

## TRIBULACIONES DE UN PROYECTO SOBRE TEATROS DEL LITORAL RIOPLATENSE. ¿UN FENÓMENO TRANSNACIONAL?

TRIBULATIONS OF A PROJECT ON THEATERS ON THE RIVER PLATE COAST.  
A TRANSNATIONAL PHENOMENON?

Fernando J. Devoto<sup>1</sup>

*Palabras clave*      *Resumen*

Teatros,  
Argentina Litoral,  
Representaciones,  
Niveles sociales,  
Transnacionalismo

*Recibido* 28-6-2021  
*Aceptado* 11-9-2021

El artículo reflexiona sobre una experiencia de investigación en torno a teatros del área del litoral argentino y la inmigración italiana y se pregunta por las relaciones entre su simbología originaria como teatros de ópera y las prácticas concretas como espacios multipropósitos. A través de un recorrido por las fases de un proyecto se revelan, sucesivamente, dimensiones más complejas y diversas de las pensadas inicialmente y se debate a partir de allí acerca de la licitud de aplicar a ello un concepto a la moda: transnacionalismo.

*Key words*      *Abstract*

Theaters,  
Argentine Littoral,  
Representations,  
Social standards,  
Transnationalism

*Received* 28-6-2021  
*Accepted* 11-9-2021

The article reflects on a research experience around theaters in the Argentine littoral area and Italian immigration and asks about the relationship between their symbolism as opera houses and the concrete practices as multipurpose spaces. A journey through the project's phases reveals successively more complex, heterogeneous, and unstable dimensions than initially thought, which call into question the relevance of applying to it a fashionable concept: transnationalism.

### UN DÍA DE OTOÑO, UN VIAJERO

**E**n un impreciso día de otoño del 2014, apenas regresado de Europa, fui invitado por un grupo de docentes e investigadores de la Unidad de Arquitectura y del Centro Tarea de la UNSAM para dirigir un proyecto acerca de teatros del litoral rioplatense argentino. El grupo, integrado mayoritariamente por arquitectos y restauradores, con una representación acotada de historiadores del arte y musicólogos, venía reuniéndose desde hacía tiempo en lo que para muchos era la continuidad, sobre todo en

---

1 Universidad de Buenos Aires, Argentina. C. e.: [fernandodevoto@gmail.com](mailto:fernandodevoto@gmail.com).

tareas de restauración, de trabajos precedentes. Yo era, en esa época, consultor del mismo Centro Tarea, especializado en temas de preservación patrimonial, lugar al que había llegado por invitación del arquitecto Fabián de la Fuente, incansable promotor de iniciativas innovadoras y que, aunque ya no se encargaba de la gestión del Centro, para perjuicio de este último, formaba parte de los integrantes del grupo promotor del proyecto.

Supongo que la persuasión de Fabián fue decisiva para que aceptase, tanto como lo fueron los compromisos inevitables que eran inherentes a mi desempeño como Consultor en Tarea. Que se pensase en mí estaba vinculado a la experiencia que tenía en el estudio de las migraciones italianas, ya que la idea que predominaba en el grupo era la de una fuerte asociación entre teatros, inmigración italiana y ópera. Ésta reposaba, en parte, en una especie de sentido común extendido que vinculaba esos registros y en parte en una experiencia de restauración, la del telón del teatro El Círculo de Rosario, donde ese vínculo era central. Supongo que influía también en la invitación mi perfil de investigador, en tanto una de las opciones que manejaba el grupo era presentarse a la convocatoria de proyectos de la Agencia de Investigaciones Científico-Tecnológica.

Coordinar un grupo interdisciplinario es algo atractivo idealmente y muy complicado en la práctica concreta y lo es no porque haya diferencias insalvables desde el punto de vista metodológico o tradiciones de lectura diversas y específicas, aunque las hay (ya que la formación como las vías de legitimación académica, son, dígase lo que se diga, ampliamente disciplinares), sino porque, en este caso, los investigadores procedían de prácticas, hábitos de trabajo y formas de intervención en el campo muy alejadas entre sí. Y no se trata aquí de lidiar entre esas especificidades o establecer jerarquías o volver a contraponer *tékhné* y ciencia (que aquí sería de la cultura), sino sólo de constatar que se miran los problemas y se los intenta resolver de distinto modo. Así las cosas, es evidente que intentase reforzar el propio lugar disciplinar, la historia, incorporando a algunas colegas disponibles para sumarse al proyecto, y que insistiese sobre algunos protocolos convencionales de la disciplina, como intentar ampliar la investigación preliminar para evaluar mejor el potencial cognoscitivo de los distintos casos elegibles o la disponibilidad de archivos y de interlocutores institucionales.

El universo potencial a considerar abarcaba los teatros colocados en los ejes fluviales del litoral, por lo que era necesario el bosquejo de una mínima cartografía que colocase los múltiples teatros existentes en un mapa que permitiese orientar la selección de los casos a estudiar, en la convicción de que trabajar con un número reducido era potencialmente más prometedor que agrupar, en un nivel más superficial, la mayoría o incluso la totalidad de ellos –casos, va de suyo, muy diferentes entre sí y aquí bastaría con recordar las reflexiones pascalianas acerca de una villa o una campiña vistas de cerca o de lejos (Pascal 1873, pp. 384-385)–. Así, esa selección requería, ante todo, pensar acerca de las formas de articulación del espacio, las vías de circulación (lo que implicaba una cierta idea previa de un sistema integrado e incluso conectado con el exterior que se revelaría, a poco andar, problemática), los nudos urbanos y la colocación de los

teatros, en ese entramado para lo que se podía volver a las aprendidas y no del todo olvidadas lecciones de geografía histórica que nos transmitía Elena Chiozza, en la carrera de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, con las enseñanzas braudelianas en lugar dominante, aunque fuese como punto de partida (Braudel 1953, t. 1). Y no se necesitaba, para comenzar, mucho más que eso.

#### AMARCORD

Llegados aquí, todavía había que escribir un proyecto y ese no podía o no debía ser sólo la descripción de un tema, la historia “fotocopia” que un tiempo se llamaba erudita, sino reflexionar en torno a un problema que ameritase hacer una investigación sobre objetos que debían demostrar, además de pintorescas atracciones patrimonializables, una capacidad para pensar algunas cuestiones más complejas. Aquí es donde uno encuentra que, pese a no haber trabajado un argumento, tiene un conjunto de experiencias y lecturas sobre él, hechas con otros propósitos o sin ninguno, y una serie de imágenes, prejuicios si se quiere, a los que puede apelar. Puesto a pensar y no a leer más cosas sobre el tema, volvían a mi memoria una serie de perspectivas fragmentarias e inconexas de las que aquí haré un inventario sumario y estilizado que brindará una imagen ordenada de algo que era mucho más confuso.

Desde luego, dejaré aquí de lado recuerdos lejanos de mi niñez sobre estas pequeñas villas del litoral, vistas desde detrás del ligustro de la casa de mi abuela y sin que comparta la idea, que fue de Ezequiel Martínez Estrada, de que, vista una, se habían visto todas. Dejaré de lado también, la larga serie de estudios sobre la inmigración italiana a la Argentina que me ocuparon durante más de veinte años, no porque en ellos no apareciesen desde los instrumentistas o los profesores de piano o canto que estaban presentes en grandes ciudades y pequeños pueblos o las innumerables bandas de música que tenían las sociedades de socorros mutuos y cuya función no era sólo la de animar los actos o acompañar el cortejo fúnebre de los socios fallecidos. A eso se podrían agregar, sociedades filodramáticas, filarmónicas y coros que eran, sin embargo, una parte no dominante, al menos en las fuentes, de la omnipresencia italiana en Argentina. Parecían ellas dar una justificación a la afirmación de Emilio Zuccarini, que en su monumental obra de 1910 dedicaba muy poco espacio a artistas de teatro o cantantes de ópera, aunque no con el argumento de que las fuentes refriesen poco a ellos, sino con este: por importantes que ellos hubiesen sido, no habían dado el tono musical (gusto) a una sociedad argentina que lo debía más a una voluntad genérica de europeización (Zuccarini 1910, “Al lettore”).

En cualquier caso, quisiera partir en mis recuerdos de otro lugar: la visita que en 1989 hizo al Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos un estudioso que procedía de Inglaterra y tenía ascendencia italiana, ilustre y trágica: John Rosselli. Era historiador, nacido en Florencia e hijo de Carlo Rosselli, el gran intelectual antifascista asesinado en Bagnoles-de-l’Orne (Normandía) en 1937 por un grupo de extremistas franceses,

por encargo, con el apoyo logístico o con la autorización del régimen mussoliniano. Conversamos con Rosselli dos o tres veces durante su estadía en Buenos Aires, era y parecía un profesor de una universidad inglesa que hablaba un impecable italiano, exhibía, dentro de su sobria elegancia, una vasta cultura histórica y estaba indagando en Buenos Aires las densas redes que los empresarios y las compañías italianas de ópera habían establecido con el Río de la Plata, como parte de una prolongación –¿“transnacional”?– de sus actividades peninsulares. Un año después, más o menos, me llegaba al CEMLA la separata de la revista *Past and Present* con un artículo de él (Rosselli 1990).

