elite social “modales finos y elegantes, de buen vestir y hablar” al estilo europeo francés e inglés o para controlar prácticas menos civilizadas, como las apuestas y riñas de gallos. (González, 1986; Lamus 1998).

A finales del siglo XIX se construyen dos escenarios de carácter público que crecientemente irán definiendo una nueva orientación en la categoría de público: el Teatro Colón (1892) y el Teatro Municipal (1890). A grandes rasgos, ambos escenarios operaban con la modalidad de contratación de compañías extranjeras, que fijaban las obras, los precios y las formas de promoción y con una Junta de Censura, conformada por funcionarios públicos. El Teatro Colón, en principio Teatro Nacional, considerado una novedad por su “sistema eléctrico incandescente”, se constituyó como proyecto durante el gobierno de Rafael Núñez (1885), con un doble propósito: distraer al público con relación al ambiente de conflicto político y consolidar el teatro colombiano (*Teatro Cristóbal Colón*, reseña histórica). Y El Teatro Municipal, iluminado por candelabros con velas de sebo fue construido con capital mixto de inversión privada extranjera apoyada por la Compañía constructora y Explotadora del Teatro Municipal que estaba conformada por el gerente del Banco Internacional, el gobernador de Cundinamarca, el alcalde de Bogotá y el director de la Academia de Música (González Uribe, 1997, p. 17). El objetivo de este fue ampliar y formar la disposición de un público para el arte dramático y la formación de las buenas costumbres.

¿Cómo se presenta esta reconfiguración del público a través de estos dos escenarios?

Para responder esta pregunta se deben diferenciar dos dimensiones del nuevo público: una, es el carácter comercial y otra, es la disposición estética.

Con relación al carácter comercial, el público adquiere una revaloración importante, ya no es un “elemento hostil, incomprensivo e inculto” (Watson, 1971) sino que comienza a reconfigurarse a finales de siglo dentro los procesos que desde las últimas dos décadas del siglo XIX constituyeron a

Bogotá como *ciudad burguesa* (Mejía, 1998). Se desarrolló un nuevo orden urbano en torno de un núcleo financiero y de comercio y con establecimientos destinados a los bienes y servicios de consumo que favorecieron el entretenimiento y la sociabilidad. Los escenarios teatrales como parte de este proceso, permiten un consumo cultural de tipo comercial estimulado a través de prácticas modernas de mercado.

Una de ellas es la edición de publicaciones promocionales. Por ejemplo, *Género Chico*, fue una publicación de circulación gratuita, editada en 1899 por los empresarios Zimmerman y Ughetti en la que se anunciaban las ofertas comerciales, la descripción de las obras, el éxito de las obras en otros países, las promociones en colegios y en el ejército obsequiando entradas y el comportamiento del público que indicaba su gusto por las obras.

Este público ya no es sancionado negativamente, sino que es entendido como un consumidor que paga sus entradas al teatro y con ello mantiene a las compañías. Y esta reelaboración comercial del público, no sólo obedece al desarrollo de una práctica cultural pagada –algo de ello se puede ver en el siglo XIX con el Teatro Maldonado de carácter privado-, también está relacionada con una noción del bien público que representan ambos escenarios, usufructuados por el público que los ha pagado y regulados por el Estado.

Soñamos en una de las noches pasadas que el dueño del Colón era el público, y tenemos grandes sospechas de que en ese sueño hay algo de verdad. Y si el público es el dueño del teatro, si él lo hizo, si lo costeo con algo de su trabajo diario, entonces es justo que al público le sirva y que le evite malos ratos pasados en el Municipal que no puede ser más incómodo. (Bogotá, Serie I, No. 18, Agosto 4 de 1905)

La segunda dimensión que nos permite identificar una reconfiguración del público, es su revaloración como instancia concedora de las obras y por consiguiente de buen gusto. El público entendido como audiencia, en tanto se le reconoce una capacidad para emitir un juicio crítico a través de la prensa y los espacios de sociabilidad de la ciudad en la que los productos culturales estaban a su disposición (Melton, 2009) ya tiene algunos antecedentes en el siglo XIX. La novedad con la institucionalización cultural es que se produce una nueva diferenciación. De una lado, se identifica un público espectador, que asiste a las obras como forma de entretenimiento y con mayor capacidad de comprender las obras en contraste con el periodo anterior y de otro lado, el que asiste como instancia crítica, que cumple la doble función de público y formador estético.

