

**El teatro como tema de policía y política:
apuntes sobre Montevideo y Río de Janeiro (1830-1840)**

Sheila Lopes Leal Gonçalves
Universidade Federal de Ouro Preto

Resumen

Cómo parte de mi tesis doctoral, que investiga el vocabulario político desde el teatro en el siglo XIX, el propósito de esta comunicación es tratar de hablar sobre si y cómo el teatro estuvo asociado a las políticas de Estado en Río de Janeiro y Montevideo, entre los años 1830 y 1840. Para eso, son presentados dos documentos, el primer, de la Corte de Río de Janeiro, las “Instrucciones a la Policía del Teatro *São Pedro d’Alcantara*”, y el según, desde Montevideo, el acta inaugural de la “Comisión Censora y Directiva de Teatro”.

Palabras-clave: Análisis documental; Teatro; Historia Intelectual; Río de Janeiro; Montevideo; Policía; Estado; Historiografía.

Abstract

As part of my doctoral dissertation, which investigates the political vocabulary at the 19th century theater, the purpose of this communication is to try to talk about whether and how theater was associated with State policies in Rio de Janeiro and Montevideo, between 1830s and 1840s. Hence, I present two documents: the first one, from the Court of Rio de Janeiro, the "Instruction for the Police of *São Pedro d’Alcantara*’s Theater", and from Montevideo, the opening minutes of the “*Directive and Censor Theater Commission*”.

Keywords: Documental analysis; Theater; Intellectual History; Rio de Janeiro; Montevideo; Police; State; Historiography.

Introducción

Consideremos esta hipótesis: en los beligerantes años 1830 en el sur de Latinoamérica, el Estado utilizó al teatro como medio de controlar (o al menos intentar) las ideas políticas que circulaban en la sociedad. Los teatros eran, esencialmente, el lugar del orden y decencia; o así lo planeaban. El vocabulario político de la primera mitad del ochocientos, acá visto como un conjunto de palabras clave y conceptos utilizados para referirse a la esfera de la vida política en una comunidad, no estuvo restringido a espacios como las Salas de Representantes o el Senado y publicaciones de políticos e intelectuales – esto ya es conocido y ha sido escrito por muchos historiadores. En mi investigación doctoral, trato de presentar cómo el análisis del teatro puede llevar a comprender las ideas políticas que circularon en la sociedad del siglo XIX. De ahí que hago un estudio sobre la historia del teatro, el texto de las piezas representadas, las relaciones entre el Estado y el teatro, la crítica en la prensa sobre cultura, teatro y moda, y aún un análisis sobre cómo aparecían los conceptos vinculados a el lenguaje republicano (como pueblo, federalismo y soberanía).

De los posibles enfoques en el conjunto de elementos como escenografía, programas, drama, actuación, etc., el teatro es abordado en mi tesis teniendo en cuenta dos de ellos. El primero es el evento social, es decir, como siendo parte de las prácticas culturales de una comunidad, en lo que respecta a las reuniones en espacios públicos o privados, donde el status de cada individuo es limitado y (re)afirmado través de la ropa, el lugar donde se sienta en la audiencia, su forma de hablar, la gente con quien habla. Esta dimensión social es importante porque revela cómo el teatro estaba involucrado con las prácticas sociales y de formación de la opinión pública. El segundo es el área escénica – es decir las localidades donde se daban los espectáculos - representaciones en grandes casas de espectáculo y también lugares

informales como granjas, parques y plazas, lo que presenta una alternativa para entender cómo esas sociedades abrazaron disputas y términos fijados en un vocabulario político.

Esos dos elementos, el social y el urbano, por así decir, eran controlados por el Estado través del patrocinio y la fiscalización emprendida por la policía. Es decir, mismo en las actividades culturales de entretenimiento que uno podría pensar en participar como espectador o invertir como empresario, el Estado no solo estaba presente como también las dictaminaba. La censura y la actuación de la policía son apenas algunos de los aspectos que evidencian la presencia, el patrocinio para la construcción e mantenimiento de casas de espectáculos (que forman el *corpus* de lo que se puede llamar a un “teatro oficial”, debido a tal filiación); además, el Estado estuvo presente también en muchos decretos, reglamentos y leyes que conformaban un orden republicano o monárquico. En definitiva, creo que la investigación de las relaciones entre el Estado, la sociedad y el teatro puede ayudar a comprender la red de del vocabulario político más allá de lo que ya hemos podido conocer estudiando las dinámicas de la *ciudad letrada* (RAMA, 1989). En este sentido, analizar la presencia de la policía entonces, como expresión máxima del aparato del Estado en el teatro, es una de las claves para mi tesis.

