

# Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA  
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN:1697-0101

[www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans)

SIBE  Sociedad de  
Etnomusicología

## TRANS 17 (2013) ARTÍCULOS/ ARTICLES

### La creación del espacio socio-cultural como marco de la *performance* híbrida: El género del canto y baile andaluz en los teatros de Buenos Aires y Montevideo (1832-1864)

Gerhard Steingress (Universidad de Sevilla)

#### Resumen

Las relaciones políticas y económicas entre España y Argentina habían cambiado drásticamente a consecuencia de la independencia de Argentina en 1816. No obstante, los contactos sociales establecidos y la influencia de la cultura española siguieron reflejándose en la presencia y el éxito de las compañías de teatro y música de la Escuela Bolera que visitaron esta región a lo largo del siglo XIX. El presente artículo tiene como principal objetivo demostrar el papel pionero del emergente mundo artístico en el establecimiento de las condiciones sociales para la intensificación de los flujos culturales entre Europa y las ex-colonias españolas en el Cono Sur de América. La argumentación se desarrollará a partir de los datos rescatados de las Bibliotecas Nacionales de Buenos Aires y Montevideo en 2005 en el marco de un proyecto de investigación patrocinado por el Centro de Estudios Andaluces (Sevilla).

#### Palabras clave

Flamenco, Escuela bolera, Hibridación transcultural, Argentina, Uruguay.

**Fecha de recepción:** octubre 2012

**Fecha de aceptación:** mayo 2013

**Fecha de publicación:** julio 2013

#### Abstract

The political and economical relations between Spain and Argentina have changed dramatically after the independence of Argentina in 1816. This notwithstanding, the social contacts still remained, and the influence of Spanish culture was obvious as it is reflected in the exit of the theatre and music companies of the Bolero School that visited this region during the 19<sup>th</sup> century. The principal aim of the present article is to demonstrate the pioneering role of the emerging artistic world in the process of establishing the social conditions for the intensification of cultural flows between Europe and the former Spanish colonies in southern region of America. The arguments are founded in the data rescued 2005 in the National Libraries in Buenos Aires and Montevideo within a research project sponsored by the *Centro de Estudios Andaluces* in Seville.

#### Key words

Flamenco, Bolero School, Transcultural Hybridization, Argentina, Uruguay.

**Received:** October 2012

**Acceptance Date:** May 2013

**Release Date:** July 2013

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 2013

## **La creación del espacio socio-cultural como marco de la *performance* híbrida: El género del canto y baile andaluz en los teatros de Buenos Aires y Montevideo (1832-1864)**

Gerhard Steingress (Universidad de Sevilla)

---

“...recognize that the symbolic forms we call folklore have their primary existence in the action of people and their roots in social and cultural life. The texts we are accustomed to viewing as the raw materials of oral literature are merely the thin and partial record of deeply situated human behavior. My concern has been to go beyond a conception of oral literature as disembodied superorganic stuff and to view it contextually and ethnographically, in order to discover the individual, social, and cultural factors that give it shape and meaning in the conduct of social life.”

(Bauman, 1986:2)

### **1. El Cono Sur como destino atractivo**

El presente artículo tiene como principal objetivo demostrar el papel pionero del emergente mundo artístico del siglo XIX en el establecimiento de las condiciones sociales para la intensificación de los flujos culturales entre Europa y las ex-colonias españolas en el Cono Sur de América. La argumentación se desarrollará a partir de los datos rescatados de las Bibliotecas Nacionales de Buenos Aires y Montevideo en 2005 en el marco de un proyecto de investigación patrocinado por el Centro de Estudios Andaluces (Sevilla).

Si desde la perspectiva actual de la globalización de los mercados, las políticas y las migraciones, los flujos culturales pueden parecer un efecto lógico de la extensión de las tecnologías y su capacidad para conectar las diferentes áreas geográficas y atribuir nuevos significados a las relaciones sociales subyacentes, habría que añadir que estos flujos pueden haberse acelerado, pero que de ninguna manera se trata de un fenómeno nuevo. Desde la Antigüedad, los contactos sociales incluyeron la difusión de elementos culturales de todas las regiones transitadas del mundo. No obstante, el carácter asimétrico de las relaciones de poder, establecidas sobre todo entre la Europa moderna y las colonias, así como la construcción estatal

de las culturas nacionales a partir de finales del siglo XVIII, han limitado estos flujos y respectivamente les han dado un sesgo imperativo. Desde la sociología, estos procesos se explicaron con el ambiguo concepto de aculturación: los miembros de una cultura se ven ante la necesidad de incluir elementos culturales procedentes de “fuera”. No obstante, aunque de esta manera queda patente que las culturas sólo se desarrollan mediante el intercambio de significados y técnicas así como la difusión de conocimientos, valores e ideas, esta necesidad abarca el poder y la dominación. De este modo, los flujos culturales siempre incluyeron y siguen incluyendo una dimensión de desigualdad. Sin duda, los contextos político-económicos y sociales pueden variar según la situación histórica y debido a las condiciones tecnológicas de la época. En líneas generales, podemos destacar que la descolonización, la democratización y el desarrollo tecnológico asequible para amplios sectores sociales en todo el mundo han facilitado el proceso de desterritorialización o descontextualización de muchos elementos culturales procedentes de diferentes regiones. Fijamos como factores decisivos de esta tendencia de globalización cultural el aumento espectacular de las migraciones y el impacto de las nuevas tecnologías de la comunicación. Este proceso se intensificó con la industrialización hacia mitades del siglo XIX, y una de sus bases sociales fue el *nomadismo* de la emergente *bohemia artística*. Consideramos este fenómeno como un primer paso hacia la globalización cultural, para estudiarlo en el caso concreto de la influencia del teatro, la música y el baile populares españoles en la región de Buenos Aires y Montevideo.

## **2. Hispanidad y globalización**

Desde hace tiempo, España y el mundo hispanohablante desarrollan unas relaciones especiales en todos los aspectos de la vida de las sociedades involucradas. La razón -o la justificación- se asienta en un regreso al pasado histórico y una serie de elementos culturales desarrollados a partir de las experiencias entre los pueblos de habla castellana. Según el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, la voz “hispanidad” aspira resumir el “carácter genérico de todos los pueblos de lengua y cultura

hispanica” y representa el marco general de los flujos culturales entre España y el mundo hispanohablante. Como nexo histórico-cultural e idiosincrasia que une a España con su pasado Imperio, especialmente América latina, “lo hispano” se refiere a la “pertinencia o relativo a Hispania”, es el efecto de “hispanizar” como acción de “conformar una persona o cosa con el carácter y los usos hispanos”. En fin, desde la perspectiva sociológica podríamos decir que el concepto de hispanidad cumple con los criterios de lo que Benedict Anderson (1983) denominó como *comunidad imaginada*, aunque los efectos de esta construcción sean bien reales. Este hecho tiene repercusiones para la comprensión de lo que son los flujos culturales en la actualidad, es decir, en el mundo en pleno proceso de globalización. Por dos razones: primero, no se pueden identificar los flujos culturales con la globalización, ya que la dinámica cultural es una característica de todo desarrollo histórico de las sociedades; segundo, habría que explicar en qué sentido los flujos culturales han ido adquiriendo formas y significados distintos en la actual era de la globalización. Dicho de otro modo: se trata de explicar la globalización de los flujos culturales a partir de las bases histórico-culturales del pasado, pero desde la perspectiva de los procesos socioeconómicos, políticos y culturales del actual “sistema mundo”.

### **3. Planteamientos teóricos**

A continuación, trataremos el tema a partir de tres enfoques teóricos afines al análisis sociológico: el primero se refiere a los flujos culturales (dimensión socio-geográfica), el segundo a la *performance* como proceso de constitución de sentido (dimensión socio-psicológica), y el tercero al papel culturizador de *lo extraño* (dimensión psicoanalítica).

#### *3.1. Flujos culturales, flow theory y espacios de otredad*

El concepto de flujo cultural tiene al menos dos niveles o connotaciones. Por un lado, se refiere a los procesos culturales que facilitan la difusión de los objetos y significados culturales en el espacio, es decir, su traslado de una región a otras donde son asimilados, respectivamente aculturados. Por otro lado, el concepto, en su acepción de *flow theory*, se acerca a la psicología,

respectivamente la psicología social y explica los cambios en el comportamiento, generados por la interacción de la persona con los *otros* en espacios sociales y culturales diferentes. Este acercamiento psico-social al proceso de flujo cultural permite desarrollar una teoría de la globalización cultural en combinación con los planteamientos del constructivismo social o simbólico, tal como culmina en la teoría del campo y del *habitus* de Pierre Bourdieu. Nuestra intención es analizar ambos niveles y buscar una síntesis teórica para aplicarla al material etnográfico referente a los efectos culturales de la aparición del género andaluz en el canto y baile en los teatros de Buenos Aires y Montevideo.

Todas las culturas, independientemente de su grado de aislamiento local y social, establecen modos y medios de comunicación e intercambio entre ellas. De este modo, todas las culturas se “nutren” de elementos culturales ajenos, tanto materiales como inmateriales, simbólicos y responden a éstos mediante la aculturación y / o la hibridación. En este sentido, el término “flujo cultural” implica todas las características del concepto de “difusión cultural” y -a primera vista- no aporta ninguna novedad al debate sobre la dinámica cultural bajo las condiciones de la globalización. ¿En qué sentido, pues, se puede atribuir al concepto de “flujos culturales” un valor explicativo novedoso? Habría que abandonar, quizás y en un primer plano, la idea de las culturas como sistemas cerrados y manifestaciones exclusivas de los Estados nacionales. Por decirlo de una manera general: dicha idea representa más una ficción que una realidad y ha sido explotada con fines ideológicos y políticos, que culminarían en una serie de callejones sin salida, como por ejemplo el occidentalismo, el etnocentrismo y el multiculturalismo. No obstante, la dinámica cultural no es ajena a la determinación social, económica y política, sino que se da como el resultado de las tendencias autónomas de cada uno de estos subsistemas, por lo cual las culturas están profundamente ancladas en la vida social de los colectivos.

Ulf Hannerz, apoyándose en los planteamientos de Alfred Schütz, destacó que los *small-scale societies*, las llamadas sociedades *folk* o primitivas, desarrollan las prácticas culturales y las correspondientes dimensiones simbólicas de la cultura inmaterial mediante unas interacciones sociales

limitadas al territorio geográfico en que desarrollan su vida cotidiana (Hannerz, 1992: 41). No obstante, entre la dinámica socio-cultural anclada en un espacio concreto y limitado, basada en unas relaciones directas de *cara a cara*, más afines al estudio cultural comparativo y antropológico, y el planteamiento sociológico que busca explicar la relación de la dinámica cultural relacionada con los procesos económicos, políticos y sociales de un mundo globalizado, se abre una serie de interrogantes teóricos y metodológicos.

Independientemente de la importancia de este mundo de la vida opuesto en cierto modo a la lógica del sistema (Habermas, 1981), el estudio de la cultura y su dinámica en las sociedades actuales exige un marco conceptual más complejo y diferenciado a la vez. De este modo, Hannerz introduce en el debate cuatro marcos de flujo (*frameworks of flow*) relacionados entre ellos: Estado, mercado, movimiento y formas de vida (Hannerz, 1992: 46 ss.). Dicho de otro modo: la cultura se desarrolla en el marco de las condiciones y tendencias políticas, económicas, sociales, aunque se concretiza en la vida cotidiana misma como núcleo de la experiencia social.

En lo que se refiere a la comprensión de la relación entre los fenómenos locales y globales, fue Roland Robertson (1992) quien se dedicó a analizar las formas de convivencia sociocultural en un espacio local en su relación con el tiempo y desde la perspectiva del binomio de homogeneidad y heterogeneidad. De acuerdo con este enfoque de la relación entre los fenómenos locales y globales introdujo en el debate su concepto sintetizador de *glocalización* como eje explicativo de las interacciones culturales en el mundo actual.