Volviendo a mirar el impecable artículo, se comprueba tanto el oficio del historiador como el vasto dominio de un tema sobre el que estaba indagando hacia algunos años (ya había publicado un libro dedicado a la “industria” de la ópera y los empresarios: Rosselli 1984), aunque no había sido su interés principal en su trayectoria formativa e inicial. Podría agregarse que se perciben en su artículo todas las ventajas de una historia social atenta a la reconstrucción de contextos, a sopesar los obstáculos e imposibilidades que imponían hábitos y lógicas sociales y, a partir de allí, a brindar una visión nada heroica ni relumbrante, ni centrada en las elites, de una experiencia muy ambigua en esos espacios americanos repletos de carencias. Visión, en suma, que brindaba una versión tanto más compleja que las que vendrían luego transitando los mismos temas suyos, con mucha menos riqueza de matices y de comprensión de esas experiencias organizadas en torno a las compañías de ópera que se aventuraban en las tierras sudamericanas. Pues bien, no aparece en el artículo nunca la palabra *transnacional* (ni tampoco *global*) que, aunque ya estaba empezando a hacerse presente en los estudios migratorios (por ejemplo, en 1991 surgía en Toronto la revista *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*)<sup>2</sup>, todavía no estaba a la moda, como ocurriría, en cambio, en los años sucesivos, en los que el término devendría primero una palabra descriptiva o una categoría analítica y luego, con los años, un paspartú. Tampoco Rosselli empleaba el término *circulación*: prefería *circuitos*.

2 En la página de presentación de la revista, puede leerse lo siguiente: “*Diaspora was founded in 1991, capturing the zeitgeist of a world where borders are transgressed and elastic, boundaries are fractured and permeable, identities increasingly fluid and adaptable. The forces of globalization reinvigorated old diasporas, and stimulated and supported the creation of new ones. Diasporas evolved from being the paradigmatic ‘Others of the Nation State’ to ‘exemplary communities of the transnational moment’*”, Khachig Tölölyan, *The Nation-State and its Others: in Lieu of a Preface, Diaspora*, n° 1, 1991, pp. 3-7. Inútil subrayar la asociación tópica diáspora-transnacional-global. En un artículo en el que he elegido incluir mis recuerdos, debería acotar que la nueva terminología con ambiciones categoriales aparecía plenamente en el congreso que organizó la Fondazione Agnelli en Torino en 1994, del que participé y en el que se proponían nuevos “paradigmas” para el estudio de las migraciones italianas: transnacionalismo, diáspora, generaciones. Debo decir que mucho me pareció ya en su momento –y más allá de los nombres prestigiosos que participaban– un inútil incienso en el altar de las modas de las ciencias sociales anglosajonas y, en algún caso, como el de diáspora, con alarmantes implicancias tanto reductivas como etnocéntricas: cfr. M. Tirabassi (*a cura di*), 2005. *Itinera. Paradigmi delle migrazioni italiane*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli.

En cualquier caso, en ese artículo, aunque centrado en los circuitos que involucraban a los teatros principales del Cono Sur, como contexto relacional de los de la ciudad de Buenos Aires, había ya muchas pistas y prevenciones. La primera era una idea, quizás una tonalidad, de que esa experiencia, aunque muy extensa y frecuentada por voces célebres, era bastante menos exaltante en términos musicales, de funcionamiento y de irradiación social de lo que las fuentes periodísticas de la época solían describir y, agregaríamos nosotros, de la idea que los historiadores posteriores se iban a formar de ellas y de los logros de esa Argentina “moderna”. Ciertamente, se podría problematizar esa perspectiva conjeturando que pervivían, aun en un destacado historiador como Rosselli, algo de esas miradas, condescendientes sino abiertamente críticas, que caracterizaban y aún caracterizan la percepción que de los países americanos (y valga recordar que su mirada abarcaba también tangencialmente otros espacios americanos del norte y del sur) han tenido los visitantes italianos, especialmente los intelectuales y más aún aquellos que podían proceder, como Rosselli, de ilustres linajes, sin comparación en estas tierras inhóspitas. La segunda era una prevención: el trabajo se centraba en la ópera y los italianos en Buenos Aires, esa relación, nos decía el autor, aunque omnipresente por muchas décadas, no debía pensarse en términos excluyentes. Aludía así, al pasar, a toda otra panoplia de propuestas musicales y teatrales más allá no sólo de la ópera, sino de los mismos italianos.

Algo de atención se prestó también a otra afirmación de Rosselli, dicha al pasar por un observador, no sólo inteligente sino con bastante sentido común: si eran los ríos los que prolongaban desde el mar hasta el interior los circuitos teatrales en el siglo XIX, eso tenía validez hasta la aparición del ferrocarril, no luego, y de hecho, hasta donde su artículo se extiende más allá de Buenos Aires, no otorga ninguna exclusividad al eje fluvial del Paraná. ¿Bastaba ello para relativizar una imagen fuerte que todos teníamos de la larga vigencia de la presencia italiana (genovesa para mejor decir) en los ríos que controlaban buena parte de los tráficos que iban, por ejemplificar, de Asunción del Paraguay hasta el sur de Brasil? Y cómo no pensar –y aquí de nuevo se podía recordar a Braudel– que por las mismas rutas que transitaban los mercaderes debían ir luego también las ideas y en nuestro caso la música –y efectivamente no faltaban casos de compañías italianas de ópera que circulaban por allí, sólo que todo el problema estaba en ponderar y periodizar, y para eso el viejo libro de Oscar Mourat (1973) hubiera bastado.

Un poco después, en los noventa, me tocó dirigir una excelente tesis de maestría sobre la ópera y el circo que en la Universidad de Mar del Plata desarrollaría con inteligencia Ricardo Pasolini.<sup>3</sup> Poco recuerdo de las animadas conversaciones con Ricardo, entonces uno de los alumnos más brillantes de aquel posgrado, salvo mi insistencia en que fuese más allá de la ópera e incluyese otros espectáculos, en primer lugar, pero no solamente, ese tan popular que era el circo criollo y, aunque no lo recuerdo con precisión, quizás algo de las prevenciones de Rosselli sobrevivían en mí, tanto como las

---

3 Un artículo que resume las ideas principales de la tesis es Pasolini 1999.

observaciones de Vicente Rossi (1969) –y, más en general, la importancia entonces consensualmente admitida en torno a la extensión del fenómeno del “moreirismo”–, pero también mis propias convicciones acerca del carácter muy heterogéneo de la Argentina de la gran inmigración. Lo cierto es que Pasolini no sólo tuvo el mérito de complejizar el estudio de la ópera al ponerla en diálogo con el circo criollo, sino que dio toda su importancia a la zarzuela, ese género que aparecía como el tercero en discordia y que en varios años precedentes a la Primera Guerra Mundial, de los que había datos en los censos de la ciudad de Buenos Aires, era primero por número de espectadores y recaudación. Una género que, agregamos nosotros, era ella misma también muchas cosas, en un diapason que iba desde la respetable zarzuela grande hasta las “plagas de Egipto”, como llamaba Groussac al denominado género chico o incluso, más tarde y más allá, hasta lo que fuera llamado con ironía el “género ínfimo” (Salaün 1989, Groussac 2008).

En cualquier caso, aquellas conversaciones y aquella tesis me permitieron atesorar un conjunto de perspectivas y prevenciones de las que quisiera recordar aquí que considerar la ópera, alternativamente, como un emblema de la sociedad “burguesa” o como un microcosmos que reunía en la estratificación del teatro todas las condiciones sociales, o peor aún como un espectáculo omnipresente y casi excluyente, podían ser imágenes peligrosamente reductivas de cosas que eran más vastas y más complejas que lo que pudiera pensarse, por ejemplo, desde la mirada del “fanático” de la ópera (Benzecry 2012). En cualquier caso, no es seguro que nos hayamos librado del influjo de ese espectáculo príncipe entre los espectáculos, de su presunta centralidad y de los estereotipos sociales que lo acompañaban.

#### PROYECTAR, ELEGIR, ESCRIBIR

Recapitemos: expandir un poco los conocimientos, tomar decisiones y escribir un proyecto para presentar eran las tareas sucesivas. Como se señaló, la idea de un circuito en torno al eje fluvial condicionó la elección de los teatros a estudiar, tanto como lo hizo la decisión de escoger aquellos presentes en ciudades medianas y pequeñas (términos vagos a poner en relación con la subpoblada Argentina de entonces) para ver si en ese plano se verificaban o no los fenómenos estudiados para Buenos Aires y, en menor medida, para Rosario. En este punto, estábamos atentos a las diferencias que nuestros teatros debían tener con aquellos otros que constituían el circuito de prestigio, integrando otro secundario cuyo vínculo con el primero estaba por establecerse. En cierto modo, podría decirse, el teatro Colón no debía ser un congénere, sino más bien un antimodelo, dado que el cambio de escala en la elección de ciudades y teatros bien podía implicar cambios en la circulación en tanto posibles distintos “sistemas” que no se solapaban, sino que contenían formas relacionales parcial o totalmente diferenciadas.<sup>4</sup> Desde luego, estábamos atentos también al juego de escalas e intentába-

4 Sobre la cuestión de las escalas y las articulaciones urbanas, cfr. Lepetit 1992 y 1996.

mos escapar del determinismo del “eje fluvial”, colocándolo en relación con la escala local, la subnacional (o macrorregional) y la transnacional y nos prometíamos dar su importancia a las transformaciones que imponía el ferrocarril.

Todavía había más: aun escogiendo un eje, en nuestro caso el Paraná, existían muchas opciones y aquí, a la hora de elegir los casos en estudio, se trató de pensar en términos de heterogeneidad, distribución espacial y cronología. La opción recayó así en cinco ciudades y sus teatros, creados entre 1877/79 (Goya) y 1928 (Zárate): el teatro 25 de Mayo (luego Elsa, luego Isabel, hoy Solari) de Goya, el teatro 3 de Febrero de Paraná (que sucedía a otro precedente del mismo nombre), el Teatro Municipal (hoy Rafael Aguiar) de San Nicolás, el Coliseo de Zárate, el de la Sociedad Italia de Gualeguay (éste sobre un afluente que vertía su producción y sus comunicaciones también sobre el Paraná). Su heterogeneidad era, por lo demás, bien visible y no derivaba de la función que se habían atribuido, sino de los recursos y las ambiciones de los promotores, con el resultado de que había grandes diferencias en el tamaño y el diseño (desde cuatro bandejas de Paraná o San Nicolás, a una sola en Goya o Gualeguay), en las dimensiones del escenario, en el equipamiento y la decoración. La veterana compañía de ópera de Antonio Marranti, que había actuado en Paraná y en San Nicolás, hizo seis distintas óperas seguidas en 1922 en la modesta sala de la Sociedad Italia de Gualeguay y lo mismo ocurrió con otros *habitués* de los teatros mayores, como los hermanos Podestá, que actuaron allí al menos tres veces entre 1918 y 1929 (Vico 1976, pp. 137, 168-170, 201).