El espectador, era aquel que a través de sus gestos expresaba el gusto por las obras, si el gesto indicaba buen gusto, el crítico lo publicaba validando su conocimiento del arte. De esta manera el aplauso y la risa probaban el éxito de una obra, sin embargo, la interpretación del gesto se adecuaba al tipo de espectador que lo emitía. Así dentro del teatro se diferenciaba el gesto del Palco y la Platea, del gesto del “Gallinero”.

Los Mosqueteros dio un lleno absoluto y muchos aplausos a la compañía, aunque a decir verdad esa pieza ha sido mejor representada aquí otra vez. Alfredo en su papel del Abate Benigno, muy bien. Otros hubo muy exagerados (...) La zambra en que acabó el segundo acto, fue algo más que exagerada, vulgar: probarónlo los aplausos del gallinero. (Suramérica, Serie 4, No. 83, Julio 15 de 1905)

Y cuando el gesto del público lo acreditaba como concedor y de buen gusto, era complacido por las compañías repitiendo nuevamente la obra, ofreciendo las obras de su gusto, disminuyendo los precios de las entradas, etc.

La simpática Compañía Del Diestro hace cada día mayores esfuerzos por complacer al público bogotano, quien por su parte corresponde gustoso, pues llena el Teatro en casi todas las funciones y no escasean los merecidos aplausos a los artistas.(...) Para obras tan bellas como esa y tan bien interpretadas, bien merece la Compañía del Diestro el Teatro Colón. (Suramérica, Serie IV, No. 88, Agosto 16 de 1905)

El público como instancia crítica, permite introducir otra novedad del escenario institucional: el de la crítica como vinculante y formadora del gusto.

II. La crítica como vinculante y formadora del gusto

En el proceso de institucionalización de la representación teatral a través de los escenarios públicos, la crítica aparece como vinculante del público, de las compañías, de sus obras y de la Junta de Censura, es decir se constituye como una autoridad. Intentaremos rápidamente describir este proceso que nos permitirá considerar una autonomía relativa de la crítica, inexistente en el siglo XIX. Desde el siglo XIX hay un grupo formado que en su contacto con el mundo europeo, a través de viajes o correspondencia, adquiere legitimidad en cuanto al valor de su conocimiento y apreciación artísticos. Este grupo hacía uso de la prensa como medio de comunicación y formación del público tanto en sus comportamientos en el teatro como en su disposición estética. Estas características mantienen una continuidad en el siglo XX, y progresivamente la crítica va ganando mayor autonomía, particularmente en lo que se refiere a la regulación de la censura. La crítica se presenta entonces como una autoridad reguladora del gusto del público, emisaria de sus opiniones, reguladora de los comportamientos en los teatros, autoridad estética y reguladora de la censura.

Con relación al gusto del público, ya hemos indicado su papel a través del control de los gestos en el apartado anterior. Los comportamientos regulados iban desde la moda de las mujeres en el vestir, por ejemplo sombreros muy grandes que no dejaban ver a los demás o escotes muy pronunciados; hasta el uso de vocabulario impropio por parte de los adolescentes en cercanía de las damas y el uso inadecuado de instalaciones locativas, como subirse por los palcos, por ejemplo.

Para terminar, un aspecto que merece indicarse dentro del espacio de esta comunicación es la función reguladora del gusto en la Junta de Censura y su labor para la selección adecuada de las obras. Las formas que la censura asumía a finales del siglo XIX, llevaban a que la representación de obras nacionales fueran controladas, dada la expresión política o anticlerical que estas podían expresar, el resultado de ello era la presencia de compañías extranjeras, el predominio de la zarzuela y la aceptación por parte de la prensa de ambos elementos. En la primera década del siglo XX, si bien las compañías y la zarzuela se mantienen, la función crítica se modificará y reclamará el estímulo de actores y escritores nacionales, la importancia de cultivar el gusto del público por la dramaturgia y la diferenciación entre estética y moral. Esta última, fundamentalmente rechaza la falta de conocimiento estético de la Junta de Censura para valorar una obra, lo que inscribe la autoridad de la crítica en el especialista.