La transformación de las culturas bajo la influencia de procesos globales es tema especial también de Arjun Appadurai (1990, 1991, 1998). Partiendo del amplio desinterés por la importancia del espacio geográfico para el análisis de los procesos culturales e históricos y apoyándose en los sufijos *-scapes*, Appadurai aporta dos propuestas novedosas. Primero, subraya la importancia de la *imaginación* en el presente, considerándola como un hecho social y un elemento crucial de todo tipo de acción social bajo las condiciones de la globalización. Segundo, desarrolla un marco conceptual para explicar la nueva

economía cultural global más allá del anterior concepto de centro-periferia. Según él, el mundo, y particularmente la nueva economía cultural global, ya no se pueden explicar mediante este modelo propio del periodo del colonialismo, porque la globalización ha librado fuerzas y tendencias globalizadoras en todo el mundo y en todos los niveles, dejando el capitalismo (como la lógica principal de este proceso) en un estado de desorganización global<sup>1</sup>. El desarrollo del capitalismo se realiza, pues, bajo las condiciones de unas regiones social y culturalmente cada vez más entrelazadas. De este modo, la lógica del mercado tiene que adaptarse a las lógicas locales. Observando que las tendencias principales de la investigación suelen centrarse en determinadas regiones geográficas, Appadurai reclama una mayor atención al espacio geográfico en la investigación etnográfica e histórica. Partiendo de su concepto de localidad y en concordancia con el *otro* de "imaginario social", desarrolla un esquema analítico compuesto por cinco tipos de espacios o "paisajes" (-scapes) que, según él, representan las dimensiones del flujo cultural global: los paisajes étnicos (*ethnoscapes*), los espacios mediáticos (*mediascapes*), los espacios técnicos (*technoscapes*), los espacios financieros (*finanscapes*) y los espacios ideológicos (*ideoscapes*). La realidad global se construye, pues, en estos paisajes relacionados, donde los individuos y los colectivos intervienen como actores envueltos en la correspondiente imaginaria social de los paisajes y sus flujos, cambiando - de esta manera- la relación entre el territorio y el *ethnos*<sup>2</sup>.

Ahora bien, aquí nos interesa especialmente el paisaje étnico. Appadurai lo define como el espacio de personas que constituyen el mundo cambiante (*the landscape of persons who constitute the shifting world*): los turistas, los inmigrantes, los refugiados, los exiliados, los trabajadores emigrantes y otros grupos más (Appadurai, 1990). Lo significativo de la argumentación de

<sup>1</sup> Fueron Lash y Urry quienes, en 1987, publicaron *The End of Organized Capitalism*. No obstante, cabe preguntarse si el capitalismo realmente había estado "organizado" a lo largo de su historia, o si su presunto actual carácter "desorganizado" se debe, simplemente, a la lógica implícita de su orden social basado en la producción del aparentemente "espontáneo" *surplus* bajo condiciones de competitividad cada vez más extensa e intensa.

<sup>2</sup> "En la medida en la que grupos de personas abandonan sus lugares tradicionales para reencontrarse en otros nuevos, decidiendo de nuevo sobre la historia de su grupo y redefiniendo su 'proyecto' étnico, el *ethnos* en la etnografía deja de ser un concepto preciso y claramente definible. (...) Porque los grupos ya no están fijados en un territorio determinado, ni están atados a determinados espacios, sino que disponen de una conciencia de su propia historia y de ninguna manera son culturalmente homogéneos." (Appadurai, 1998: 11; mi trad.)

Appadurai es que estos grupos, este espacio étnico, tienen una aportación decisiva en la dinámica social y cultural en la era de la globalización. La dinámica de este nomadismo moderno tiene un trasfondo económico, pero éste no siempre es la causa, como nos enseñan las giras artísticas y el turismo. Podríamos añadir que en sus efectos todos estos flujos migratorios-culturales se parecen: con los hombres se mueven ideas, conceptos, valores, técnicas e instrumentos. Son ellos los que mueven, construyen y reconstruyen aquellos imaginarios que sirven tanto para las nuevas estrategias de inclusión y exclusión social y/o nacional como para la comunicación transnacional y para la creación de espacios de hibridación transcultural -en fin: para la construcción de nuevos cosmopolitismos. De este modo, coincidimos con Appadurai cuando insiste en que los actuales procesos de desterritorialización (considerados como una de las mayores fuerzas de la Modernidad) no sólo cambian las estructuras tradicionales, que antaño aseguraron la cohesión social y la identidad cultural de los colectivos étnicamente relacionados, sino que se convierten en la base de un nuevo sistema de interacciones transnacionales basadas en la fusión de lo local y lo global. Son estas estructuras, creadas a partir de las múltiples formas de migración, las que definen los nuevos espacios de construcción de culturas híbridas a partir de la transculturalidad, donde se forja “el puzzle de las culturas actuales” (Welsch, 1999). Las culturas desterritorializadas y las culturas transnacionales propias de los espacios creados por la globalización son, pues, la materia prima de la emergente e híbrida cultura globalizada, pero, como destacué en otro lugar:

La hibridación transcultural no es un fenómeno exclusivo de la globalización, sino la expresión de la dinámica de la cultura misma, que bajo las condiciones de la globalización adquiere un peculiar perfil. Su carácter propio consiste en destruir y reorganizar de manera simbólica los distintos tipos de ‘otredad’, excluidos por parte de la cultura establecida, una recreación que tiene lugar en los nuevos espacios multiculturales y sus peculiares situaciones de contacto. (Steingress, 2002: 94)

Así, los flujos culturales son flujos sociales, pero sus efectos tienen una autonomía propia sobre la vida social de los involucrados. Por esta razón no hay culturas aisladas, “cerradas”, tampoco y menos aún, las llamadas

populares.

No obstante, lo que los citados autores detectan en los procesos socio-culturales actuales, marcados por la globalización, se había iniciado ya en el siglo XIX con la “nacionalización” del *ethnos* y las culturas. El *casticismo* como intento de aislar una supuesta cultura “auténtica” de las influencias ajenas en nombre de la pureza de la nación es mera ficción en lo que a su sentido se refiere, y mera ideología nacionalista y represión social respecto a las medidas políticas que requiere esta forma de limpieza étnica. Las culturas viven, se renuevan y prosperan más bien gracias al intercambio de sus elementos mediante las redes sociales que se establecen en la vida de las sociedades y entre ellas. El carácter de una determinada manifestación cultural depende, pues, de su papel en el entramado social y puede cambiar profundamente en el transcurso del desarrollo de las relaciones sociales a nivel internacional.

Mas la cultura no es ajena a la naturaleza humana, sino que está estrechamente vinculada con la dinámica psico-social de las personas, es socialmente mediada. El interés sociológico en la teoría del flujo (*flow theory*), desarrollada en el marco de la psicología social por Kurt Lewin (1935, 1951), obedece a su valor explicativo para el concepto de mediación humana, que dice que el comportamiento humano está constituido por el espacio vital formado a partir de su relación (*positioning*) con el entorno (*environment*). Esta mediación puede ser social y temporal. En cuanto mediación social, la relación de la persona con los *otros* está determinada por la peculiaridad del entorno socio-cultural y sus representaciones mentales y sociales así como por la experiencia que acumula en su relación con este entorno. En cuanto mediación temporal, las personas se definen a partir de su relación con el pasado, presente y futuro, tal como lo perciben mediante los objetos y procesos culturales. De este modo, la dimensión psicológica de este proceso de mediación está en el hecho de que las personas inmersas en una actividad se liberan de comportamientos definidos y aprendidos para dar lugar a una reestructuración del Yo a partir de la mediación social y temporal. Estar “inmerso en el flujo” quiere decir, pues, que la experiencia social de la persona oscila entre la reproducción del proceso de comportamiento, al mismo tiempo que lo transforma a consecuencia de la auto-organización ante los *otros*.

Ahora bien, los actores sociales siempre son individuos que actúan bajo condiciones sociales y culturales determinadas, pero siempre desde el punto de vista de su ontogénesis, su biografía, los impulsos, los deseos, la situación y el azar. Su comportamiento es, pues, siempre un resultado de factores socio-culturales y socio-psicológicos, y no se agota en la ejecución de roles. El individuo o actor social se constituye mediante el acto, y este tiene lugar en un campo social determinado que influye en la definición de la situación por parte del actor social, en la construcción de la realidad. Aplicada a la perspectiva sociológica, la teoría del flujo permite la explicación de la construcción social del comportamiento bajo la influencia de la mediación, es decir, de un medio, que -en nuestro caso- podría ser el escenario del teatro, y de un correspondiente cambio en la actitud (el *habitus*) de la persona como actor. Pero con el cambio del *habitus* se inicia el cambio del campo y sus condicionantes culturales, como las costumbres, los valores, y los hábitos.

Así, en el proceso del *flow* se pierde algo de la sustancia cultural de una determinada práctica -por ejemplo un baile- , ejercida en un espacio diferente respecto a su origen y al que responde adaptándose a los *otros* presentes. Flujos culturales son, pues, elementos o condiciones del cambio cultural desarrolladas a nivel de las relaciones de cara-a-cara o en la vida cotidiana, de de- y re-construcción de elementos y comportamientos culturales, son -en última instancia- actitudes dirigidas hacia la transgresión, la hibridación cultural como fenómeno social.

### 3.2. Performance

El espacio mediatizado del *flow* puede ser la *performance*, concepto desarrollado sobre todo por Erving Goffman (1959). Se refiere a la realización de un esquema comportamental en un entorno marcado por la diferencia, por los *otros*. La *performance* es, pues, la exposición a la *otredad*. Se trata de una capacidad expresiva, anclada en la actividad humana de la definición de la situación y la interpretación del *mi* frente a *los otros*, que caracteriza todo tipo de instituciones del comportamiento social expresivo, de un medio y de modos de comunicación que no sólo se expresan mediante el lenguaje<sup>3</sup>, sino también

---

<sup>3</sup>Noam Chomsky distingue entre la capacidad lingüística individual y la de una competencia general, apoyándose en la distinción de Saussure, formulada en 1916, en su *Cours de*

a través de formas de la comunicación como el canto, el baile, el teatro, las artes gráficas y plásticas. La *performance* incide en la construcción de los espacios de expresión pública y de la representación en la vida cotidiana, que más que la reproducción de la misma hace posible la reflexión sobre ella, con sus efectos especialmente para la definición de identidades y el refuerzo cultural de la cohesión social. La *performance* es, pues, la interpretación individual de un género generalmente definido, la capacidad de representar individualmente lo genérico ante los *otros*. El género artístico sería, entonces, un tipo ideal, un “cuerpo convencional”, la base del *habitus*, un modelo abstracto y un objetivo que guía la representación de una obra artística. El virtuoso es aquel artista que recrea la obra individualmente dialogando con el público, sumergiéndose en el *flow*, tal como lo expresa Toynbee en relación con la creatividad en la música: “At a general level, the author’s work can now be understood as the identification of coded voices and their arrangements in meaningful dialogue.” (Toynbee, 2003:106). En fin, en la *performance* como proceso de realización del *habitus*, el actor social pone de manifiesto su capacidad individual de representar diferentes contenidos culturales mediante la interpretación, la *parole*. Es, pues, la *parole* un medio importante en el proceso del flujo cultural, el escenario un lugar representativo y la *performance* el proceso de construcción social de sentido entre el actor y su público.

### 3.3. El papel culturizador de lo extraño

Partiendo del concepto freudiano de la cultura libidinosa (Freud, 1930, aquí: 1988), Mario Erdheim (2007) destaca la peculiar capacidad socializadora que abarca la confrontación con *lo extraño*. En este sentido, el concepto interesa desde el punto de vista de la sociología. Lo extraño es *lo ajeno*, lo otro, que aparece como “lo propio enajenado”, del que se espera una salvación. Es decir, lo extraño no es algo desconocido sino sólo algo *inusual* y por esto el objeto de la curiosidad, del deseo o del interés. De este modo, se convierte en un objeto libidinoso o, para expresarlo en una terminología sociológica, en un “objeto relacional” de la expectativa colectiva y de la definición de la propia identidad.

---

*linguistique générale*, entre *langue* (competencia lingüística general) y *parole* (competencia lingüística individual), de Saussure (1983).