En cualquier caso, se buscó también heterogeneidad de origen, al incluir tanto teatros creados por municipios, detrás de los cuales había obviamente actores políticos o notables locales (Paraná, San Nicolás), por un empresario exitoso que había hecho su fortuna, entre otras cosas, con el comercio durante la guerra del Paraguay (Goya), por dos sociedades italianas de socorros mutuos (Gualeguay y Zárate) de diferente potencialidad económica y con líderes con distintas posibilidades y ambiciones. Seguramente se podían indicar dos rasgos comunes: todos presentaban muy diferentes tipos de espectáculos y otras actividades sociales y todos eran teatros convertidos en lugares patrimoniales gracias a la increíble ligereza con que en este plano procedía la Comisión Nacional de Museos y Monumentos y Históricos.<sup>5</sup>

Los teatros estaban, entonces, elegidos y bastaba ir hasta Marc Bloch (1960/61) para recordar que el pasado está en el presente, aunque no sepamos mirarlo, y que toda investigación debe comenzar desde ese presente en el que él está instalado como lo están sus fuentes. Tal reflexión podía referir a cosas diferentes, sea en el sentido de que siempre debemos comenzar por el presente en el que sobreviven de algún modo los pasados, sea en algo más acotado, que contiene a nivel empírico la observación precedente: la doble temporalidad de los objetos que nos proponíamos estudiar. Los teatros

---

5 Como señalaba con ironía ese notable erudito que es Ramón Gutiérrez, después de haber declarado Monumento Histórico Nacional al teatro de Goya había que hacer lo mismo con todo el territorio argentino. R. Gutiérrez a la Comisión Nacional de Museos, 7/1/2008, Bibliorato Teatro Municipal Solari (Goya, Corrientes) en Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos (CNMMH).

referían o podían referir a este presente y al momento de su realización, aunque no ignorábamos que entre ambos momentos existían toda una serie de otros intermedios que iban a cubrir de capas sucesivas de sentido a esos objetos dificultando su “desciframiento”. En nuestro caso, preferíamos concentrarnos en los momentos iniciales y, a lo sumo, extendernos hasta cubrir las primeras décadas de vida, para explorar su consolidación y la eventual resignificación y hacer, desde ahí, un salto al presente. Operación historiográficamente discutible pero funcional a la idea de *ripristino* (es decir, volver al estado original o primero) con la que trabajaban los restauradores. En este sentido, el énfasis en la idea de la doble temporalidad, más allá de su validez hermenéutica, era enormemente útil para un proyecto que era, a la vez, una investigación histórica y una posible propuesta de restauración.

Sin embargo –y es justo recordar las prevenciones que contenía la idea misma de Bloch del método regresivo–, era claro que, al así hacerlo, aunque fuese por propósitos instrumentales, quedábamos enredados en una opción discutible, como sugerir la relación pasado-presente en términos de necesidad. Nuevamente aquí, el avance en el estudio de las situaciones locales, a través de la prensa del lugar, iba a complejizar nuestro paisaje simplificado. A principios de 1910 en Gualeguay, el teatro de la Sociedad Italia, que era nuestro objeto elegido, coexistía al menos con el teatro El Nacional y el Palacio Variedades; en Goya, además del teatro hoy llamado Solari había un cine teatro Imperial; en San Nicolás, cuando se inauguró el Teatro Municipal en 1908, ya existía otro teatro Principal u Olmos que perduraría al menos hasta 1920; en Paraná, una ciudad algo más grande cuando se inauguró en 1908 el nuevo teatro 3 de Febrero, nuestro caso en estudio, existían los teatros La Perla, Variedades y el salón de la Società “Italia Unita” (además de tres cines o confiterías-cine); y en Zárate, cuando comenzó en 1928 la actividad del Coliseo, existían ya otros tres teatros de buenas dimensiones, el Hispano (de la Sociedad Española de Socorros Mutuos), el Italia (de la Sociedad Italiana) y el Argentino.

Nada parece haber habido de inevitable o necesario en la selección que el tiempo había hecho, sino más a menudo puros azares, como un incendio fortuito, o decisiones de los actores ante cambios tecnológicos o ante los nuevos requerimientos de confort del público potencial que volvían más obsoletos a algunos de los existentes (como en San Nicolás). Tampoco puede afirmarse que se tratase simplemente de la mecánica combinación de densidades poblacionales con requerimientos de los habitantes, ya que había casos, Zárate por ejemplo, en que la necesidad de un nuevo teatro no era de ningún modo evidente y otros, como Gualeguay, en los que aparecían recurrentemente iniciativas y quejas acerca de la necesidad de construir uno, tras el incendio del “Nacional” en el mismo 1910, que había obligado a una solución a las apuradas, especialmente ante los festejos del Centenario, en la cual un carpintero, miembro de la Sociedad de Socorros Mutuos propietaria del teatro Italia, adosó una bandeja a lo que era originalmente una típica sala en una planta de esas sociedades (Bernasconi 2017). Desde luego, podía pensarse, en cambio, que la existencia de distintos teatros aludía a una segmentación social de los públicos y hay bastantes indicios de ello, pero no siempre.

Debería observarse, además, que si la investigación empírica nos invitaba a ir más allá de los teatros subsistentes elegidos, hasta los que habían sido sus antecesores o sus rivales menos afortunados, el proyecto y la investigación sólo lograron una aproximación muy preliminar a ellos. Por otra parte, más allá todavía estaban aquellos que, aún más precarios (como los instalados en carpas o en tinglados de madera) o más periféricos y episódicos (como parecen haber sido los boliches y pulperías que ofrecían espectáculos semejantes), habían dejado todavía menos rastros. Incluso puede conjeturarse que podría haber existido esa variedad, por ejemplo bien atestiguada en la llanura del Po y en especial en la Emilia, de los *teatri di stalla*, subsistentes hasta la segunda guerra mundial, que a veces, autogestionados por los mismos trabajadores, solían dar versiones muy simplificadas (en general leídas) inspiradas en la poesía popular o en argumentos de piezas teatrales y de ópera y de las que poca o ninguna cuenta da la prensa local hasta donde ha sido explorada.<sup>6</sup> Observaciones de prudencia, entonces, no tanto para nuestro proyecto, que como cualquiera parte de un recorte, sino para el argumento de este *dossier*, dado que la importancia de la dimensión “internacional”, “transnacional”, o lo que fuere, es diferente si miramos los teatros principales o el conjunto.

Restaba escribir el proyecto y debe decirse que, vuelto a mirarlo, parece sostenerse en sus puntos principales, aunque varios de los objetivos iban a relevarse, como siempre, de difícil realización. Muchos de los propósitos originarios concernían a las dimensiones de la exploración de la materialidad de los edificios o de la inserción de esos edificios en el tejido urbano, o a los instrumentos posibles para su valorización patrimonial, de los que poco se dirá aquí. Solo se señalará que nuestro proyecto contenía la voluntad de recuperar aquellas antiguas dimensiones de la historia social y, por ejemplo, pensar tanto en los artesanos como en los cantantes (o los actores), que imaginábamos nos ayudaría a eludir lugares comunes como el culto exasperado de las estrellas del que no están exentos a menudo los estudiosos. Por otra parte, aunque sea como una fugaz alusión, debe recordarse que la materialidad es un indicador importante para medir transferencias transatlánticas de saberes y discutir uniformidades.<sup>7</sup>

Entre otras cuestiones mayores, estaban las preguntas que se formulaban acerca de alcances y límites de la “modernización” argentina, si miradas desde un litoral que se acostumbra considerar moderno, aunque prudentemente no lo formulábamos así, sino que usábamos la palabra de un modo puramente descriptivo para aludir a una época así convencionalmente llamada (“Argentina moderna”). Por otra parte, se bus-

---

6 Nicolodi (1993) señala el mismo fenómeno para Italia y atestigua, por ejemplo, la existencia difusa en el área del Po, hasta la segunda guerra mundial, del llamado *teatro di stalla*, en el que se leían, recitaban o cantaban melodramas populares, a veces derivados de géneros más prestigiosos.

7 Anótense en el margen dos ejemplos acerca de las posibilidades que brinda esa vía. El primero son los telones de los teatros que obligaban a relativizar el lugar exclusivo que se le había otorgado a modelos y realizadores italianos, por ejemplo, en los sistemas de apertura (Fothy 2018). El segundo es el del estudio de las fachadas con la sustitución de la piedra por una argamasa llamada “simil piedra” que hablaba de readaptaciones, no de copias (Rubinich 2018).

caba también eludir palabras que en sus supuestos volviesen a pensar en términos de la dicotomía, sobre la que tanto habíamos discutido en el pasado, entre “asimilación” y “transplante”, para reflexionar ahora en torno a bagajes culturales y su resignificación en el nuevo contexto y aquí, visto desde ahora, no cuando empezamos el proyecto, podría postularse algunas analogías con los enfoques transnacionales a los que aludimos antes y cuyos límites veremos luego. En el mismo sentido iban tanto la propuesta de pensar en términos de difusión pero, a la vez, de recepción y readaptación de saberes, eludiendo la versión más banal de la idea de “influencia”, como la idea de no plantear la exclusividad de dos relaciones tan presupuestas como problemáticas: la conexión ópera-italianidad, como ya argumentamos, y la otra que se revelaría aún más insidiosa entre teatro y ópera que, bueno es recordarlo, no funcionaba ni siquiera en Buenos Aires, y que podía desbarrancar en una de esas abusivas y peligrosas simplificaciones de algunas formas de la historia cultural, si a ese binomio se le agrega la palabra *modernidad*. Es decir, la idea de que tener muchos teatros de ópera fuera un símbolo de ésta desde un punto de vista “etic”. Para las dirigencias locales de hace cien años la cuestión se planteaba en otros términos: la dicotomía entre públicos posibles y sustentabilidad económica, por un lado, y aspiraciones de *grandeur*, por el otro, recordando que, como en cualquier monumento, el teatro construido consagraba antes que nada a sus promotores, fuesen políticos o notables económicos o referentes sociales y, claro está, además, a la ciudad involucrada.