Sería importante averiguar si el Teatro, tal como lo entienden y lo hacen hoy “las naciones civilizadas,” es medio de propaganda moral ó docente, ó si es apenas un instrumento de Arte. Desde el punto de vista que aquí llaman *moral*, pudiera decirse que casi todos los teatros del mundo serían tratados sin misericordia y tal vez no quedaría de ellos piedra sobre piedra, si por ventura llegaran á ser juzgadas por un espíritu como ese que aquí le cerró el paso a Juan José, y con la hoz en la mano sacrílega se entra por los jardines del Arte. (Bogotá, Serie 1, No. 11, Junio 16 de 1905)

Concluyendo, el desarrollo de un espacio urbano moderno que se hace progresivo desde la última veintena del siglo XIX, permite una formalización de la sociabilidad cultural a través de las instituciones teatrales, que destinadas al consumo introducen formas de diferenciación modernas. Esta sociabilidad diferenciadora permite la aparición del público y del crítico modernos, y a través de estos, modela y amplía el juicio estético, lo especializa y le otorga una autonomía relativa del Estado y del Mercado. Dicha especialización restringe en la figura del crítico la autoridad y lo hace portavoz del juicio que el público espectador no puede enunciar. Desde este ángulo, el estudio de la institucionalidad teatral se vuelve un lugar privilegiado para reflexionar sobre los procesos de diferenciación social, de

surgimiento de la opinión pública, de autonomía cultural y de la sociabilidad en la que estos se constituyen.

Bibliografía Secundaria

González Bernaldo de Quirós, Pilar (2008). «La « sociabilidad » y la historia política», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, BAC - Biblioteca de Autores del Centro, [En línea], Puesto en línea el 17 février 2008. URL: <http://nuevomundo.revues.org/24082>.

González Cajiao (1986). Fernando, Historia del Teatro en Colombia. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Lamus Obregón, Marina (1998). Teatro en Colombia: 1831 – 1886. Práctica teatral y sociedad. Bogotá: Ariel.

Martínez, Alexandra. La representación teatral como práctica cultural: el Teatro Colón y el Teatro Municipal en Bogotá entre 1890 y 1910. Investigación realizada entre Noviembre de 2011-Julio 2013. Pontificia Universidad Javeriana – Bogotá.

Melton, James van Horn (2009) La aparición del público durante la ilustración europea. Valencia: Universitat de València.

Orjuela, Héctor H. (2008). El Teatro Colombiano en el siglo XIX. Bogotá: editora Guadalupe.

Ortega, José Vicente (1927). Historia Crítica del Teatro en Bogotá. Bogotá: Talleres de ediciones Colombia.

Reyes Posada, Carlos José (1989). “Cien años de Teatro en Colombia” en NHC. Bogotá: Planeta.

Teatro Cristóbal Colón, “Anécdotas relacionadas con la construcción de un teatro” en: http://www1.mincultura.gov.co/nuevo/teatro_colon/historia_colon.php?PHPSESSID=444579448f1ed7c555ae4efc32e032b2

Silva, Renán (2002). Los Ilustrados de la Nueva Granada 1760-1808. Genealogía de una comunidad de interpretación. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT, Banco de la República.

Samper, José María, “Reseña histórica del movimiento literario en Colombia escrita por para su discurso de recepción a la Academia Colombiana de la Lengua” en *Repertorio Colombiano*, Septiembre de 1886, núm. 1, tomo XII.

Fuentes primarias citadas en este trabajo

El semanario, Dir. Filemón Buitrago, 1886.

Suramérica, Dir. Adolfo León Gómez, 1903-1905.

Bogotá, Dir. Francisco Heredia Márquez y Rodulfo Samper Uribe, 1905-1908.

Género Chico, Dir. Empresa Zimmermann-Ughetti, 1899.