Lo otro, lo extraño, sirve para constituir lo propio, el *self* y, como escribe Erdheim, “mediante esta dedicación hacia lo extraño se realiza el proceso cultural con el fin de relacionar cada vez más personas de manera libidinosa. De esta manera, *la confrontación con lo extraño se convierte en una potencia culturizadora.*” (Erdheim, 2007: 78; mi trad., mi cursiva). Dicho con otras palabras: la sociedad se constituye a través de las potencias culturizadoras, como por ejemplo el arte y la ciencia, y define su conciencia colectiva como base del *self*, para ser expresado a nivel general (*langue*) o individual (*parole*). Interesa este efecto sociocultural en cuanto al papel del teatro, la música y el baile como *performance* y proceso de hibridación, respectivamente “contaminación” cultural entre Europa y la región del La Plata.

#### **4. El nomadismo artístico como estrategia de supervivencia**

Nos apoyaremos al respecto en el material etnográfico referente a la aparición conjunta de la ópera italiana y del género de baile y canto andaluz en los principales teatros de Buenos Aires y Montevideo hacia mitades del siglo XIX y teniendo en cuenta las estructuras y efectos del mismo proceso en el caso similar de París<sup>4</sup>. En ambos casos se dio una conjugación de emigración, motivada por las condiciones generales del emergente mercado internacional del arte escénico y el arte “por el arte”, de necesidades y creatividad en un periodo marcado, además de la visión romántica y costumbrista de los *otros*, tal como se refleja en una serie de retratos literarios de la época (entre 1842 y 1844) titulados “los franceses” respectivamente “los españoles pintados por sí mismos”.

El especial papel del nomadismo artístico como medio de transmisión de elementos estéticos y culturales de España y respectivamente Europa al Cono Sur, sus efectos sobre la aparición de los movimientos vanguardistas en el arte y su repercusión en las culturas de origen, ha sido ampliamente analizado en el contexto de la historia social del arte y la literatura (Hauser, 1953; Heller, 1987/88), de la aparición de los “mundos artísticos” (Becker, 1982) o como consecuencia de la construcción social de los campos artísticos (Bourdieu,

---

<sup>4</sup>En 1999 realicé una primera investigación sobre la hibridación transcultural en los escenarios parisinos, cuyos resultados se han publicado bajo el título “...y Carmen se fue a París” (Steingress, 2006a).

1992) en una situación marcada, además de por la creciente imposición del mercado sobre la producción cultural, por los avances tecnológicos del tráfico internacional. De este modo, “desplazarse” se convirtió en una actividad estrechamente vinculada con el desarrollo profesional del arte mismo.<sup>5</sup> Este *nomadismo artístico* fue la consecuencia de por lo menos tres circunstancias: primero, la aparición del campo artístico moderno en Europa, marcado por la creciente dependencia del artista del mercado y el público anónimo así como de la presión hacia el virtuosismo y la *performance* como arte de representación; segundo, la transformación del arte en una mercancía y la necesidad de revalorizar la inversión en la producción, distribución y el consumo del arte en el marco de la empresa; tercero, las nuevas posibilidades de recorrer grandes territorios en busca del público gracias a los avances técnicos en el sistema de transporte (ferrocarril, barcos de vapor) y de comunicación (telégrafo). La praxis artística se desarrolló, pues, mediante la construcción de nuevos espacios interactivos -transculturales- y generó la tendencia hacia la *hibridación como modo de producción*. Por esto consideramos la emergente cultura globalizada como una cultura híbrida y el proceso de globalización cultural como efecto de la *hibridación transcultural*. Los avances tecnológicos y su repercusión en los medios de comunicación estimularon la movilidad social de los artistas y, junto con los masivos procesos de migraciones<sup>6</sup>, facilitaron la intensificación de los flujos culturales. El efecto fue la descontextualización de los géneros artísticos de su cultura y lugar de origen y su libre fluctuación a nivel mundial -y esto tuvo sus consecuencias culturales y sociales en la relación entre los centros y las periferias del sistema mundo.

No es de extrañar que el “hambre” cultural y artística de países en busca de su propia identidad, como es el caso de Argentina y Uruguay, atrajese a prestigiosos artistas de todo el mundo a los no menos prestigiosos teatros que

---

<sup>5</sup>Quiero recordar, en este contexto, al estudio de Norbert Elias sobre Mozart y el hecho de que su “rebelión”, considerada como base de su genio, se debió en gran medida a sus continuos desplazamientos a escala europea, aunque todavía en condiciones mucho peores que las de los artistas a mitad del siglo XIX (Elias, 1998).

<sup>6</sup>En el caso de París, fueron sobre todo los exiliados políticos de la Restauración del absolutismo bajo Fernando VII; en el caso de Argentina y Uruguay, los “sin tierra” que tuvieron que buscar su suerte en países que parecían ofrecer un futuro económico mejor para ellos.

se construyeron para contrastarse con el carácter “bárbaro” (término acuñado en 1845 por el presidente uruguayo Sarmiento) de la cultura local, ampliamente documentado por José Pedro Barrán (Barrán, s.a.)<sup>7</sup>. Debido a esta necesidad - nacida del emergente poder económico de los nuevos Estados en combinación con la superproducción artística en el Viejo Continente, así como las nuevas facilidades de viaje que ofrecieron los barcos de vapor- se ampliaron y aceleraron los flujos culturales entre Europa, Norteamérica y el Cono Sur. Sin embargo, en el caso de la región de La Plata, el nomadismo artístico sólo fue una variante minoritaria del proceso migratorio en general.

Tras el final del colonialismo español y con la independencia llegó la paradoja: la riqueza alimenticia de la región aseguró el mantenimiento de un estilo de vida temerario, anclado en la violencia. Desde este momento, las migraciones cambiaron su dirección y con ello los flujos culturales. Mientras que en los tiempos coloniales, España (como el resto de Europa) recibió mercancías y mano de obra barata de las regiones y países ocupados a cambio del envío de fuerzas de represión, a partir de la tercera década del siglo XIX la situación cambió drásticamente. Por un lado, los países recientemente constituidos como Estados independientes -entre ellos Argentina y Uruguay- sufrieron, además de los conflictos políticos internos y regionales, de una crónica falta de mano de obra para poner en marcha sus economías, basadas casi exclusivamente en la crianza de ganado y la exportación de las carnes y pieles a los mercados europeos y norteamericanos. Por otro lado, las precarias condiciones económicas de una Europa hundida en la Restauración y todavía pendiente de la instalación del capitalismo industrial empujaron a miles de personas a arriesgarse en un viaje al nuevo mundo con el fin de encontrar trabajo y hacer su suerte<sup>8</sup>. Los inmigrantes que pisaron los muelles de Montevideo y Buenos Aires llevaban

---

<sup>7</sup> Según el citado autor, la “barbarie” de la cultura en el Uruguay de la primera mitad del siglo XIX se cimentó en “la sensibilidad por los ‘excesos’ en el juego y el ocio (su consecuencia improductiva), en la sexualidad, en la violencia, en la exhibición ‘irrespetuosa’ de la muerte”, convertida en “fiesta”, un comportamiento, que caracterizó la conducta de la sociedad, incluso la entre las clases dominantes, aunque daría lugar a reacciones represivas por parte de la clase política, los intelectuales y el clero (Barrán, s.a.: 15).

<sup>8</sup> Abandonar España temporalmente e irse al Cono Sur con el fin de ganar el capital necesario para volver a la Península y casarse o abrir un negocio se convirtió durante la segunda mitad del siglo XIX en una práctica aventurera bastante común. Lo hemos documentado en el caso concreto del *cantaor* sevillano de flamenco, Silverio Franconetti (Steingress, 2006b).

poco equipaje, pero junto con ellos viajó la cultura de su país. No obstante, el encuentro entre la población autóctona y la recién llegada tuvo sus efectos, y así los describe Barrán con respecto a la situación en Uruguay: La Banda Oriental contaba con una inmensa riqueza de vacuno y, a pesar de la fuerte exportación de la carne conservada en sal, las pieles y los cuernos (que alcanzó el 80 % de toda la exportación del país en 1862), sobraba carne. Este vacuno “sobrante” se convirtió en fuente de alimentación prácticamente gratis para amplios sectores de la población: “el Uruguay se contaba entre los países de dieta carnívora más alta y monótona del mundo: casi medio kilo por día y por habitante en el Montevideo de 1860” (Barrán, s.a.: 35). Los efectos no tardaron en manifestarse: la abundancia de comida, su bajo valor y las facilidades para conseguirla en cualquier momento fomentaron entre la población una fuerte inclinación a la pereza y una propensión a la vagancia e independencia. Esto se refleja en el relato de un diplomático europeo que visitó el país entre 1822 y 24: “La gente de las clases trabajadoras no se distingue por su laboriosidad siendo bastante adicta a la holgazanería y a la embriaguez [...] Con tres días de trabajo por semana, dada la baratura de las provisiones, les basta para mantenerse” (cit. en Barrán, s.a.: 36-37). Y aquí encontramos un primer efecto de aculturación de los europeos llegados a tal paraíso: “...casi no hay ningún europeo, por más trabajador que haya sido a su llegada, que no caiga en esta conducta de holgazanería” (ibíd.). Este contagio socio-cultural entre criollos y europeos favoreció un concepto de libertad física que culminaría en una casi mítica adoración de la libertad personal y la suerte que esperaba en las tierras australes. Fueron sobre todo los inmigrantes italianos y españoles los que abrazaron esta actitud y se integraron con más facilidad en la cultura criolla debido al lenguaje. Atraídos por la llamada del Nuevo Mundo, partieron de la pobreza de su tierra y encontraron la riqueza sin gran esfuerzo. Esto los convertiría en representantes de una nueva cultura gauchesca y criolla, en un híbrido entre el Viejo Mundo y el Nuevo. Así escribió un comentarista en el diario *La Tribuna* en marzo de 1867 que la inmigración recibió “la primera cepillada de la civilización, porque en esta y en muchas otras cosas tiene razón el Sr. Sarmiento (...) cuando dice que esa gente viene a aprender a América” (Barrán, s.a.: 40).

## 5. Del colonialismo a la inmigración

A partir de 1835, la región del Río de la Plata vivió el comienzo de una inmigración masiva. En estas circunstancias las relaciones entre la región del Cono Sur y España, respectivamente Europa, sufrirían un profundo cambio. Los españoles habían dejado de ser representantes del colonialismo ibérico para integrarse en las filas del nuevo fenómeno socio-demográfico: la inmigración europea. Llegaron de toda Europa, como muestra una noticia en *El Nacional* del 7 de diciembre de 1863, que nos da una idea más concreta, aunque puntual, de la nueva situación:

**"Inmigración.** Publicamos en seguida un estado demostrativo del número de inmigrantes llegados a nuestro puerto en el mes de Noviembre último.

INMIGRACION Noviembre de 1863

Noviembre	Buques	Procedencia	Inmigrantes
1	Uruguay	Liverpool	27
4	Moliere	Havre	9
5	Juanita	Bayona	155
8	Tarenne	Burdeos	84
9	Ritson	Liverpool	18
11	Anita	Marsella	35
12	Esperanza	Cadiz	14
13	N`vo Julio	Genova	6
14	Asuncione	Genova	21
15	Corneille	Havre	47
16	Zoagli	Cadiz	27
-	Cecima	Barcelona	10
20	Arab	Cadiz	65
24	Jospha	Marsella	32
27	Celia	Genova	70
28	Samtonge	Burdeos	30
-	Ferrari	Genova	9
-	Brema	Nueva York	9
			615
		Mont`deo	250
			865"

18 barcos con 865 inmigrantes, en un mes. Si bien es verdad que la región necesitaba y se aprovechaba de los inmigrantes como fuente de mano de obra barata, existía una gran diferencia entre las expectativas en el valor de esta masa laboral y la realidad, como demuestra el siguiente párrafo de un articulista publicado en la revista bonarense *Don Quijote* con fecha de 1 de

noviembre de 1857:

Los emigrantes y la industria del país.

Cuando, por desgracia, llega á nuestro puerto algún buque con emigrantes, al punto todos los periódicos suben el grito à los tejados en muestras de regocijo. Cada cual pone su hecho local concebido infaliblemente en estos términos: 'Albricias, albricias! 500 emigrantes acaban de pisar el muelle! Bien venidos sean à nuestras áridas playas que ellos, con la fuerza de su brazo industrioso, trocarán, á no dudarlo, en opínas y fértiles campiñas!'

Buena nueva! Cualquiera bailará de cabeza al recibirla. Por vida de mi abuela! Que las tales albricias no tienen rival para darse uno con un canto en las narices de alegría, con la perspectiva de ver trocadas, en menos que canta un pollo, nuestras àridas playas en fértiles y opínas campiñas!