En tanto la ópera era percibida, al menos por parte las clases dirigentes locales, como el espectáculo más prestigioso, era previsible que a menudo esos monumentos urbanos fuesen pensados o presentados como teatros de ópera, aunque no dejaran de existir personas sensatas que entendiesen que eso no era viable, ni por un problema de costos ni por un problema de públicos. Era previsible también que, en la construcción de la memoria local, subsistiese en círculos acotados una serie de imágenes fantasiosas tanto más abundantes cuanto el mismo objeto las alentaba, como una vez señaló el mismo Rosselli a propósito de las distorsiones, en relación a los recuerdos y *gossip* de los cantantes de ópera y las *performances* (Rosselli 1992, p. 6). Era presumible, además, la conexión desde la misma estructura de los edificios, ya que, al menos en cuatro de los casos (exceptuado Gualaguay), ella nos orientaba hacia un específico modelo arquitectónico de teatro de ópera aquilatado en la experiencia europea. Y si en estos edificios, con su planta en herradura y su bandeja, parecía o era una derivación de aquel que se había impuesto desde el siglo XVIII, desde Nápoles a Milán y más allá, también debería serla su función. Aunque aquí se debería recordar que la herradura no era en origen, necesariamente, una elección vinculada a la acústica, sino mucho más una opción que beneficiaba el mayor interés del público, que era “ver” a los otros espectadores antes que ver el espectáculo (Santoro 2004). Es decir, la “sociabilidad”, antes que la música y, aunque esa situación estuviese cambiando –pero nunca del todo– en Italia y en Europa, desde fines del siglo XIX, no ocurría lo mismo en Argentina, al menos en los casos que nosotros estudiamos.

En un esquema simplificado, al que no eran ajenos cambios en las preferencias en los consumos de espectáculos a ambos lados del Atlántico, podría decirse que en nuestros teatros se empezó con la ópera, pero bastante pronto ese impulso fue primero espaciándose y luego apagándose. En ese comienzo, estaba un objeto, el teatro, que si era logrado (como en Paraná, San Nicolás, Zárate) recordaba a las generaciones sucesivas el impulso inicial y ello todavía persistió por buen tiempo en muchas narraciones locales e incluso en los restos documentales conservados en los más que precarios archivos.<sup>8</sup> Así, en Argentina –pero, como en otras partes, en toda Latinoamérica y fuera de ella, ninguna excepcionalidad hay aquí mal que le pese a la autoconciencia de las clases dirigentes argentinas–, el teatro de ópera continuó por bastante tiempo desempeñando ese papel de símbolo de una voluntad de “modernidad” y de “civilización” (lo que quería significar claro europeización de costumbres). Sin embargo, mirado desde hoy podría señalarse que en el teatro de Paraná, adjunto al *foyer*, existe una sala, habilitada en 1982, llamada “Luis Sandrini”, actor popular argentino que remitía a un registro humorístico y, en cualquier caso, alejado de las sensibilidades de la cultura de elite, y en el teatro de Goya y también durante un tiempo en la página web de San Nicolás (hasta que los investigadores de este proyecto catequizaron a los responsables nativos) se aludía, entre las figuras ilustres que habían frecuentado el teatro, a actores de revista y *vedettes*, no a sopranos o barítonos o célebres concertistas.

Al monumento fundador se le agregaba al menos un “acontecimiento” iniciático: los teatros trataban de inaugurarse con una ópera lo más fastuosa posible, aunque ello no se logró en todos los casos, por razones de costo o de disponibilidad de elencos, ya que todo se hacía bajo niveles de extraordinaria improvisación. Con una ópera (*Manon Lescaut* de Puccini) se inauguró en 1908 el teatro de San Nicolás, mientras en Paraná no ocurrió lo mismo y todo terminó, tras idas y vueltas, en una velada social. Pero volveremos sobre esto.

Por su parte, una ópera, *La Bohème*, inauguró, con muy poco público, la renovada sala-teatro de la Sociedad Italia en 1910 (mientras una zarzuela grande, *La Tempestad*”, había inaugurado veinte años antes el más importante teatro Nacional).<sup>9</sup> Nada sabemos de la inauguración del teatro de Goya y apenas algo sobre a reinauguración como teatro Elsa, en 1914, luego de amplias reformas: un concierto del coro local animó la velada (Mari 2001). El teatro parecía no dar para más y, al menos en los años precedentes, parece haber tenido escasísimo éxito de público, según la mirada de un cronista de *La Patria degli Italiani*.<sup>10</sup> Finalmente, el teatro Coliseo de Zárate fue inaugurado con una

8 J. de la Torre, 1947. Ninguna relevancia, en cambio, concede al teatro el *Anuario El Norte*, San Nicolás, 1935, un grueso volumen ilustrado editado por el diario del mismo nombre.

9 La ópera era parte de un ciclo de cinco funciones de la Compañía Lírica Italiana, *El Debate* (Gualedguay) 1/07/1910, 8/07/1910 y 13/07/1910.

10 *La Patria degli Italiani*, 28/05/1910, artículo que celebraba la excepción que significaría el día del Centenario en el que actuó una compañía familiar italiana, Lambertini, habitual en los segundos teatros de Paraná.

ópera: *Gioconda* de Amilcare Ponchielli, como parte de una trilogía que completaban *Rigoletto* y *Manon Lescaut* de Puccini.<sup>11</sup>

Haciendo un balance, en cuatro de los teatros existía la vocación de otorgar un rol imaginariamente relevante a la ópera, pero sólo en uno de ellos, el de Zárate, eso estaba pensado, ilusoriamente, como un posible género hegemónico en las representaciones. En los otros dos, San Nicolás y Paraná, los promotores parecen haber tenido claro que, cualquiera hubiese sido la aspiración, la fuerza de las cosas empujaba para otro lado y por ello, en el mismo diseño, habían pensado en destinarlo a muchos tipos de espectáculos. Es decir, algo que implicaba otra tipología y otra funcionalidad que era llamado “politeama”. Así lo sugiere claramente, en San Nicolás, la instalación de un mecanismo que otorgaba movilidad elevable al piso a los efectos de unir la platea y el escenario, para facilitar la realización de todo tipo de eventos sociales o políticos, desde mítines a banquetes de bailes, a ceremonias cívicas que requiriesen alojar grandes grupos de personas. Lo mismo ocurría en Paraná con otra variante: se construyeron túneles debajo del escenario, que comunicaban la calle con una pista central (cubierta con butacas) para permitir el acceso, por ejemplo, a compañías ecuestres o acrobáticas.<sup>12</sup>

Más allá de esas prevenciones, si nuestro análisis de los teatros terminara ahí y prescindiendo de la pregunta sobre la manera en que se habría llegado desde ese momento inicial hasta hoy, bien hubiera podido postularse una centralidad de la ópera en esos teatros del litoral que la posterior “declinación” argentina habría disuelto, en alguna de las múltiples formas de *deprecatio temporum* que en Argentina tienen cada vez más cultores, no sólo entre los intelectuales o las derechas.

#### INTERMEDIO: TRANSNACIONALISMO, LA PALABRA Y LA NOCIÓN

Llegados a este punto, el editor y los conjeturales lectores, quizás ya impacientes, podrían requerir algunas precisiones y un abordaje algo más sistemático de la cuestión del “transnacionalismo” y los problemas y discusiones en el ámbito de los estudios sobre migraciones.

Comencemos por una cuestión terminológica. ¿Podía definirse nuestro tema como *transnacional*? Vimos ya que Rosselli eludió o ignoró la palabra, pero en 2015 ella había devenido, lo dijimos ya, un tópico, al menos en los estudios migratorios. En nuestro proyecto, la palabra aparece dos veces, con propósitos descriptivos y como expedientes lingüísticos, por así decir, y bien hubieran podido ser sustituidos por otra como *internacional*, *multinacional*, *atlántica*, lo que sea.

Ciertamente los historiadores suelen usar las palabras sin preocuparse mucho por definir su sentido, lo que constituye tanto una ventaja, ya que elude los estereotipos implícitos en las etiquetas, pero también un serio problema por muchas razones, que

11 *El Debate* (Zárate), 23/9/1928. Sobre las tramas sociales y culturales en la creación del teatro, Ceva 2018.

12 *El Tribuno* (Paraná), 26/08/1908 y 19/0/1908, que veía con favor la solución “politeama” escogida.

van desde la opacidad del término para el lector hasta la utilidad: porque se usaría una palabra no nueva (su uso aparece atestiguado al menos desde 1916),<sup>13</sup> sino inusual en los estudios académicos para definir algo que los historiadores conocían desde hacía mucho tiempo sin emplearla. Y no parece persuasiva, si aplicada a este caso, la observación de Robert Merton, retomada por Alejandro Portes, acerca del problema de la adumbración o las pseudoanticipaciones imperfectas, ya que, en opinión de quien esto escribe, no se trataba de eso, sino de fenómenos bien comparables en intensidad, interacción, circularidad y no sólo retornos, dobles pertenencias y dobles grupos de referencia.<sup>14</sup>

Desde luego, la palabra *transnacional* podría usarse como una metáfora o como un sinónimo para no repetir en la misma frase la palabra *internacional* y, desde luego también, es pasible de un empleo amplio para referir a aquellas características que remiten a lazos y relaciones entre origen y destino más allá de las fronteras y a recordar que el inmigrante es a la vez un emigrante (Bocconi 2012). A su modo, un énfasis en el proceso migratorio como un continuo. Así planteadas las cosas, casi todos los migrantes internacionales o, mejor aún, todos los procesos que incluyen movilidades transfronterizas (*cross-border*, he ahí otro término de actualidad) son, en sentido literal, transnacionales. En este punto, tampoco se entiende la utilidad de emplear una palabra nueva para definir fenómenos que los historiadores conocen desde hace mucho tiempo.