Empero, los tales emigrantes son por lo general una manga de langosta que viene á devorarse hasta las piedras de la calle. (...).

No obstante, para la mayoría de los recién llegados a la tierra austral, el mito y la realidad raras veces coincidieron. Así que muchos de ellos o volvieron a Europa cuando podían o comieron de la sopa de los pobres acumulados en los barrios porteños, tal como se refleja en la pintura<sup>9</sup>. Es curioso que el orgullo nacional de los criollos argentinos y uruguayos fuera tan flexible: mientras que en el lenguaje popular tachaban a los españoles de "godos" o "gallegos" e incluso miraron a los inmigrantes en general con desprecio y recelo, su actitud fue muy distinta cuando se trataba de la vida cultural y artística. Ahí predominó la afición al "buen gusto", representado por las diferentes compañías dramáticas y líricas europeas, concretamente francesas, italianas y españolas. Desde la perspectiva de las nuevas élites nacionales, la cultura se concibió como un capital simbólico para cerrar las filas de las clases dominantes del país y las emergentes clases medias concentradas en Buenos Aires y Montevideo. Europa (y todo lo que vino de allí) representaba el gusto y el estilo de vida *en vogue* y fue recibido con benevolencia. Mientras que a nivel económico interesaron el intercambio de carne y pieles de reses argentinas por la necesaria sal de Cádiz, los vinos de Jerez y Cataluña o los puros de La Habana, a nivel cultural se demandaba la ópera, la comedia y la

---

<sup>9</sup> Por ejemplo en el óleo sobre tela, pintado en 1884, titulado "La sopa de los pobres", de Reynaldo Giudice (1853-1921), Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

zarzuela... y, para completar el panorama de gustos, de los cantos y bailes andaluces -mensajeros de lo castizo, eco y reflejo de lo hispano. Toda esta afición, basada casi siempre en la imitación de las modas europeas, siguió al gusto generalizado europeo, pues se trataba de géneros en auge en todos los teatros del viejo continente. No obstante, su escenificación significó algo más que una simple repetición: se trataba de una *performance* de carácter híbrido, que reflejó los múltiples flujos culturales entre el naciente Cono Sur y la Vieja Europa. El auge del teatro incluía, por supuesto, la afición por todo lo popular y su adaptación al gusto de la burguesía y las clases medias urbanas. En el caso de España serían los toros y los bailes de supuesta procedencia andaluza, del “género andaluz”. Gracias al romanticismo y la moda gitanista, los cantos y bailes de este tipo se percibieron y aceptaron de la misma manera que en París, Londres o Viena. El estereotipo de lo español sirvió, en muchos aspectos, para definir la propia identidad a través de los *otros*. Lo ocurrido en Buenos Aires y Montevideo hacia la mitad del siglo XIX no se diferenciaba sustancialmente de lo que observamos en París o Londres (Steingress, 2006a; Plaza, s.a.).

## **6. “Civilización” y “cultura bárbara”**

No obstante, la demanda social iba acompañada de una correspondiente demanda cultural y ésta se puso de manifiesto en función de la posición social. Habría que destacar el carnaval como fiesta mayor de Montevideo, que empezaba con la “nochebuena”, repleta de bailes de sociedad y de “máscaras”, de fuegos artificiales y conciertos públicos, o los muy populares *candombes* de negros, que se iniciaron el día de Reyes. Todo esto transcurría en la mencionada situación de barbarie cultural y carnal, de “indecencia” y violencia. En esta situación de falta de una cultura “civilizada” propia, ya fuese culta o popular<sup>10</sup>, tanto las élites sociales y sus adeptos como las clases populares optaron por la importación de la cultura y moda europea de la época -en nuestro caso, por una combinación ecléctica de ópera italiana,

---

<sup>10</sup> La *poesía gauchesca*, llena de expresividad romántica y de tendencia social-realista, puede considerarse como un primer intento para crear una literatura nacional popular, pero se tradujo a un mundo alejado y su depuración para una aceptación más amplia, como en el caso del tango rioplatense, tardó bastante: hasta 1870, cuando Hernández publicó su poema *Martín Fierro*.

música francesa y bailes y cantos populares españoles. Los contrastes predominaron y se manifestaron probablemente en la oposición entre la afición o por la danza europea o los *candombés* de los negros, antecedentes, en cierto modo, del posterior tango rioplatense<sup>11</sup>. No en vano se dice que los teatros de Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro tuvieron un prestigio semejante a los mejores establecimientos europeos.

Hubo, aparentemente, mucho dinero y demanda de la música, el canto y la danza europeas, de modo que las compañías artísticas aceptaron los riesgos de los viajes y las, a veces, lamentables condiciones de su trabajo. Los unos y los otros se vieron en los escenarios y en los palcos. De este modo, el espacio del teatro se convirtió en un paisaje variopinto de flujos culturales y de negociación de identidades a partir de la *otredad*: la performance se convirtió en el marco ideal menos de representación y de consumo, sino de interacción cultural y transcultural. En una situación marcada por la descolonización, el reencuentro con la cultura española poco tenía que ver con el imperialismo cultural, como en otras ocasiones. Ahora los argentinos y orientales (uruguayos) miraban a los espectáculos con ojos de iguales. Su posición en el campo artístico era la de auditorio y público que se identificaba (o no) con las obras desde la posición de la emergente cultura argentina o uruguaya. La *performance* fue, entonces, la conversión del espacio teatral en arena de negociación de la perspectiva cultural que ambos países, España y los del Cono Sur tuvieron que redefinir y desarrollar para coexistir. Ahora bien, ¿cómo se desarrolló la *performance* en situaciones de flujos culturales y espacios de *otredad*?

---

<sup>11</sup> Otra gran afición y manifestación de la cultura hispánica fueron las corridas de toros. Aunque el género de canto y baile andaluz está estrechamente vinculado con esta práctica cultural en ambos lados del Atlántico, no entramos aquí en este tema tratado por Goñi (1973) y Steingress (2006b).

## **7. El género de canto y baile andaluz en los escenarios rioplatenses**

Aunque históricamente existía una estrecha relación entre la música tradicional española y la del Cono Sur<sup>12</sup>, la situación cambió significativamente en el siglo XIX. Conviene hablar de Buenos Aires y Montevideo como una región, la del Río de la Plata, con su peculiar vida musical, cultivada por las familias criollas de las dos ciudades y un amplio y variopinto sector de clases populares, formadas sobre todo por los inmigrantes, tanto los ya asentados como los recién llegados, así como los esclavos negros y mulatos. Europa estaba presente, pues, en la vida cotidiana de la región y la cultura urbana rioplatense. El sustrato social del encuentro entre los dos tipos de población se reflejó en los usos y costumbres, pero sobre todo en el carácter multicultural de la sociedad y los a veces curiosos efectos de aculturación y mestizaje. Esta multiculturalidad no sólo implicó la presencia y el mestizaje de elementos culturales procedentes de diferentes países y tradiciones europeas sino también de diferentes estratos sociales. Hubo para todos los gustos. Por ejemplo, los principales teatros de la región ofrecieron tanto óperas italianas o francesas, coreografías de danza y ballet, como comedias, parodias y bailes populares. Pero, y mientras que la imagen de las culturas nacionales de Francia e Italia se transmitió mediante el género clásico, la ópera y el ballet, la imagen cultural de España se construyó casi exclusivamente a través del drama histórico, la comedia y un sinfín de bailes populares ejecutados por la escuela bolera de la época.

¿Cuáles fueron los efectos de la presencia del llamado género andaluz en el baile y canto escenificados del siglo XIX en Buenos Aires y Montevideo? ¿En qué medida su amplia repercusión en los teatros europeos de la primera mitad del siglo romántico, estudiados recientemente con más profundidad<sup>13</sup>, también ha dejado constancia en el caso de la vida teatral de las capitales de Argentina y de Uruguay? Como hipótesis central se establece que la aparición y presencia del género español y andaluz en las anteriormente colonias

---

<sup>12</sup> Abundan los trabajos musicológicos y etnomusicológicos sobre este tema. Habría que destacar algunos, probablemente los más importantes: la *Historia de la música en la Argentina*, de Vicente Gesualdo (1961); el estudio de Gerardo Huseby sobre la presencia del modo frigio en la melódica criolla (2002/2003) que demuestra su estrecha relación con la música tradicional de España, así como la obra de Lauro Ayestarán sobre la música en el Uruguay (1953).

<sup>13</sup> Véanse Alonso (1998), Ortiz Nuevo (1990), Steingress (2006a) y Plaza (s.a.).

españolas obedeció a una mirada distinta a los *otros* y siguió las corrientes generales del emergente campo artístico internacional.

No obstante, las diferencias se centraban menos en los géneros y los estilos mismos que en las miradas hacia los *otros* representados en ellos, sus claves culturales. Mientras que el auge del género en Europa fue fuertemente estimulado por la visión romántica que se tenía de la región al Sur de los Pirineos, su supuesta cultura árabe, llena de misterios, de costumbres exóticas, mujeres sensuales, y todo ello representado en la figura del gitano errante, la percepción de *lo español* en el Cono Sur fue bien diferente y estuvo marcada por el cambio político en la geografía austral. El análisis de la vida teatral durante el siglo XIX de la región hace pensar en dos hechos: primero, que se trataba de una empresa dirigida hacia los diferentes sectores nacionales de la población, es decir, al servicio de los inmigrantes y, respectivamente, de los criollos que se sentían, todavía, comprometidos con la cultura española; segundo, que bajo la sombra de la hegemonía cultural europea se estaba intentando definir y defender una cultura nacional propia, la argentina y la uruguaya. Tras la descolonización, la región se enfrentaba al enorme problema no sólo de encontrar su modelo político de Estado y una economía estable para garantizar su futuro desarrollo sino también de constituirse culturalmente. Se trataba, pues y además, de construir una sociedad civil a partir de la fusión del pasado colonial con la inmigración, de unir dos mundos geográficos e históricos, de construir a partir de un eclecticismo cultural.

La sociedad civil fue creada sobre todo por las élites como proyecto político orientado en la lejana Europa que, entregada al proceso de modernización, había dejado al margen a un creciente número de hombres y mujeres que buscaron nuevos horizontes como emigrantes-inmigrantes. Las frecuentes convulsiones bélicas y políticas, así como los cambios demográficos y sociales debidos a la inmigración dejaron sus huellas en la cultura de las naciones nacientes de la región del Río de la Plata. El choque entre lo viejo y lo nuevo, entre lo colonial y lo independista, entre lo europeo y lo criollo era inevitable. En este sentido, la cultura española, que durante siglos había formado las costumbres y el carácter del país, se encontró en una encrucijada

marcada por dos tendencias. Por un lado, dejó de ser una superestructura ideológica impuesta por el poder del imperio español, pero siguió marcando las pautas de la vida social, por lo menos las de aquellos que se sintieron descendientes de españoles, los criollos. Por otro lado, la nación -o las naciones- encontraron su estabilidad económica sólo gracias a la masiva llegada de los inmigrantes de todo el mundo, preferentemente de Europa, con sus correspondientes efectos culturales.

En esta situación de multiculturalidad, marcada por los destacados acentos socio-étnicos de los inmigrantes, el teatro cumplió con una función bien diferente que en el caso de Europa. Mientras que en el entorno artístico de Paris, el género andaluz se percibió y aceptó como algo exótico desde una posición cultural y nacional consolidadamente francesa, como una aportación “de fuera” para el ocio, como una diversión más localizada en el marco de las coordenadas de la identidad francesa, en el caso del Cono Sur fue bien diferente. Ahí faltaba una identidad cultural integral, y cualquier elemento introducido desde “fuera” intervino en la difícil y conflictiva construcción de la identidad nacional repartida entre los diferentes sectores sociales, políticos y militares. La construcción de una identidad nacional moderna, propiamente argentina o uruguaya, sólo pudo aprovechar la cultura llegada con los inmigrantes, fundiéndola poco a poco con el trasfondo hispano, conservado en el seno de la sociedad criolla. Tras la independencia del país, los españoles -y con ellos lo español- se vieron con ojos distintos: como elementos de la inmigración, es decir, con una visión distante, invertida. De lo que se trataba, pues, no era de enriquecer la propia cultura con determinados elementos ajenos, sino de construir una cultura capaz de cohesionar el país con una creciente población de inmigrantes.

La literatura había respondido a ello ya con anterioridad con el fin de definir el perfil castizo de lo propiamente argentino frente a lo español, aunque con los medios de la cultura hispánica. Hacia finales del siglo XVIII había nacido en la región rioplatense la ya mencionada *poesía gauchesca* como manifestación del deseo de emancipación del imperio español, al mismo tiempo que como adoración de los valores más castizos de la hispanidad: las armas, el jinete y la libertad. En fin, ésta fue una poesía popular semejante a

la del majismo español con su posterior idealización del lenguaje y personaje del gitano estereotipado, que en el caso de Argentina encontró su apogeo estilístico en el personaje mítico de *Martín Fierro*<sup>14</sup>. La poesía popular gauchesca, bien diferente de la tradicional, aunque impregnada en su espíritu por el romancero español, representó, pues, un híbrido cultural, un género donde confluyeron determinadas formas estilísticas del pasado con las necesidades expresivas y temáticas de la joven nación.

Al margen de esta nueva literatura popular surgiría el teatro del siglo XIX con una fuerte influencia extranjera, sobre todo de la ópera italiana y del ballet francés. Pero, al mismo tiempo observamos la llegada del género español moderno, más concretamente de los bailes y cantos andaluces, propagados y difundidos por la *escuela bolera* en los escenarios del mundo elegante. De este modo reapareció un mundo desaparecido, pero ahora popularizado y escenificado, que se pudo observar como espectáculo sin más consecuencias. La estética musical y de la danza facilitaría el reencuentro de los elementos históricos de una tradición cultural compartida y ahora modernizada, convertida en espectáculo importado, pero ahora, debido a los acontecimientos políticos históricos, distante y familiar al mismo tiempo.

### *7.1. Las fuentes*

La documentación sobre la actividad teatral en Buenos Aires y Montevideo, con la que contamos, se apoya en cinco fuentes. La primera, constituida por los breves relatos retrospectivos sobre la vida cotidiana en Buenos Aires, de José A. Wilde (1960). Entre ellos encontramos algunos que hacen referencia al contexto sociocultural del periodo inaugural del teatro en el Río de la Plata. La segunda fuente son dos artículos de Waldemar Axel Roldán a base de un rastreo en la prensa referente: uno abarca el periodo de agosto de 1826 a julio de 1827 (Roldán, 2002) y el otro el de septiembre de 1827 a finales de 1831 (Roldán, 2003). Un artículo de Héctor Luis Goyena es la tercera fuente. En esta ocasión se amplía la información sobre la ópera en Buenos Aires entre 1821 y 1830, prestando especial atención a sus antecedentes, su culminación y decadencia (Goyena, 2003). La cuarta fuente se centra en unos datos

---

<sup>14</sup> *El Gaucho Martín Fierro* fue publicado en 1872, seguido por una segunda parte titulada *La Vuelta de Martín Fierro* (1879).

aportados por el investigador Gustavo Goldman, de Montevideo, respecto a los años 1831 y 1832. La última, quinta y más extensa base de datos es fruto de nuestras propias investigaciones<sup>15</sup> en las hemerotecas de las Bibliotecas Nacionales de Buenos Aires y Montevideo y que abarca el periodo de 1855 a 1864.

## 7.2. Espacios, protagonistas y productos (el campo artístico)

### 7.2.1. Los espacios: de los primeros teatros argentinos al Teatro de Colón y al Teatro de la Victoria (Argentina), así como el Teatro de Solís (Montevideo)

El primer teatro argentino, *La Ranchería*, abrió sus puertas en 1783. Estaba situado en un lugar que hoy es el Mercado central o “viejo” de Buenos Aires. No es de extrañar que este establecimiento primitivo, con techo de paja, durara poco tiempo y desapareciera tras un incendio en 1792. Fue sustituido en 1804 por el *Coliseo Chico* o *Provisional*, al tiempo que empezaron las obras para el *Teatro de Colón* (que se terminarían definitivamente en 1857) en un “paraje tan desamparado, que se le llamaba el *huevo de las ánimas*”, escribió José A. Wilder en sus recuerdos históricos (Wilder, 1960: 43). En el mismo año de la inauguración del teatro provisional se abrió, también de manera provisional y hasta la apertura del teatro en construcción, el *Teatro Argentino*, dedicado a la comedia y con una capacidad de 1.190 personas (EL NACIONAL, 13 de junio 1856, “Estadística teatral”). Su edificación fue interrumpida debido a un incendio durante el carnaval del año 1832, que arrasó gran parte de la construcción. A pesar de todo, el *Teatro Argentino* funcionó durante mucho tiempo como único sitio apto para las actividades teatrales. Fue un edificio pobre, “más aparente, sin duda, para una cochera, que para un teatro” (Wilder, 1960: 44). Las descripciones de su interior y del funcionamiento que dio Wilde no distan mucho de aquellas que se refieren al teatro español en tiempos de Cervantes (ibid.: 46-49). Las piezas que se ofrecieron fueron anunciadas, durante la noche anterior, con “música, iluminación, banderas, cohetes y transparentes en la puerta del teatro” (ibid.: 51). En 1838 abrió, finalmente, el *Teatro de la Victoria*, con una capacidad de 810 personas (EL

---

<sup>15</sup> Agradezco en este contexto a D. Ángeles Carballar Quiles que me apoyaba en el rastreo de la prensa de la época.

NACIONAL, 13 de junio 1856, "Estadística teatral"), "único teatro con que contó la ciudad de Buenos Aires" (Goyena, 2003: 18) hasta la inauguración del *Coliseo Grande* o Teatro Colón.

En el caso de Montevideo fue el Teatro de Solís el principal escenario seguido por el Teatro San Felipe y Santiago, el Teatro Compañía y el Teatro Hipódromo. Aparte de las representaciones teatrales realizadas por las diferentes compañías que viajaron por la zona del Río de la Plata, estos espacios sirvieron, además, para las diversiones públicas, los bailes de sociedad o las fiestas gremiales, como por ejemplo un "baile de obreros en Solís" ofrecido por "los obreros franceses de fragua y martillo", al que asistieron "dos mil personas de ambos sexos" (LA SEMANA, 13 de diciembre 1857). Otros bailes tuvieron menos reputación. Así leemos en la crónica local de Montevideo acerca de un "baile de circo", en cuyo transcurso se interpretó todo tipo de fandangos molestos:

Varios vecinos de la calle del Cerro, inmediatos al circo americano, nos han pedido hagamos presente, á la Policía, la conveniencia que habría en obsequio á la tranquilidad del barrio, en prohibir que esos bailes, donde se reúne tanta gente de medio pelo, se repitan con tanta frecuencia en un paraje tan público, y por consiguiente, poco aparente para esa clase de diversiones... (EL PAIS, 16 de enero 1863).

La fecha hace sospechar que estos "fandangos" fueron cantos y bailes denominados "candombes", ejecutados tradicionalmente por las hermandades de negros o "tostados hijos de Africa" (EL PAIS, 7-8 de enero 1864), que celebraron, a su manera, las fiestas de carnavales. Los "bailes públicos", realizados por ejemplo en el Circo Americano de Montevideo, solían ser acontecimientos concurridos por las "clases populares" incluyendo "gran número de gentes de color" (LA REFORMA PACÍFICA, 5 de marzo 1863). A veces se mezclaron con los bailes de máscara organizados por la "buena sociedad" en los teatros de la ciudad, bailes que con frecuencia solían acabar en reyertas sangrientas entre los jóvenes. En fin, a pesar de las claras diferencias sociales y nacionales que caracterizaron la sociedad rioplatense, la falta de orden y de estructuración política favorecieron un clima de mestizaje

cultural.

### 7.2.2. Los protagonistas: la compañías dramáticas y líricas

Los teatros de la región ofrecieron sus escenarios a compañías tanto nacionales como extranjeras e incluso mixtas, aunque con una tendencia preferente a la contratación de compañías procedentes del Viejo Continente, es decir, españolas, italianas y francesas. En lo que al periodo de entre 1855 y 1864 se refiere, destacaron las siguientes:

— **La Compañía Dramática Española**<sup>16</sup> estuvo actuando ya en 1855 bajo la dirección de José García Delgado e incluía a José Ortiz, Mariano Segura, Matilde Duclós, un tal Sr. Gimenez Teté, Enrique López, José Chezo y José Enamorado, entre otros más. La compañía seguía actuando todavía en 1864, en el Teatro Victoria (EL PUEBLO, 4/3/1864).

— **La Compañía Lírica Italiana** aparece en abril de 1860 bajo la dirección de Josefa Medori, con un repertorio casi exclusivamente de ópera como por ejemplo: *Hernani* (Verdi), *Poliuto* (Donizetti), *El Trovador* (Verdi), *Otello* (Rossini), *Norma*, *Lucia di Lamermoor*, etc.

— **“La Compañía de los bufos parisiennes”** (1861).

— **La Compañía Francesa** de Ana LaGrange aparece en abril de 1860 con óperas de Donizetti, Rossini y Verdi.

— **La Compañía Primitiva Española**, dirigida por Francisco Torres a partir de 1856 llegó a Buenos Aires en octubre de 1854 (LA PRENSA, 19 de octubre 1857) y estuvo formada por Francisca Bueno de Cabello y Encarnación (“primeras bailarinas”), Luisa Martina de Reina, Juana Calderón (“segundas bailarinas”), Diego Gimenez (“primer bailarín”), Mario Fernández, Manuela Bueno, los Sres. Ramos, Reyna, Roman, Regueira, González, Pombo (Vicente Fernández Pombo), José Olmos, Casas (bailarín).

— **La Compañía Dramática y de Zarzuela** (o “Compañía Española”) de Matilde Duclós, Carolina Duclós, Carlos Rico y un tal Sr. Enamorado hizo su primera aparición en el Teatro de la Victoria el 17 de enero de 1856 (EL

---

<sup>16</sup>Esta compañía, la Compañía Primitiva Española y la Compañía Dramática y de Zarzuela solían reclutarse entre el mismo núcleo de artistas y bajo direcciones diferentes, de modo que podrían ser consideradas como la misma compañía que actuó con una composición flexible de artistas y directores.

NACIONAL). Solía actuar, con más o menos éxito, en toda la región del Plata (Paraná, Montevideo) durante los años 1858 (EL ORDEN, 24 de septiembre 1858) y 1859 (PARANÁ, 19 de marzo 1859), para volver en enero de 1860 a España, pasando por el Teatro Lírico Fluminense de Rio de Janeiro (LA TRIBUNA, 18 de enero 1860).

— **La Compañía Coreográfica Thierry** apareció en Buenos Aires en agosto de 1860 (LA PRENSA) e incluía Thierry, Dolores, Matilde, los Sres. Rodríguez, Corby, Hernández (“joven andaluz”) y Bernardelli.

— **La Compañía Hispano Americana** actuó a partir de abril de 1857 (EL DIARIO, 8 de marzo 1857) y fue compuesta por Matilde de la Rosa, una tal Sra. Gómez y un “Sr. Gimenez”, entre otros.

Aunque el éxito económico de las compañías no siempre fue satisfactorio, hubo momentos espectaculares, como por ejemplo entre octubre y diciembre de 1861, cuando las compañías francesa, italiana y española -cada una con su peculiar repertorio- actuaron paralelamente en los dos teatros principales de Buenos Aires (Colón, Victoria).