Las cosas serían diferentes, pero las ideas no necesariamente nuevas, en sentido histórico o historiográfico, si se emplease el término *transnacional* para definir procesos *ad quem*, que culminan o se disuelven en una “asimilación” y una “aculturación” a las sociedades de recepción y que, a la vez, requieren la existencia de lazos intensos y persistentes en el tiempo, en modo tal de modificar tanto la sociedad de recepción como la sociedad de origen. En este punto, *transnacional* deviene más operativo, en tanto refiere a una parte (y no la mayor) de los fenómenos de movilidad humana, en la cual se producen procesos adaptativos complejos, ambiguos y específicos (en tanto diferentes a otros) en planos muy diferentes, desde la política a la economía, desde la sociedad a la cultura, y que dan lugar también a distintos tipos de actividades sociales o económicas derivadas de la gestión del mismo movimiento. Complejo de interac-

---

13 R. Bourne, 1916. Transnational America. *The Atlantic Monthly*, julio, pp. 86-87, citado por Portes 2001, p. 185, quien brinda asimismo una articulada discusión acerca de los debates en torno a la noción de transnacionalismo.

14 Portes, art. cit., pp. 183-184, tiende en su texto a enfatizar las diferencias y recuerda la idea de Whitehead que recupera como acápite Merton de que “todo lo importante ha sido dicho antes por alguien que no lo descubrió”. Mejor sería decir fenómenos o lógicas sociales que sí “descubrió” pero a los que aplicó un vocabulario diferente, sin que ello implique negar diferencias vinculadas a temporalidades y contextos inevitablemente diferentes, aunque aquí debe recordarse que los estudios de los años 70 del siglo pasado y los actuales compartían enemigos comunes (como el asimilacionismo) y referencias teóricas, incluso dentro de un mismo zócalo y la incomunicación bien podría vincularse a los distintos linajes disciplinares. Nótese, por otra parte, que, al menos en mi lectura, Merton se mantiene en sede teórica en una posición más ambivalente que Portes, prestando atención a los grados de semejanza/desemejanza en cada caso. Cfr. Merton 2002, pp. 24-43.

ciones operantes sobre bases temporales y, en general, no más allá del curso de vida de una sola generación que ha sido definido como una forma de “*transatlantic ethnic community*” (Roberts 1995).

¿Es todo esto realmente nuevo como piensan sociólogos y antropólogos que por ello usan y defienden la noción nueva de *transnacional*? Aquí los historiadores podrían objetar argumentando que ya conocían desde hacía mucho fenómenos semejantes y aludirían al “negocio” de la inmigración, los *padroni* y emprendedores étnicos, profesionales en busca de oportunidades en el exterior, remesas y trabajadores golondrinas, por indicar algunos. Así, aunque definidos como una específica forma de migración o como un modelo entre otros para pensar las movilidad, al que se le agregará el sufijo *-ismo*, *transnacionalismo* y para alabar sus ventajas operativas para lidiar con los obstáculos puestos por los Estados o por las elites de las sociedades de recepción (pero aquí podría volver a recordarse que esa idea estaba ya entre los estudiosos de las “cadenas migratorias” hace muchos años)<sup>15</sup> todavía se han propuesto taxonomías en el interior del modelo, por ejemplo, si son institucionalizados o no, si son transnacionalismos gestionados desde “arriba” o desde “abajo”.

El argumento de la antigüedad de fenómenos que ahora se llaman transnacionales ni debe ni pretende ignorar el devenir en la temporalidad y el hecho de que, por ejemplo, en la actualidad la tecnología ha multiplicado las formas de interacción entre origen y destino y que podría bien decirse, por ejemplo, que el celular es un instrumento más recurrente que las cartas. Pero aun así eso implica presuponer que las formas en que eran vividas las relaciones sociales eran idénticas hace más de un siglo y ahora, presupuesto que un historiador debería rechazar o, al menos, discutir. Y si se remite a las propiedades no morfológicas sino interaccionales de los clásicos estudios del *network* análisis<sup>16</sup> no se ve por qué la mayor “frecuencia” implicaría mayor “intensidad” o que no deba admitirse que la erosión creciente de los lazos familiares y parentales, desde hace más de un siglo, no deba de ser tomado en cuenta a la hora de pensar la solidez de esos lazos, hoy y ayer.

Por otra parte, este énfasis en los procesos transnacionales como parte de un mundo global, que no suprime los vínculos sociales, sino que los remodula a otra escala, como también hace mucho tiempo había observado Frederick Barth, puede reposar en otros cambios en las ciencias sociales y en las opciones de sus cultores.<sup>17</sup> Es decir, en los instrumentos usados para pensar el pasado y no en ese mismo pasado, si se admite una distinción entre ambas dimensiones. En este sentido, no es innecesario aludir aquí a que en toda la insistencia en procesos sociales que se colocan más allá de los Estados nacionales contiene algunos implícitos de la historiografía en el nuevo milenio.

El primero es histórico: el supuestamente irreversible proceso de globalización que reduce y reduciría aún más el papel del Estado nación; afirmación que, como todo pro-

15 Permítaseme otro recuerdo personal: Devoto 1987.

16 Basta aquí el viejo *reader* de C. Mitchell (1969).

17 F. Barth, “Introduction”, en Barth 1978.

nóstico, es conjetural y bien podrían anotarse hoy otros fenómenos que permitirían pronosticar lo contrario. La segunda es historiográfica: la larga crisis de la categoría nación, que en este caso se modulaba en la idea de una tensión irresoluble entre estrategias de las personas, migrantes o no, y las lógicas juzgadas, casi siempre desde su faz autoritaria y represiva de los Estados modernos (el *Leviathan*) por el hecho de serlos. Bien podría observarse que, aunque así fuese, los Estados se cruzan de muchos modos con los migrantes, anónimos o no, y con los emprendedores, como Rosselli mostró y como veremos en nuestra investigación. Tales Estados en diferentes niveles actuarán también como garantes de iniciativas y, en ciertos contextos y épocas, de derechos. En cualquier caso y para concluir estas observaciones un poco extensas: nuestra investigación podría decirse que incluía, si se las quiere llamar así, dimensiones transnacionales y otras nacionales o locales, disolviendo una contraposición que tiene mucho de contraste no explícito entre estaciones historiográficas, dicho en forma positiva y benevolente, o entre modas bastante pasajeras, y aún más criticables cuando incluyen estrategias profesionales para obtener becas o subsidios.

Sin embargo, las cosas podrían plantearse de un modo diferente, que remita al punto de visión del problema. Los estudios sobre movilidad, que pueden o no denominarse transnacionales (como en el caso de Rosselli), se centran en la indagación de un movimiento de personas a través del espacio. Ello alienta a priorizar o incluso hasta cierto punto aislar a los actores entrelazados de los contextos cambiantes en los que operan, que son mucho más presupuestos que indagados sistemáticamente. En este sentido, nuestro caso tenía una ventaja para esta discusión, aunque ella no estuviese entre nuestros propósitos iniciales: no era un estudio de un flujo, sino de un lugar, el teatro que era atravesado por los flujos, algo que podríamos llamar metafóricamente una “aduana”, “una estación” y a ella llegaban distintos actores y distintos productos. Así, la mirada era inevitablemente mucho más amplia y, a la vez, permitía involucrar en el análisis a otros actores y complejizar las formas de interacción, las ofertas y las vías de circulación y, en este sentido, el teatro más que una estación también podía ser visto como un nudo en el que convergían distintos movimientos, ya que, como vimos, no había una situación de monopolio y a veces ni siquiera de jerarquía de los espectáculos exhibidos en uno y otro lugar.

#### CONTAR HISTORIAS (POCAS)

Unos pocos ejemplos para presentar dos puntos: la pluralidad de movimientos contemporáneos pero independientes entre sí y la aleatoriedad y fugacidad de las relaciones entre artistas y teatros, en los casos indagados.

El 18 de octubre 1908, se inauguró el segundo teatro 3 de Febrero de Paraná (el primero había colapsado definitivamente hacia 1902). En el estreno, se propuso no una ópera, sino una velada social-musical cuya principal atracción (en la publicidad) era una tómbola en la que la Comisión de Damas pro Monumento de Urquiza sorteaba un collar de perlas y secundariamente (y en ese orden) una conferencia de Alberto B.

Martínez (que era un destacado estadístico) sobre temas históricos acompañado por proyecciones luminosas, una alegoría “viva” representada por niñas de las “mejores” familias y algunas piezas musicales en forma de concierto ejecutadas por una orquesta rejuntada para la ocasión con músicos de distintos lugares (desde Buenos Aires a Rosario, a Santa Fe y a Paraná) y dirigida por alguien externo a la ciudad: Rosendo L. Bavio, Inspector (nacional) de Música de las Escuelas Normales.<sup>18</sup>

En otro salón-teatro de la ciudad, el polivalente La Perla, una función de variedades reunía, además de una orquesta, unas duetistas de temas criollos y españoles, Las Delirios, un dúo humorístico italiano De Cenzo - Di Napoli, una niña soprano e incluso la proyección de un film sobre el “Asunto Dreyfus”. Un programa ciertamente más popular (¿pero cuánto y para qué público?) y que, además, contrastaba musicalmente con las variedades que proponía el teatro 3 de Febrero, que ofrecía fragmentos de *The Bohemian Girl* de Michael Balfe y de *Tannhäuser* de Wagner). Empero si distinto era el registro y desde luego el público, aunque no sepamos bien cuál era el de La Perla, tenemos cierta idea en el 3 de Febrero (favorables y contrarios coincidían en que allí estaba la “creeme social” (*sic*) o “alta sociedad”, cualquier cosa eso significase en contenido concreto).<sup>19</sup> Por su parte, en el teatro Variedades (que el diario *El Tribuno* definía “Pequeño Coliseo”), que era también una sala polivalente, desde hacía unos días actuaba una compañía de fantoches que acompañaba también a otros programas musicales y cinematográficos. Sin embargo, ese mismo teatro Variedades había sido inaugurado tiempo antes, como se encargaba de subrayar el diario *La Libertad*, por la compañía de zarzuela y opereta del barítono catalán Sagi Barba, que se había propuesto, sin éxito, para la inauguración del teatro Municipal de San Nicolás de los Arroyos pero que, en la crucial semana de mayo de 1910 (incluidos el 24 y el 25), había actuado, ahora en el teatro 3 de Febrero, con mucho éxito. Como decía el opositor cronista del diario *La Libertad*, esa no sólo era una decisión más sabia que la de las autoridades del Municipio, sino que agregaba con malicia (aunque la afirmación sea inverificable) que la gente abandonaba masivamente la conferencia de Alberto Martínez para ir al otro teatro.<sup>20</sup>

Todavía hay más, el espectáculo siguiente al de la inauguración del teatro 3 de Febrero fue el de la compañía de zarzuela de Ramón Cebrián que, sin embargo, como observada el diario *El Tribuno*, que parecía reflejar en general la posición de los sectores acomodados de Paraná, era “impropia” de un teatro como el 3 de Febrero y más pertinente para el teatro Casino o del circo Vázquez, es decir, apta para un público grueso de circos o cafés, pero no para las damas ni para las familias, dadas sus groserías (“majaderías”).<sup>21</sup> Sin embargo, pero el cronista no lo decía, esa misma compañía venía

18 La reconstrucción de la inauguración del teatro 3 de Febrero y de los programas alternativos fue realizada sobre la base de los diarios de Paraná, *El Tribuno*, *La Libertad*, *El Entre Ríos*, octubre de 1908.

19 *La Libertad*, 9/10/1908 y *El Entre Ríos*, 19/10/1908.

20 *La Libertad*, 19/10/1908.

21 *El Tribuno*, 27/10/1908.

de actuar en otro teatro "principal", el Municipal de Santa Fe, y el mismo diario había transmitido en su momento informaciones favorables.<sup>22</sup> Particular rechazo generaba uno de los puntos fuertes de la compañía, el ventrílocuo Balder, que bailaba un tango con un maniquí que incluía quebradas en posiciones eróticas, pero también irritaban el "furioso" can-can y las ambigüedades de obras como "Qué calor con tanto viento".

Lo que aquí había era un nuevo género al que había derivado la zarzuela chica: lo que fuera llamado en España, como vimos, género "ínfimo" o, a veces, teatro sicalíptico. Si era una derivación de una larga tradición, ese género anticipaba otro: lo que conoceremos luego como teatro de revistas. Poco importaba que entre las cantantes hubiera una que procedía del Teatro de la Zarzuela de Madrid, la oferta era de otro tipo: la comedia picaresca que reposaba sobre el doble sentido de fondo erótico y sobre las más o menos bellas cantantes-bailarinas. En cualquier caso, ese ejemplo también aludía a la heterogeneidad de esos teatros.

Los meses siguientes ampliaron la variedad de artistas que pasaron por los teatros de la ciudad: compañías teatrales, de operetas, de fantoches, familias que incluían un niño prodigio (Lambertini), magos, transformistas y otras tipologías, sin olvidar que el cine ocupaba un lugar preponderante, especialmente en la programación del Variedades y de *La Perla*, pero más tarde también en el 3 de Febrero. Por entonces, el 23 de noviembre, el diario *El Tribuno* instaba a los paranaenses a que comprasen los abonos para el ciclo de ópera que iba a brindar la compañía de Antonio Marranti para que el teatro 3 de Febrero no derivase en un lugar para "el género chico solaz y populachero".<sup>23</sup> Finalmente, el 28 de noviembre, debutaba la compañía dirigida por Antonio Marranti, que haría diez funciones seguidas con diez títulos diferentes y con elencos parcialmente distintos. Sin embargo, tras sus pasos, debutaba a fines de diciembre la compañía de José Podestá, aunque no con el *Moreira*, sino con *Nuestros hijos* de Florencio Sánchez, punto inicial de cinco funciones diferentes.

Avancemos un poco, hasta 1910: la variedad de espectáculos se mantenía o aún ampliaba, con éxito dispar. A fines de abril, llegaba la compañía de la actriz dramática italiana, Clara della Guardia, pero el público no acompañó numerosas las primeras representaciones, a diferencia de las restantes. Ante ello, el corresponsal en Paraná de *La Patria degli Italiani* escribía indignado: "*Pare impossibile pero è così; quei due teatrucoli del café... concerto hanno rovinato il gusto artistico di una gran parte del pubblico paranaense. Molti, dimostrano una cultura "sui generis" e limitata e preferiscono le monotone milonghette di una insipida copia... di cantante stonati o le comuni canzoni di una... "chanteuse" sfiate agli spettacoli del Teatro 3 de febrero*".<sup>24</sup> Seguramente no era tan sencillo y por entonces hubiera podido hablarse de una tensión en la cual, sin embargo, la tendencia iba hacia consumos más populares.

22 *El Tribuno*, 7/10/08.

23 *El Tribuno*, 23/11/1908.

24 *La Patria degli Italiani*, 1/5/1910.

Ello no suprimía que se pudiese ver representaciones de Molière o Shakespeare o *Lucia de Lammermoor* y otras óperas en Paraná en ese mismo año o que en los años siguientes las compañías de Lola Membrives o Berta Singerman actuaran en el 3 de Febrero, sólo que ese registro se hacía cada vez más espaciado ya desde esos años y no por la competencia de los otros teatros. Un elenco de los artistas que habían pasado por el 3 de Febrero en los veinte años sucesivos exhibe con claridad ese deslizamiento, en el cual parecen resistir mejor la zarzuela o las compañías de teatros nacionales en una heterogénea compañía con un gran faquir, hipnotistas o un veterano Luis Ángel Firpo que, alternando con el boxeo profesional, a mediados de los veinte, realizaba peleas de exhibición con un *sparring* norteamericano, en distintos teatros del interior, incluido también el de San Nicolás.<sup>25</sup> También aquí, hasta donde sabemos del elenco (muy incompleto) de actividades del teatro, no sólo la ópera sino también los conciertos “clásicos” y la zarzuela grande retrocedían tras los primeros años y avanzaban otras variedades en contextos muchas veces difíciles que veían espaciarse espectáculos y espectadores de cualquier tipo, pero también, a fines de los treinta, la creación de un cuerpo de teatro estable.<sup>26</sup> Por otra parte, ya en los años treinta, además de los espectáculos y actividades locales, ampliamente dominantes, en todos estos teatros, se ve ya el avance irresistible del sainete,<sup>27</sup> la comedia y la revista y la presencia de esas figuras tan características del espectáculo en Argentina de entreguerras, de Pepe Arias a un joven Pepe Iglesias, de Luis Arata a Libertad Lamarque.<sup>28</sup>

Si trasladamos la mirada al momento de fundación del teatro Coliseo de Zárate, a fines de septiembre de 1928, que era, en la retórica que lo acompañaba y en el diseño, el que más deliberadamente había sido pensado como teatro de ópera –y el único que tomaba como referencia ideal al teatro Colón de Buenos Aires–,<sup>29</sup> las cosas no eran diferentes. Poco influía la cercanía a Buenos Aires o la fuerte idea de “italianidad” que impulsó su construcción, en sintonía con el modo en que ello era declinado en los mitos italianos postbélicos, nacionalistas y fascistas, o la melomanía de los dos mayores promotores. Luego de la trilogía operística inaugural, todo derivó a otros géneros. El 9

25 *Páginas de oro de la Ciudad de Paraná en el Primer Centenario (1826-1926)*, Paraná, 1926, p. 88, incluye un elenco a granel de los espectáculos que se habían dado en el teatro en los siguientes dieciocho años. Para el caso de San Nicolás, Chervo 1978, t. VI, *passim*, hace una larga reseña de setenta años de las actividades del teatro en las que, dicho sea al margen, las compañías de ópera registradas son muy escasas, excepto en los primeros años.

26 Chervo, *op. cit.*, pp. 114-116.

27 Sobre el sainete visto como un desarrollo urbano a partir del circo criollo periférico y móvil que implicaba cambios de lugar, de público y de escenografía pero preservación de tipos urbanos, actividades y resortes, cfr. Montoya 1984, pp. 141-149. Sin embargo, también debe tenerse en cuenta, sin esquematismo, el éxito de la fórmula del teatro por secciones y, por ende, de la zarzuela chica.

28 Véase para el caso de Goya, A. M. T. Sánchez, “Breve síntesis del actual Teatro Municipal de la ciudad de Goya”, mimeo, en bibliorato Teatro Municipal Solari, CNMMH y también H. Vico, *op. cit.*, para Gualeguay.

29 Bernasconi (2019, p. 171) observó que, en el caso de San Nicolás, la documentación no señalaba al Colón como referencia, sino, más modestamente, al teatro Odeón de Buenos Aires.

de noviembre, un aviso en el diario local anunciaba a la compañía de Herminia Mancini, que iba a representar distintas comedias como “Aquí mando yo” y “Mama está Cabrera” y otro del 2 de diciembre anunciaba una serie de comedias de cine mudo norteamericano.<sup>30</sup> Esa vasta heterogeneidad se reproduce también en los otros teatros analizados.