Sin embargo, entre los artistas procedentes de Europa no se encontraron las/los estrellas del género andaluz que solían entusiasmar al público parisino o londinense. Las giras artísticas de la Fanny Elssler o la Lola Montez no llegaron más allá de Nueva York y el Río de la Plata tampoco fue objetivo de los más prestigiosos boleros y boleras españoles como el dúo formado por Dolores Serral y Mariano Cambrubí, Pepa Vargas, de José Carrión, Antonio Olivia, Rosa Espert, de Pepita Olivia, Manuela Perea “La Nena” o Petra Cámara, cuya coreografía ya avisaría lo flamenco como nueva expresión en el baile (Steingress, 2006). El Cono Sur estaba demasiado lejos y los viajes demasiado peligrosos, los escenarios y el público parisino más prometedores, el caché más asegurado. No obstante, parece que hubo una “segunda categoría” de la bohemia artística que -cuando en Europa la fiebre bolera ya había retrocedido significativamente- sí se arriesgó, y algunas de las compañías solían repartir su actividad profesional entre el Viejo y Nuevo Continente, haciendo escala en Rio de Janeiro, por ejemplo. Habría que destacar los nombres de algunos bailarines/as respectivamente directores/as de las compañías que, según parece, tuvieron cierto protagonismo en el género español o andaluz: se trata,

sobre todo, de Matilde Duclós y Francisco Torres, Luisa Martínez de Reina, Juana Calderón, Diego Gimenez, Mario Fernández, Manuela Bueno, José Olmos, Francisca Bueno de Cabello y Vicente Fernández Pombo, todos ellos pertenecientes a las a veces variopintas constelaciones empresariales de la Compañía Primitiva Española, la Compañía Coreográfica Thierry o la Compañía Hispano Americana.

Como buenos profesionales, los integrantes de las diferentes compañías no dudaron en intercambiar sus coreografías o colaborar, tampoco faltaba la voluntad de admitir artistas locales en sus filas o prestarse los unos a los otros. Esto ocurrió con frecuencia y veces con efectos conflictivos, como demuestra el caso de los bailarines españoles que actuaron con la compañía francesa en el Teatro Argentino y se resistieron al orden de su director que los quiso obligar a actuar como comparsas. El asunto fue llevado ante un juez y quedó resuelto amigablemente, “conveniéndose las bailarinas á bailar en las funciones italianas ú óperas, siempre que tuviesen baile, cuya circunstancia en caso de duda se decidirá por el Sr. Gefe de Policía” (EL NACIONAL, 8 de julio 1856).

### 7.2.3. Los productos (I): De la *tonadilla escénica* a la ópera italiana y la primera aparición del género de canto y baile andaluz

Respecto al repertorio habría que destacar como “antecedente directo de la actividad lírica en Buenos Aires (...) la influencia de la tonadilla escénica, de ascendencia española” (Goyena, 2003: 22). A partir de su decadencia, hacia 1810, se impuso el género operístico, representado sobre todo por la ejecución de arias diversas para generar una programación mixta: “Estos trozos de ópera, alternando con la ejecución de tonadillas acompañadas por guitarras y a veces por orquesta, se cantaban en los intermedios de las funciones teatrales.” (Ibíd.: 24). La orquesta, nos informa Wilde, “en sus primeros tiempos era pésima” (Wilde 1960: 49).

Sólo a partir de 1825 se ofrecieron óperas de forma íntegra, preferentemente las de Rossini y Mozart, ejecutadas por compañías compuestas por cantantes italianos<sup>17</sup>. No obstante, las funciones solían

---

<sup>17</sup> De los 36 artistas mencionados por Goyena, 11 venían de Italia, algunos fueron descendientes de italianos en Argentina y otros, como por ejemplo el célebre Mariano Pablo

realizarse de acuerdo con las posibilidades y medios del momento, es decir, de manera improvisada (ibíd.: 28). En fin, la situación del teatro lírico no fue muy distinta de la que encontramos en la España de la época. Se había agotado la fascinación por la tonadilla escénica a favor de la ópera italiana. El género chico quedó reprimido y se refugió como suplemento de la comedia o tragedia, convertido en entremés. Así lo describió Wilde:

Las zarzuelas no se conocían entonces: después del drama, tragedia o comedia, se daba el *sainete* o *fin de fiesta*; especie de petit-pieza, siempre en un acto, del teatro español, y generalmente todo lo más tonto imaginable, en que invariablemente aparecían *payos*, terminando siempre con darse de palos con garrotes construidos en cartón arrollado. El *sainete*, sin embargo, era esperado con ansia por los muchachos, y aun por muchos que no lo eran. (Wilde, 1960: 51)

La endeble calidad de la orquesta, la pobreza de su repertorio, mayoritariamente de la escuela española, así como el carácter mutilado de las piezas le hicieron constar: “El público no podía, ciertamente, esperar en aquella época cosa alguna que ni aun remotamente se aproximase a la perfección en el arte, careciéndose de modelos” (ibid.: 50).

La llegada de la ópera se inició, no cabe duda, debido a la intensificación del tráfico marítimo entre Europa y el Cono Sur a partir de la segunda década del siglo XIX. Llegaron las primeras compañías europeas en torno al año 1822, como anotó Wilder. Estas compañías solían quedarse en la región durante bastante tiempo, trasladándose periódicamente de un teatro a otro, antes de iniciar el largo y peligroso regreso a Europa. Con ellas llegaron los nuevos géneros en la música y la danza, también el baile. Según la documentación ofrecida por Gustavo Goldman<sup>18</sup>, la vida musical se había enriquecido considerablemente. La banda de “Cívicos” así como la del “regimiento de Cazadores”, por ejemplo, muy populares entre toda la población, solían entonar -entre sus marchas- “música de diversas óperas” y arias. En el teatro situado en la Plaza de la Victoria (el Teatro Principal de la Victoria) y con fecha del 10 de febrero de 1832, el “Señor Forresti hizo su debut en estas tierras con

---

Rosquellas.

<sup>18</sup> Se trata de datos sobre la vida teatral en Buenos Aires según los anuncios y comentarios de un importante periódico de la Capital, THE BRITISH PACKETT, durante el año 1832.

una *melange* operística”, y un jovencito estrella, Pablito, “cantó y actuó con su usual talento, particularmente en el gran duo de Otello. Rosquellas padre fue, como siempre, caballeroso, talentoso y agradable” (Goldman, s.a.: 2). En torno a la programación ecléctica, que reunió arias italianas, comedias francesas y baile español, surgirían varias generaciones de intérpretes adorados, tanto europeos como argentinos, como por ejemplo la familia Cañete o Pablo Rosquellas y Pablito, su hijo, el señor Forresti, de Montevideo, y las señoras Tani y Piacentina, ésta última “la estrella de la ópera de Rio de Janeiro” (ibíd: 4). En fin, el teatro había entrado en su fase decisiva de popularización y apertura, con repertorios modernizados y orientados en el emergente gusto de las masas. Muchas de estas estrellas fueron artistas emigrados que ambulaban de un teatro del nuevo continente a otro, aprovechando la escasez de oferta y la gratitud del público. A pesar de que hacia el año 1822 “la orquesta del teatro de Buenos Aires estaba en un estado lamentable, y solo de vez en cuando una canción solitaria de la Señora Campomanes era todo lo que la audiencia tenía para alegrarse en cuanto a lo vocal” (ibíd.: 10), la aparición de las compañías europeas parece haber mejorado esta situación. Así, con vistas a la representación de *El Barbero de Sevilla*, leemos en el BRITISH PACKETT del 9 de junio de 1832, que según la opinión de “muchos extranjeros” presentes en la función, el talento de los intérpretes (Rosquellas, Vacani, Ricciolini y Tani) “era igual, y en ocasiones superior, a la de muchas ciudades de la Europa Continental” (ibid.).

Triunfó la ópera, *Don Giovanni*, *Tancredi* etc., es decir, el arte italiano, y con ello también las cantantes italianas y francesas, incluyendo las que se habían establecido en el Cono Sur. Pero la entrada masiva del género operístico francés e italiano, respectivamente, no había desterrado a la anterior afición por lo popular español. No obstante, la versión de lo típico español que se ofrecía ahora, hacia finales del periodo del absolutismo fernandino, ya llevó el sello de la marca registrada del costumbrismo y romanticismo difundida por la escuela bolera en la mayoría de los escenarios del Viejo Continente a partir de 1833. De este modo, el emergente nomadismo artístico trajo también a los escenarios argentinos y uruguayos una de las manifestaciones más exitosas del nuevo género de baile español o andaluz: la

*cachucha*. Se trataba de una coreografía clásica del españolismo agitanado de la época, que empezó a triunfar en toda Europa con la llegada de la tercera década del siglo romántico. Y el público, informa Goldman, supo agradecer la novedad: “La danza de la Cachucha se ha vuelto una gran favorita en Buenos Aires. (...) la introducción de estas petit danzas servía para variar la monotonía del teatro.” (Ibíd.: 3) Fue interpretada, al menos en varias ocasiones, por Doña Dominguita Montes de Oca<sup>19</sup> (THE BRITISH PACKETT, 8 de septiembre 1832). Aparte de ello, la presencia del género español fue más bien escasa. A lo largo del año 1832 sólo encontramos un número muy reducido de piezas de este tipo, como por ejemplo la *Tirana*, cantada por el jovencito Pablito (Goldmann, s.a.: 9). Este hijo de Rosquellas aparece de nuevo en la prensa del 22 de octubre de 1832:

El 12 del corriente se interpretó la pieza Aviso a las Solteras (...). El dúo Tirana fue cantado por Pablito Rosquellas y una encantadora jovencita (Domitila), hija de Doña Trinidad. Domitila es ‘hermosa como un ángel’, y estaba bellamente vestida con un velo blanco, una rosa de igual color ‘fijada en sus cabellos trenzados’ y una peineta de dimensiones moderadas. Ella manejaba un abanico tan diestramente como una señora adulta. (Ibíd.: 21).

La *Tirana*, cantada por los dos “amantes Liliputienses” que “vale la pena ser escuchada una o dos veces”, fue interpretada de la manera más castiza y característica del nuevo género español. Poco después se bailaron *Las Boleras* en versión de Casacuberta e interpretada por Dominguita Montes de Oca. (THE BRITISH PACKETT, 27 de octubre 1832).

Como se ve, el género español, típico de la escuela bolera, sólo había llegado en una pequeña dosis al Nuevo Continente. No extraña, pues como demuestran los datos referentes a los escenarios parisinos, Europa todavía estaba algo lejos de la fiebre por lo andaluz. El auge de los cantos y bailes españoles y respectivamente andaluces, agitanados y dirigidos a un público entregado a las sensaciones eróticas, sólo estaba en sus inicios, para invadir el teatro europeo durante la siguiente década y los primeros años de la segunda mitad del siglo XIX (Steingress, 2006a).

---

<sup>19</sup> 1820-1870. Véase Gesualdo, Vicente, *Historia de la música en la Argentina*, tomo I: 1852-1900, Buenos Aires: Editorial Beta, 1961.

La variada composición nacional del público hizo adaptarse, en bastantes ocasiones, al gusto ecléctico, como demuestra la actuación de la compañía Duclós en el Teatro de Solís en Montevideo en el verano del año 1857: debido a la celebración del día de la Constitución (25 de agosto), se ofreció una interpretación del Himno Oriental, entre zarzuelas y comedias que, según la crítica posterior, fue anunciada con mucho escepticismo (LA SEMANA, 24 de agosto 1857).

#### 7.2.4. Los productos (II): El costumbrismo andaluz en acción

No obstante, como muestran los datos encontrados sobre la década entre 1855 y 1864, hasta entonces la situación también había cambiado sustancialmente en el Cono Sur: el baile andaluz triunfó, aunque de manera menos cuantiosa y variada que, por ejemplo, en París, que en aquella época vivió una verdadera fiebre del baile andaluz. El nuevo género tampoco destacó por su éxito, como muestra el comentario en la “Crónica Teatral” [LA PRENSA, 30 de octubre 1857), donde se hace referencia a una actuación de la Primitiva Compañía Dramática Española:

El jueves 15 tuvo efecto el beneficio del Sr. Olmos que, como era de esperar, estuvo desierto. Lo único que hubo de nuevo fué la canción que ejecutó á la guitarra el beneficiado, y es justamente lo que debía haberse suprimido. Las canciones españolas, que tanto encanto tienen ejecutadas en un impromptu y en el seno de la confianza, nunca se adaptan á la escena y solo en determinadas circunstancias y cuando son desempeñadas por actores de grandes simpatías, de quienes todo es aceptable. Agréguese á esto las largas dimensiones de la canción *El mundo nuevo* y no se estrañará que solo produjese en el público repetidos bostezos.

El repertorio solía ser el mismo que se representó en los escenarios de Madrid, París o Londres: bailes y cantos del género andaluz, aunque en ocasiones se trataba de coreografías que bajo el mismo nombre ofrecieron variaciones del tema “por el estilo” y según la gana de los intérpretes o expectativas del público local.

He aquí un ejemplo de una de las funciones típicas (LA PRENSA, 1 de agosto 1857):

Teatro Principal de la Victoria  
Función Extraordinaria  
El Domingo 2 de Agosto de 1857

Orden del espectáculo

1º Sinfonía

2º La aplaudida zarzuela que tanto agradó en su primera representación, nominada  
El Vizconde.

Dirigida por el Sr. Pombo, acompañándole en su ejecución la Sta. Buil,  
la señora de Reyna y el Sr. Rico.

3º Baile dirigido por el Sr. Casas, tomando parte la Sra. Bueno.

4º La petipieza titulada

Estudios Históricos

Tomando parte la Sta. Buil, la Sra. Martínez y los Sres. Reyna, Roman y Pombo.

5º Un paso de medio carácter por la Sra. Bueno y el Sr. Casas

6º y último — La bonita canción andaluza titulada:

Los Toros del Puerto.

Cantada por el Sr. Pombo, acompañado de la orquesta.

A las 8 en punto.

En fin, lo castizo español para el público hispanófilo o simplemente ocioso. Refiriéndose a esta función, unos días más tarde leemos en “Hechos diversos” del mismo periódico: “...es de sentirse sin embargo las demasiado exageradas demostraciones de cierta parte del público español, que a pesar del buen deseo de proteger á sus compatriotas, se deja llevar de arranques por demas inmoderados, como si realmente estuviera en la plaza de toros de Cadiz.” (LA PRENSA, 4 de agosto 1857)

Predominaron la variedad, la miscelánea y el eclecticismo en función de la diversión. Todo esto encubierto en una estética pseudo-gitana, representada, por ejemplo, por una tal señora Matilde que “con aparente temor nos va poco a poco quemándonos con el fuego de sus lindas gracias, electrizándonos con sus ojos májicos, nos arrebatá, teniéndolo todas las manos para que como verdadera GITANA, nos cante la ECHICERA la buena ventura...” (EL DIARIO, 27

de junio 1857).

Como demuestra otro anuncio, del 9 de agosto 1857 en *La Prensa*, del programa ofrecido este día en el Teatro Principal de la Victoria, fueron muy estimadas las funciones que unieron los diferentes géneros: una “bonita sinfonía”, más una comedia seguida por una zarzuela, con un intermedio de baile y, al final, una “aria en italiano”.

En lo que al repertorio del género andaluz o español en los teatros de Buenos Aires y Montevideo entre 1832 y 1864 se refiere, se puede resumir en la siguiente lista de bailes y cantos respectivamente zarzuelas y comedias (con entremeses) más frecuentes que reproducimos, incluyendo lugar y fecha de su representación, en el anexo. Como se puede ver a pesar del carácter incompleto e impreciso de los anuncios en la prensa, parece que fueron los años 1856 y 1857 los más exitosos para los bailes españoles en la región del Plata. Este hecho tiene cierta importancia, porque coincide con el auge de la escuela bolera en los escenarios europeos, especialmente en París (Steingress, 2006a).

## **8. Resumen y conclusiones**

La presencia del género andaluz o español en el Cono Sur se debió en primer lugar a la popularidad que había desarrollado en Europa durante la primera mitad del siglo XIX. Los principales escenarios del Viejo Continente acogieron los bailarines y las bailarinas españoles con mucho fervor debido a la expresividad, la naturalidad y el aire erótico que desprendió este tipo de coreografía, resumida bajo la denominación de “escuela bolera”, a diferencia del ballet romántico francés. Tanto la estructuración de los espectáculos como el repertorio se repetían de manera casi idéntica en los escenarios de Buenos Aires y Montevideo, de modo que se puede hablar de un reflejo artístico del centro europeo en la periferia de la ex-colonia austral. No obstante, la categoría de los artistas fue inferior y, es de suponer, también lo fue la de sus interpretaciones. Las razones por las que se interesó el público parecen haber sido muy diversas y dispares: la diversión pública, la distinción social, el gusto por lo ligero y gracioso, la nostalgia y la curiosidad. Y para los artistas parece haber sido la necesidad económica que les hizo emprender el largo y peligroso

viaje al Cono Sur, porque los laureles de la musa se repartieron en Europa. Se trataba, evidentemente, de una categoría artística de segundo rango, de una bohemia artística de la pobreza, aunque destaca el fervor de satisfacer las expectativas del público.

Si comparamos el trasfondo ideológico del género andaluz/español en Buenos Aires y Montevideo, hubo significativamente menos intención de presentar los bailes y cantos bajo la pancarta del gitanismo romántico, muy en boga en París o Londres de la época. Bastaba con *lo español*, mientras que *lo gitano* parecía demasiado abstracto, europeo. Más bien se trataba de ver en el género andaluz/español un elemento para reforzar la identidad hispana de un sector de la población, anclada en el pasado histórico, y definir el carácter cultural de las emergentes naciones en el Río de la Plata. Pero, aparte de esta dimensión ideológica, se dieron coincidencias del género andaluz/español en las dos partes del mundo: aunque en nuestro caso el inicio de la moda bolerística tardó en llegar comparado con, por ejemplo, París, tanto en el caso de París como el del Cono Sur quedó patente que su popularidad alcanzó su cenit durante la década de los años 50 del siglo XIX, para disminuir significativamente en la década siguiente.

Ahora bien, ¿en qué medida esta dinámica artística puede ser considerada significativa para las relaciones culturales entre ambas zonas del mundo, una aportación al aura de la hispanidad? De acuerdo con nuestro enfoque de la transculturación, se pueden sacar las siguientes conclusiones:

– Primero, el arte y las correspondientes relaciones sociales que implica la construcción y extensión del campo artístico se aprovecha y enriquece de todos los elementos culturales que lo condicionan; queda demostrado que la aculturación y la hibridación transcultural son procesos necesarios para el desarrollo de cada una de las culturas implicadas.

– Segundo, los antecedentes históricos favorecieron la perspectiva de hispanidad como marco cultural para establecer, reforzar e incluso cambiar las relaciones sociales entre España y el Cono Sur, marcadas por las desigualdades sociales, culturales y políticas, tanto internas como externas.

– Tercero, a diferencia de la situación durante el imperio español, tanto en Argentina como en Uruguay, lo español fue percibido y recibido como un

elemento ajeno, aunque conocido, a través del creciente *nomadismo artístico*, que influiría como mediador cultural entre el Viejo y Nuevo mundo en el proceso de construcción de una identidad nacional independiente. El arte como acontecimiento de representación estética de la *otredad*, de la diferencia al mismo tiempo que de lo común, surge de y se dirige a la dimensión social de la vida. Su carácter abstracto, a veces tan lejano de la vida cotidiana, su poder de ficción y su dimensión simbólica no deben engañarnos, pues, que en aquella época, carente todavía del impacto de los medios de comunicación masiva, se trata de uno de los acontecimientos más significativos para la construcción de sentido.

De este modo, el teatro -incluso el llamado popular- mostró su relativa autonomía como vehículo de culturización ya al comienzo de la segunda mitad del siglo XIX y en un mundo que había entrado en plena fase de industrialización y que se vio capaz y estimulado de establecer algunas de las bases de la posterior globalización.

---

## ANEXO

### EL REPERTORIO DEL GÉNERO ANDALUZ EN LOS TEATROS RIOPLATENSES (1855-1864)

#### a) Zarzuelas

“En las astas del toro” (Teatro Colón [*El Pueblo*, 1/1/1864])

“La hermana del carretero” (Teatro de la Victoria [*El Pueblo*, 4/3/1864]).

“El Vizconde” (zarzuela, Teatro Principal de la Victoria [*La Prensa*, 1/8/1857])

“El Grumete” (zarzuela, Teatro Principal de la Victoria [*La Prensa*, 29/8/1857])

“La Venta del Puerto” (zarzuela, Teatro Argentino [*El Nacional*, 21/5/1856])

“La Castañera” (zarzuela, Teatro Argentino [*El Nacional*, 14/8/1856])

#### b) Género andaluz (drama, baile, canción, paso):

##### — 1855

“Las Ventas de Cárdenas” (Teatro Principal de la Victoria [*El Nacional*, 25/9/1855])

“El Tío Canillitas (sic) o el Manolo nuevo de Cádiz” (Teatro Principal de la Victoria [*El Nacional*, 10/9/1855])

“El Vito” (“jaleo andaluz”, Teatro Principal de la Victoria [*El Nacional*, 10/9/1855])

“Diego Corrientes o el Bandido Generoso” (Teatro Principal de la Victoria [*El Nacional*, 23/10/1855])

“La Malagueña” (Teatro Principal de la Victoria [*El Nacional*, 23/10/1855])

— **1856**

“El rumbo macareno” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 3/4/1856])

“El jaleo de la viña” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 11/4/1856])

“El señorito y la maja” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 20/4/1856])

“El Zapateado del Capricho” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 21/4/1856])

“Las Mollares de Sevilla” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 25/4/1856])

“La gitanilla y el Curro” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 30/4/1856])

“La jácara” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 30/4/1856])

“El polo del contrabandista” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 5/5/1856])

“La Zaragozana” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 8/5/1856])

“El Torero y la Maja” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 8/5/1856])

“El Ole” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 8/5/1856])

“La sal de Andalucía” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 8/5/1856])

“El paso del torero y la maja” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 8/5/1856])

“El zapateado de María Cristina” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 8/5/1856])

“Boleras robadas de moda” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 15/5/1856])

“Las contrabandistas de Málaga o lo que pueden las mugeres”, incluyendo zapateado, polo, tirana, jaleo (Teatro Argentino [*El Nacional*, 17/5/1856])

“Una tarde de toros en Cádiz” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 26/5/1856])

“Los jaleos andaluces” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 29/5/1856; 14/8/1856])

“La jitanilla y el Curro” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 8/6/1856])

“La maja y el contrabandista” (Teatro Principal de la Victoria [*El Nacional*, 8/7/1856])

“El zapateado de Cádiz” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 24/7/1856])

“Boleras del zapateado” (Teatro Principal de la Victoria [*El Nacional*, 6/8/1856])

“El zapateado de Cádiz”, baile andaluz, ejecutado por Casas (Teatro Argentino [*El Nacional*, 22 y 24/7/1856])

“La jaca de terciopelo”, “nueva canción andaluza” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 14/8/1856])

“La gitanilla y el Curro”, “intermedio de baile” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 14/8/1856])

“El sol de Andalucía” (Teatro de la Victoria [*El Nacional*, 3/9/1856])

“La linda gitana” (Teatro de la Victoria [*El Nacional*, 5/9/1856])

“Curra la Macarena” (Teatro de la Victoria [*El Nacional*, 7/9/1856])

“La sal de Andalucía” (Teatro de la Victoria [*El Nacional*, 21/9/1856])

“La Rumbosa y el Torero”, “bailable español” (Teatro de la Victoria [*El Nacional*, 2/10/1856])

“El sol de Andalucía”, “comedia bailable” (Teatro de la Victoria [*El Nacional*,

23/10/1856])

“Las corraleras de Triana” (Teatro de la Victoria [*El Nacional*, 3/12/1856])

“La Pepa”, “canción andaluza” (Teatro de la Victoria [*El Nacional*, 7/12/1856])

“La flor del Guadalquivir”, “baile español” (Teatro de la Victoria [*El Nacional*, 13/12/1856])

“La Rondeña” (Teatro del Porvenir [*El Nacional*, 17/12/1856])

“El torero y la malagueña” seguido por el “Zapateado de María Cristina” (Teatro del Porvenir [*El Nacional*, 24/12/1856])

### — 1857

“La Rondeña” (Teatro del Porvenir [*El Nacional*, 23/1/1857])

“El Ole Sevillano”, “baile andaluz” [*El Diario*, 8/4/1857]).