Quizás nada que deba sorprendernos incluso desde antes. El Tercer Censo Nacional de 1914 enumeraba, bajo el rubro “Teatros y otros establecimientos de recreo”, 564 establecimientos y entre ellos sólo 46 que se dedicaban a representar “opera, opereta y zarzuela” y sólo uno (el teatro Colón de Buenos Aires), se decía, exclusivamente a la “opera”, aunque así tampoco fuese, por entonces. En los casos estudiados, todo iba más allá incluso de “opera, opereta y zarzuela”, como vimos ya, y todavía se podían agregar los actos, mítines y banquetes políticos, los bailes, las fiestas de premiación escolar y cualquier cosa que requiriese un lugar para reunir mucha gente con cualquier fin o propósito. Empero, si así estaban las cosas, ¿qué capacidad “performativa”, “civilizadora” o “disciplinadora” podían tener esos teatros y cuál era el peso de los movimientos transnacionales en ellos? Con todo, no debería olvidarse que esas transformaciones no eran una exclusividad argentina, ellas se daban en otros contextos y aún desde antes en el cuadro de la expansión de los consumos que traía la cultura de masas.

Abordemos la segunda cuestión y para ello pongamos otros ejemplos de lo que parecía un mercado sin reglas y con actores inescrupulosos (como ocurre en los mercados sin reglas). Muchos empresarios se ofrecieron para inaugurar el teatro Municipal de San Nicolás, desde la compañía de zarzuela Sagí-Barba a la de ópera dirigida por Antonio Marranti, de los hermanos Podestá (que propusieron arrendar el teatro por dos años), a un empresario rosarino que ofreció a la compañía de ópera de Antonio Bernabei. Ésta sería la elegida probablemente, como ha señalado Alicia Bernasconi, por razones económicas, no de calidad musical.<sup>31</sup> El intermediario González ofrecía traerla desde Rosario para una función de un día, mientras Marranti proponía ocho funciones y el costo, aun rebajado luego de varios regateos, era tan elevado como para ser casi el doble de lo que habían costado todas las sillas *thonet* importadas de Viena para el teatro (14.000 pesos vs. 8.000 pesos). La decisión se tomó diez días antes de la inauguración<sup>32</sup> y *Manon Lescaut* de Puccini fue finalmente la obra impuesta para

30 *El debate* (Zárate), 23/9/1928, 9/11/1928, 2/12/1928. Agradezco a Mariela Ceva que me comunicó estas referencias, así como los recuerdos que le transmitió la nieta de Adriano Roncaglia, uno de los dos mayores promotores del teatro y su constructor, acerca de la desazón de su abuelo ante la pronta deriva del Coliseo hacia otro lugar.

31 Bernasconi 2019. En otro sentido interpretó la elección de Bernabei Santiago Chervo a partir de la correspondencia Morteo-Slokar que parece en realidad espejar divisiones en el grupo dirigente de San Nicolás, Chervo 1978, t. VI, pp. 51-53, la carta de Mariano Slokar al “Señor Morteo”, 28/06/1908, es decir casi un mes antes de la elección final, en Museo y Archivo Municipal Gregorio Santiago Chervo (MAMSG), Teatros.

32 Negociaciones sin cerrar por los costos en A. González a S. Morteo, 18/07/1908, la oferta final de A. Marranti a S. Morteo, 23/07/08 y el Telegrama de A. Bernabei en el que rechaza la opción de representar *Aida* en la inauguración, como solicitaban desde San Nicolás del 27/07/1908. Todas las cartas en MAMSG, Teatros. La inauguración fue el 10 de agosto 1908.

la inauguración por el empresario Bernabei, aunque en San Nicolás parecía tenerse poca idea de ella, si se interpreta como desconocimiento la carta, en la que también diez días antes de la inauguración el empresario intermediario indicaba que no podía satisfacer la solicitud del intendente Morteo de enviarle una copia del libreto, ya que, escribía, no había conseguido ningún ejemplar en Rosario.<sup>33</sup>

También en el teatro coetáneo de Paraná hubo idas y vueltas y muchos candidatos para inaugurar, desde compañías de ópera cuyo nombre no siempre se indicaba –pero que en un caso es claramente la de Bernabei y otra, a través de un intermediario, la de Marranti–,<sup>34</sup> a la compañía de teatro español de María Guerrero (de la que se reconocía su excelencia), pero a la vez se indicaba que los teatros se inauguraban con óperas pero también compañías de operetas y de zarzuelas chicas no identificadas.<sup>35</sup> Al final no fue ni una ópera, ni una zarzuela grande (que era, en general, la segunda opción), sino una mezcla de números musicales, un “cuadro vivo” de niñas de “buenas familias”, una tómbola y una conferencia del estadístico y economista Alberto B. Martínez.

Ciertamente, decisiones y cambios de último momento eran lo habitual. El 18 de noviembre de 1908, la compañía dirigida por Marranti, que había estado actuando en el teatro Coliseo de Buenos Aires, estuvo a punto de cancelar la gira a Paraná que mencionamos, ya que no se vendían los suficientes abonos y tenía que debutar el 21. Finalmente, todo se postergaría una semana y debutaría el 28 de noviembre. En otros casos, la compañía llegaba y o no encontraba lugar, o lo juzgaba inadecuado y seguía de largo (compañía Tornessi, Paraná, 1906), o directamente cancelaba a último momento (en Gualaguay, la compañía de operetas Cittá di Milano, en 1912) o llegaba, daba una o dos funciones y abría la suscripción de un abono “sin compromiso” (*senza impegno*) sujeto al volumen de ventas del momento inicial.<sup>36</sup>

Y debe considerarse que las referencias son a los teatros más prestigiosos de cada ciudad y a los espectáculos acerca de los que había más expectativa. La situación debía agravarse en otros espacios y en otros géneros y que un espectáculo se representase o no se representase no debía generar ningún escándalo. Esa extrema informalidad no es por supuesto sorprendente: ella campea también, por ejemplo, en las memorias de José Podestá (1930). ¿Cuál circuito que no sea una bastante artificial reconstrucción de lugares recorridos que podían bien haber sido otros? Y desde luego, cada itinerario (o secuencia) era único y destinado a no repetirse.<sup>37</sup>

33 Andrés González al Señor Intendente de San Nicolás, 31/07/1908. La correspondencia implica que tampoco había un libreto en San Nicolás. Desde luego, sería posible también que se quisiese imprimir un libreto del que se tenían vagas noticias, más allá de que (supongo) la obra de Prévost, de la que había varias ediciones económicas en castellano, si lo era.

34 *La Libertad* (Paraná), 4/8/1908 y 15/10/08.

35 *Ibid.*, 27/8/1908.

36 *La Patria degli Italiani*, 7/6/1910.

37 Desde luego a complejizar la cuestión contribuía el errático trazado de la red ferroviaria que había suplantado al vapor, totalmente en ciertos teatros y parcialmente en otros. Han intentado una aproxi-

Desde luego, postular uniformidades es un camino peligroso, y había otros casos en que las cosas funcionaban mejor, con cierta regularidad, lo que, por otro lado, era inevitable para que el negocio subsistiera. Con los años, además, es probable que se establecieran ciertas rutinas, aunque conspirase contra ello el elevado *turn over* de las personas que gestionaban los teatros y del personal de las compañías.

Por lo demás, coexistían compañías que podían denominarse internacionales por su composición y por actuar en múltiples escenarios a ambos lados del Atlántico con otras que eran simplemente de actuación local o regional, aunque el término compañía quizás no sea el adecuado, en tanto sugiere una organización donde había individuos independientes que, más allá de algunos pocos integrantes estables, reclutaban aquí y allá según la ocasión y, a veces, según demanda. Por supuesto, la ópera no era el único género que implicaba desplazamientos transatlánticos, también lo hacían muchas compañías de zarzuela, de opereta, de teatro, incluso del género sicalíptico, acróbatas, magos u otros artistas.

Qué concluir de estas breves imágenes en relación con el transnacionalismo. Es claro que, al menos en las dos primeras décadas del siglo xx, los teatros de provincia mostraban una gran variedad de géneros y un incesante ida y vuelta de intérpretes y, en menor medida, de grupos, que se desplazaban más allá de cualquier frontera nacional, sea como parte de circuitos regionales o transatlánticos. Es claro también que, si mirados desde nuestros teatros secundarios, estos movimientos eran erráticos y, lo que es aún más importante, nada homogéneos, como un conjunto de hilos de distintos colores superpuestos. Asemejaban a una varia humanidad que se desplazaba sin orden ni concierto, en tránsito de una pequeña ciudad a otra. Nada hay de los sistemas estructurados que se perciben, al menos dentro de cada género, en una ciudad como Buenos Aires o en Rosario, aunque haya encuentros puntuales entre ambos a partir de desvíos ocasionales para ocupar tiempos muertos de las compañías o para agregar algunos ingresos. Desde luego, se puede denominar a algunos de aquellos movimientos “transnacionales”, aunque no en el sentido preciso que, como vimos, postulan los estudiosos de las migraciones, sino en esa forma algo bizarra en la que, en otros campos, se usa la etiqueta para denominar casi cualquier movimiento transfronterizo, priorizar los contactos “aéreos” y eludir el trabajo de estudiar en profundidad los contextos.