“Los Galeos Andaluces” (Teatro Argentino [*El Nacional*, 17/4/1857])

“Boleras de Cádiz” [*El Diario*, 24/4/1857])

“La Gitana ó la Buena-Ventura”, “canción española del género andaluz” [*El Diario*, 29/4/1857])

“El Jaleo de Jerez”, “baile español” [*El Diario*, 7/5/1857])

“Los jaleos andaluces” (Teatro de Colón [*El Nacional*, 7/5/1857])

“El Sol de Sevilla”, “canción andaluza” [*El Diario*, 11 de mayo 1857])

“El Jaleo de la Viña” / “Las Mollares Sevillanas” [*El Diario*, 22 de mayo 1857])

“La Maja de Sevilla o Los contrabandistas” (Teatro de Colón [*El Nacional*, 26/5/1857])

“El jaleo de la gitana”, “La Cachucha”, “El Zapateado” (Teatro de Colón [*El Nacional*, 27/5/1857])

“La Manola” (Teatro de Colón [*El Nacional*, 4/6/1857])

“La Jota Aragonesa” (Teatro de Colón [*El Nacional*, 9/5/1857])

“El Señorito y la Maja”, “gran baile andaluz burlesco nuevo compuesto de cinco partes (...):

Paso a dos, Vals del Alba-flor, El vito gaditano, El jarabe americano, Las Sevillanas. Además, como 4<sup>o</sup>, “la preciosa canción andaluza, titulada La Pepa. Por la 1<sup>a</sup> actriz Da. Matilde de la Rosa, acompañada por la orquesta.” [*El Diario*, 15 de junio 1857])

“La Madrileña”, “danza española” (Teatro de Colón [*El Nacional*, 26/6/1857])

“Los Toros del Puerto”, “canción andaluza” (Teatro Principal de la Victoria [*El Nacional*, 20/7/1857; *La Prensa*, 1/8/1857])

“El Ole”, “paso español” (Teatro Principal de la Victoria [*La Prensa*, 17/8/1857]).

“Los Jaleos Andaluces”, “lindo baile” (Teatro Principal de la Victoria [*La Prensa*, 20/8/1857; *El Nacional*, 27/8/1857])

“Galop de la Pandereta”, “lindo baile serio” (Teatro Principal de la Victoria [*La Prensa*, 5/9/1857])

“El Polo del Contrabandista”, “precioso baile compuesto por el Sr. Casas” y acompañado por la Sra. Bueno y el cuerpo coreográfico, numerosas repeticiones (Teatro de la Victoria [*La Prensa*, 5/10/1857; *El Nacional*, 7/10/1857])

“El nuevo mundo”, “bella canción del género andaluz ... Cantada á la guitarra por el beneficiado” (Teatro Principal de la Victoria [*La Prensa*, 14 de octubre 1857])

“La Perla de Triana”, “linda canción andaluza”, ejecutada por el sr. Pombo, “acompañándose á la guitarra en traje de torero” [*La Prensa*, 30 de octubre 1857]

“Las Gaditanas”, “una miscelánea de baile” (Teatro Principal de la Victoria [*La Prensa*, 5/11/1857; *El Nacional*, 3/11/1857]).

“Jaleo Andaluz” (Teatro de la Victoria y Teatro de Colón [*La Prensa*, 14/11/1857])

“El Pincho”, “canción catalana”, interpretada en catalán [*La Prensa*, 30/10/ 1857])

“Las Gaditanas”, “miscelánea de baile” (Teatro de la Victoria [*El Nacional*, 5/11/1857])

“Jaleo Andaluz” (Teatro de la Victoria [*El Nacional*, 14/11/1857])

“La Pamplina y la Perla de Triana”, canción interpreta por el “primer barítono” Vicente Fernández Pombo, acompañándose a la guitarra (Teatro de Colón [*La Prensa*, 14/11/1857])

“La Gitana”, “canción española”, interpretada por la “primera dama soprano Teresa Moreno” (Teatro de Colón [*La Prensa*, 20/12/1857])

### — 1858

“Baile español” (Teatro de la Victoria [*El Orden*, 23/5/1858])

“El torero y la malagueña”, “lindo baile andaluz” (Teatro de la Victoria [*El Orden*, 4/8/1858])

“Baile Español” (Teatro de San Felipe y Santiago [*Correo del Plata*, 28/10/1858])

### — 1859

“El Ole” (Teatro de Solís [*La Prensa Oriental*, 2/3/1859])

“La Perla de Triana” (Teatro de San Felipe y Santiago [*Correo del Plata*, 14/8/1859])

### — 1860

“La Perla de Barcelona” (Teatro de Colón [*El Nacional*, 19/4/1860])

“Intermedio de baile Español” (Teatro de San Felipe y Santiago [*El Pueblo*, 19/8/1860])

“La Zingarilla” y “La joven sevillana o el zapatero enamorado”, cerrando con un “baile español” compuesto

por los siguientes cuadros: “El Bolero de Cádiz”, “La Medida del Zapato”, “La Cachucha” y “El zapateado” (Teatro de Colón [*El Nacional*, 24/8/ 1860; véase también *La Tribuna*, agosto 1860]).

“La feria de Sevilla”, “baile de carácter español en un acto”, interpretado por la C<sup>a</sup> Thierry (Teatro Colón [*El Nacional*, 11/9/1860; *La Tribuna*, 12/9/1860])

“Bayle Español” (Teatro de San Felipe y Santiago [*El Pueblo*, 3/11/1860])

“Jota Aragonesa” (Teatro de Colón [*El Nacional*, 21/11/1860])

“La Cachucha” (Teatro de Solís [*El Pueblo*, 21/11/1860])

“La joven sevillana o el zapatero enamorado”, “baile español” compuesto por los siguientes cuadros: “El Bolero de Cádiz”, “La Medida del Zapato”, “La Cachucha” y “El Zapateado”. A lo largo de las siguientes semanas, la misma compañía interpreta: “El Toreador Andaluz”, “La Madrileña” “El Jaleo de Jerez” así como, el 8 de septiembre, “La Asturiana” y el “Jaleo del Pacífico” (Teatro de Colón [*La Tribuna*, agosto y septiembre 1860]).

“La Feria de Sevilla”, “baile de carácter español, en un acto” (Teatro de Colón [*La Tribuna*, 12/9/1860])

“La Jota Aragonesa” (Teatro de Colón [*La Tribuna*, 30/9/1860])

— **1861**

“La estrella de Sevilla”, “lindo baile” (Teatro de Colón [*El Nacional*, 21/6/1861])

“La Pepa”, “popular canción andaluza” (Teatro de Colón [*El Nacional*, 12/12/ 1861])

— **1862**

“La Maja de Sevilla” (Teatro de Solís [*La Prensa Oriental*, 5/2/1862])

“La Juanita”, “lindísima canción andaluza” (Teatro Colón [*El Nacional*, 14/3/1862])

“El Currito de Carmona” (Teatro de Solís [*La Prensa Oriental*, 14/5/1862])

— **1863**

“Manolito Gázquez”, “graciosa petit-pieza de costumbres andaluzas” que incluía “un fandango por los señores Cuello y Fernández” (Teatro de la Victoria [*El Nacional*, 22/10/1863])

— **1864**

“En las astas del toro”, zarzuela (Teatro de Colón [*El Pueblo*, 1/3/1864])

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso González, C. 1998. *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid: Ediciones del ICCMU.
- Anderson, B. 1983. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso Editions and NLB.
- Appadurai, A. 1990. "Disjuncture and difference in the global culture economy", *Public Culture*, 2 (2), pp. 1-24. Reimpresión en A. Appadurai (1996): *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press (2º cap.).
- 1991. "Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology", R. G. Fox (ed.): *Interventions: Anthropologies of the Present*, Santa Fe, School of American Research, pp. 191-210.
- 1998. "Globale ethnische Räume. Bemerkungen und Fragen zur Entwicklung einer transnationalen Anthropologie", en U. Beck (ed.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 11-40.
- Ayestarán, L. 1953: *La música en el Uruguay*, vol. 1, Montevideo, Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica.
- Barrán, P. s.a. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Tomo 1: La cultura 'bárbara' (1800-1860), Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Public Worlds, vo. 1, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Bauman, R. 1986. *Story, Performance, and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Becker, H. 1982. *Art Worlds*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.
- Bourdieu, P. 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.
- Dillon, C. A. / Sala, J. A. 1997. *El Teatro Musical en Buenos Aires. La ópera, la opereta, la zarzuela, la comedia musical. Teatro Doria. Teatro Marcono*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Caglinone.
- Elias, N. 1998. *Mozart. Sociología de un genio*, Barcelona, Ediciones Península.
- Erdheim, M. 2007: "Das Fremde in der Kultur. Zur Aktualität von Freuds Kulturtheorie", en: M. Günter / P. Schraivogel (eds.), *Sigmund Freud. Die Aktualität des Unbewussten*, Tübinga, Narr Francke Attempto, pp. 83-106.

Freud, S. 1988. "El malestar en la cultura", *Obras completas*, vol. 17, Barcelona, Orbis, pp. 3017-3067.

Gesualdo, V. 1961. *Historia de la música en la Argentina 1536 - 1851*, Buenos Aires, Editorial Beta.

Goffman, E. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh: University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre. [*La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Madrid, Martínez Murguía, 1987].

Goldman, G. s. a. *The British Packet, Años 1832 y 1833*, Manuscrito inédito (Montevideo).

Hauser, A. 1953. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Múnich, Beck.

Habermas, J. 1987 (1992). *Teoría de la acción comunicativa*, 2 vols. Madrid, Taurus.

Hannerz, U. 1992. *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*, New York, Columbia University Press.

Hellerz, A. 1987/88. "Los movimientos culturales como vehículo de cambio", *Letra Internacional*, 8, pp. 21-25.

Huseby, G. V. 2002/2003. "Presencia del modo frigio en la melódica criolla", *Revista Argentina de Musicología*, 3-4, pp. 97-114.

Lash, S. / Urry, J. 1987. *The End of Organized Capitalism*, Cambridge, Polity Press.

Lewin, K, 1935. *A dynamic theory of personality*. New York, McGraw-Hill.

— 1951. *Field theory in social science; selected theoretical papers*. D. Cartwright (ed.). New York, Harper & Row.

Muñoz, G. 1970. *Toros y toreros en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Schapire Editores.

Ortiz Nuevo, J. L. 1990. *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*, Sevilla, El Carro de la Nieve.

Plaza Orellana, R. s.a.. *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla, Bial del Arte Flamenco.

Plesch, M. 1998. *The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires. Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem*, 2 vols., disertación, Faculty of Music, The University of Melbourne.

Robertson, R. 1992. *Globalization. Social Theory and Global Culture*, London/Thousand Oaks/New Delhi, SAGE.

Saussure, F, de .1983 (1916). *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza Editorial.

Schechner, R. 2003 (1988). *Performance Theory*, New York, Routledge.

Schütz. A. 1932. *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*, Wien: Springer. [La construcción significativa del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva, Barcelona, Paidós, 1993].

Steingress, G. 2002. "La cultura como dimensión de la globalización: Un nuevo reto para la sociología", *Revista Española de Sociología*, 2, pp. 77-96.

— 2006<sup>a</sup>. *...y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Córdoba, Almuzara.

— 2006<sup>b</sup>. "Silverio Franconetti en Uruguay. La aventura taurina del cantaor sevillano (1857-1864)", en: *Revista de Estudios Taurinos*, 22, pp. 133-202.

Toynbee, J. 2003. "Music, Culture, and Creativity", en: Clayton, M. / T. Herbert / R. Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music: a cultural introduction*, New York and London, Routledge, pp. 102-112.

Vega, C. 1998. *Panorama de la Música Popular Argentina*, con un ensayo sobre la ciencia del folklore, ed. facs. en el centenario de Carlos Vega, Buenos Aires, Losada.

— 1936. *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones*, Buenos Aires.

— 1986. *Las danzas populares argentinas*, tomo 1, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'.

Veniard, J. M. 2000. *Aproximaciones a la música académica argentina*, Buenos Aires, Ediciones de la Universidad Católica Argentina.

Welsch, W. 1999. "Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today", en: M. Featherstone y S. Lash (eds.), *Spaces of Culture. City, Nation, World*, London/Thousand Oaks/New Delhi, SAGE, pp. 194-213.

---

## **Gerhard Steingress**

Profesor titular de Sociología de la Cultura y la Música en la Universidad de Sevilla. Ha publicado numerosos trabajos sobre el flamenco andaluz como construcción artística transcultural e híbrida. E-mail: gst@us.es.

---

## **Cita recomendada**

Steingress, Gerhard. 2013. "La creación del espacio socio-cultural como marco de la performance híbrida: El género del canto y baile andaluz en los teatros de Buenos Aires y Montevideo (1832-1864)". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 17 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]