Por supuesto, la inversión de la perspectiva elegida, mirar desde el teatro y no desde las compañías influye aquí. El investigador que se centra en lo que circula tiende a perder de vista (o puede perder de vista) un conjunto más amplio en el que se inserta la red de contenido parcial que ha elegido y un estudio de los diferentes géneros llevaría a la multiplicación de redes construibles a partir de unir los puntos tocados por un mismo grupo, en el mismo lapso de tiempo, cada uno de los cuales, además, había podido unir en una secuencia diferente distintas ciudades. Más aún, una sola red puede ser

solamente una ilusión *ex post* o mejor dicho algo en lo que intervenía una mezcla de azar y de negociaciones que se hacían sobre la hora, entre distintos actores en competencia entre sí y a las que la idea de contrato les podía parecer bastante extraña. Sea lo que fuere, faltaba recurrencia, articulación, continuidad, algo que asemejase a una red densa. Aunque sea posible que, en los veinte y más aún en los treinta, una espaciada reaparición de intérpretes, gestores y obras pueda percibirse, sería en el contexto de una ahora casi completa desaparición de las compañías que procedían de ultramar y de una plena nacionalización de géneros, como por ejemplo en el teatro. Ciertamente sobrevivió una presencia residual de extranjeros, muchos de los cuales, ya radicados en la Argentina, ya no iban y venían de un continente a otro, como el escritor de zarzuelas chicas y empresario, José López Silva, que luego de recorrer toda Hispanoamérica recalcó en Buenos Aires o la entonces célebre soprano Adelina Agostinelli, quien terminó viviendo como profesora de canto también ahí.<sup>38</sup> Nada que fuese diferente al movimiento migratorio en general que, como se sabe, cae abruptamente tras la crisis de 1929.

Llegados a este punto, bien podría proponerse una paradoja a la que los historiadores, fervientes creyentes en las propiedades que serían inherentes a los objetos que estudian, son poco afectos. Si no hubiese propiedades inmutables, si transnacional fuese una noción o un modelo que el investigador emplea o diseña para organizar en un cierto modo el caos empírico, estaría en nosotros pensar si esa categoría nos es útil o no, si nos revela más cosas de las que nos oculta, ya que, pensando en aquellos que transitan epidérmicamente por la superficie de esa Argentina del litoral, dejamos de atender debidamente otras dimensiones menos brillantes pero omnipresentes en la cotidianidad; cotidianidad que incluye muchos otros consumos culturales.

Mirado desde hoy, casi nada queda de aquellas bengalas efímeras que hubo en el inicio. Y, sin embargo, aunque sea una excepción, aunque sea en los márgenes, no podría afirmarse que no quedó ningún rastro. Un día de septiembre del 2017, visité el teatro 3 de Febrero acompañado por la arquitecta Mariana Melhem, guía oficiosa de los estudiosos que llegan a Paraná. Me advirtió que había un concierto y nos sentamos en un palco a escucharlo. Era un trío (piano, violín y violoncello, parte del ensamble Alma Viva), que hacía (compleja) música contemporánea latinoamericana. Recordé también en ese momento haber leído que Witold Malcuzyński había dado un concierto en San Nicolás en 1962. En este caso, el director era un pianista que vivía y trabajaba en París, pero había nacido en La Paz, Entre Ríos (Ezequiel Spucches), y sus integrantes, quizás ambos franceses (al menos recuerdo que la violoncelista lo era). El público, excepto nosotros y algunas pocas profesoras, eran alumnos de colegios de Paraná que, aunque asistentes por obligación, se comportaron admirablemente ¿Había allí un símbolo de lo que debió ser y no fue, o era una de las tantas posibilidades –y no la más exitosa incluso entonces– que legaba aquel mundo irremediabilmente caótico en el que se construían estéticas y gustos múltiples, en pugna entre sí y para cuya comprensión

---

38 Ceva 2020. Si eso pudiese definirse identidad “transnacional”, todos los migrantes lo serían.

cuánto ayudan categorías como local y transnacional? Seguramente, un mundo no descifrable desde esas estéticas presuntuosas y prescriptivas, de tantos intelectuales de la Argentina de ayer y de hoy.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTH, F., (ed.) 1978. *Scale and Social Organization*. Oslo: Universitets Forlaget.
- BENZECRY, C., 2012. *El fanático de la ópera, Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BERNASCONI, A., 2017. Algunas notas sobre el teatro de Gualeguay. I Workshop Internacional "Historia y Patrimonio de la Argentina Moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación". Buenos Aires, 25 y 26 de octubre. Academia Nacional de la Historia.
- BERNASCONI, A., 2019. Teatri, immigrazione e modernizzazione urbana nella pampa argentina all'inizio del Novecento: il caso del Teatro Municipal di San Nicolás de los Arroyos. *Giornale di storia contemporanea*, n° 2, pp. 157-177.
- BLOCH, M., 1960/61. Introduction. Quelques observations de méthode. *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*. t. I. Paris: A. Colin.
- BOCCAGNI, P., 2012. Revisiting the "Transnational" in Migration Studies: A Sociological Understanding. *Revue européenne des migrations internationales*, v. 28, n° 1, pp. 33-50.
- BRAUDEL, F., 1953. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. México: FCE.
- CEVA, M., 2018. Mediadores culturales y prácticas sociales en la construcción del Teatro Coliseo de Zárate, Argentina. *Anuario Tarea*, n° 5, pp. 78-99.
- CEVA, M., 2020. Las aventuras de una soprano italiana en América del Sur. Adelina Agostinelli (1882-1954). *Studi emigrazione*, n° LVII, pp. 351-369.
- CHERVO, S., 1978. *Radiografía de San Nicolás de los Arroyos*. Teatro Municipal Rafael de Aguiar. t. IV. San Nicolás de los Arroyos: Municipalidad.
- DE LA TORRE, J., 1945. *Historia de San Nicolás de los Arroyos*. Rosario: s.e.
- DEVOTO, F., 1987. Las cadenas migratorias italianas. Algunas reflexiones a la luz del caso argentino. *Studi Emigrazione*, n° 87, pp. 355-372.
- FOTHY, J., 2018. Las quimeras que oculta un telón: Los telones de boca pintados en algunos teatros de ópera del litoral rioplatense. *Anuario Tarea*, n° 5, pp. 101-115,
- GROUSSAC, P., 2008. *Paradojas sobre música*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- LEPETIT, B., 1992. La historia urbana en Francia: veinte años de investigaciones. *Secuencia*, n° 24, pp. 5-29.
- LEPETIT, B., 1996. De l'échelle en histoire. En J. REVEL (ed.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*. Paris: EHESS-Gallimard, pp. 71-94.
- MARI, O., 2001. Evolución histórica, urbana y edilicia de la ciudad de Goya (1807-2000). *Revista Nordeste - Investigación* (segunda época), n° 16, p. 71.
- MERTON, R., 2002. *Teoría y estructura sociales*. México: FCE.
- MITCHELL, C., (ed.), 1969. *Social Networks in Urban Situations*. Manchester: Manchester University Press.
- MONTOYA, E. G. de, 1984. Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 42, pp. 141-149.
- MOURAT, O., 1973. *La crisis comercial en la cuenca del Plata (1880-1920)*. Montevideo: Banda Oriental.
- NICOLODI, F., 1993. Il teatro lirico e il suo pubblico. En S. Soldani, G. Turi (eds.), *Fare gli italiani*. Bologna: Il Mulino.
- PASCAL, B., 1873. *Pensées*. Tours: Alfred Mame et Fils.
- PASOLINI, R., 1999. La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo: Consumos culturales y lenguajes sociales. En DEVOTO, F. & MADERO, M. (eds.), *Historia de la vida privada en la Argentina*. Buenos Aires: Taurus, pp. 227-273.

- PODESTÁ, J. 1930. *Medio siglo de farándula*. Córdoba: Río de la Plata.
- PORTES, A., 2001. Introduction: the debates and significance of immigrant transnationalism. *Global networks: a journal of transnational affairs*, v. 1, n° 3, p. 185.
- ROBERTS, B., 1995. Socially Expected Durations and the Economic Adjustment of Immigrants. En PORTES, A. (ed.), *The economic sociology of Immigration*. New York: Russell Sage Foundation, pp. 63-64.
- ROSSELLI, J., 1984. *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*. New York: Cambridge University Press.
- ROSSELLI, J., 1990. The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: the example of Buenos Aires. *Past and Present*, n° 1, pp. 155-182.
- ROSSELLI, J., 1992. *Singers of Italian Opera. The history of a profession*. New York: Cambridge University Press.
- ROSSI, V., 1969. *Teatro nacional rioplatense*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- RUBINICH, A., 2018. *Simil piedra. Un recurso local para una estética europea*. Buenos Aires: UNSAM-TAR- EA, mimeo.
- SALAÜN, S., 1989. El género ínfimo : mini-culture et culture des masses. *Bulletin Hispanique*, n° 91, v. 1, pp. 147-167.
- SANTORO, M., 2004. Imprenditoria culturale nella Milano di fine Ottocento: Toscanini, La Scala e la riforma dell'opera. En SORBA, C. (ed.), *Scene di fine Ottocento. L'Italia fin de siècle a teatro*. Roma: Carocci, pp. 101-102.
- TIRABASSI, M. (ed.), 2005. *Itinera. Paradigmi delle migrazioni italiane*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli.
- TÖLÖLYAN, K., 1991. The Nation-State and its Others: in Lieu of a Preface. *Diaspora*, n° 1, pp. 3-7.
- VICO, H., 1976. *Historia de Gualeguay, 1910-1940*. t. II. Santa Fe: Librería y Editorial Colmegna..
- WEBER, J., MARTINOVICH, L., CAMERATA, P., 2021. Itinerari di compagnie liriche italiane attraverso le città del litorale fluviale argentino (1908-1910). En CETRANGOLO, A. & PAOLETTI, M. (eds.), *I fiumi che cantano. L'opera italiana nel bacino del Rio de La Plata*. Bologna: Universidad de Bologna, pp. 64-107.
- ZUCCARINI, E., 1910. *Il lavoro degli italiani nella Repubblica Argentina dal 1516 al 1910*. Buenos Aires: Edizione della Patria degli Italiani.