El teatro, con su oralidad y movilidad, usando el artificio de historias atemporales (y tragedias, comedias, sagas, etc.) para tratar de cosas de su cotidiano y, especialmente, por divulgar ideas y fomentar debates entre la gente *no letrada*, se nos permite acceso a una parte más amplia a la red de sociabilidad y a la comunidad de individuos que hablaba sobre política en aquel tiempo. Teniendo en cuenta eso, el propósito de esta comunicación es tratar de comprender si, e cómo, el teatro estuvo asociado a las políticas de Estado en Río de Janeiro y Montevideo, entre los años 1830 y 1840 – conviene subrayar que las guerras civiles, rebeliones y revoluciones que atravesaban en esos países eran frecuentemente puestas en los

palcos¹. Para eso, serán presentados dos documentos, el primer, de la Corte de Río de Janeiro, las “Instrucciones a la Policía del Teatro *São Pedro d’Alcantara*”², y el según, desde Montevideo, el acta inaugural de la “Comisión Censora y Directiva de Teatro”.

Nota sobre la historiografía dedicada al teatro

Antes de presentar a los documentos, creo ser necesaria una pequeña nota sobre la literatura del tema. La producción de obras historiográficas sobre el teatro es todavía pequeña. La mayor parte de la literatura del tema proviene de dramaturgos, investigaciones en el área de las letras o la crítica literaria; es decir, aún hay pocos historiadores dedicados a la historia del teatro, en especial sobre el siglo XIX. Hay diccionarios, antologías y una profusión de estudios sobre las técnicas, actores, temas, paisaje, arquitectura y grandes autores, sin embargo, el propio texto, las palabras que forman los diálogos de cada pieza, coadunados con su propio entorno, raras veces se las estudian. Las fechas de estas publicaciones son dignas de mención: los trabajos más expresivos son de los años 1920, 1960 y 1980, después de eso la producción se limitó a libros o artículos aislados.

Sin embargo, es necesario recalcar algunas de las obras historiográficas dedicadas a las artes escénicas, como Walter Rela (1969), Claudio Paolini (2007), Klaus Gallo (2005) [con el teatro platense], Katya Paranhos (2012) y Rosangela Patriota (2005) [con el teatro brasileño]. La mayor parte de esta producción se dirige a los registros teatrales y artísticos

¹ Como se ha dicho, este texto tiene la intención de apenas presentar dos documentos históricos e invitar a que se reflexione sobre el rol del Estado en la sociedad tras de la policía y la censura. Sin embargo, debo señalar el delicado momento político que ambos países enfrentaron entonces: en Brasil, el heredero del trono, Pedro II, aún no había asumido su cargo de Emperador y el país era gobernado por una junta, a lo que llamamos de período regencial, cuando explotaban revoluciones en muchas regiones del territorio, y Uruguay pasaba por la Guerra Grande, el conflicto con la Confederación Argentina e que tubo intervención diplomática y militar de Inglaterra y Brasil. Para mayores informaciones sobre el tema ver: MOREL, 2003; CASTELLANOS, 1994.

² Mi traducción. Título original: “Instruções para a Policia do Theatro de São Pedro d’Alcantara”. Al largo de este texto se lo respectaron a la gramática y grafía original de los documentos.

que datan de finales del ochocientos, extendiendo se a lo teatro político del período de dictadura en la segunda mitad del siglo XX. De todos modos, la actividad teatral investigó estos estudios más recientes han sido cada vez más relacionada con la política, es decir:

el teatro dicho político, comprometido, revolucionario o incluso apolítico, es siempre política, independientemente de la conciencia de que los autores y los actores tienen de eso. El mundo de la política está habitado por todos nosotros, nos guste o no, aunque sólo sea porque cualquier euforia social implica ineludiblemente, las relaciones de poder, estos tienen el sentido de la dominación o no (PARANHOS, 2012: 76).

Es posible plantear la hipótesis de que la falta de estudios más profundos sobre el tema y que cubren períodos anteriores al tercer trimestre del siglo XIX, especialmente en relación con el análisis de la dramaturgia y el vocabulario, está relacionada en parte a la dificultad de encontrar información precisa en los autores o mismo los lugares donde fueron un montaje. Además, las fuentes sobre aquél que fue más el *corpus* artístico allá de los teatros patrocinados - y por lo tanto autorizado - por sus gobiernos locales se diluyen en numerosos (por veces misteriosos) archivos y bibliotecas. Si por un lado los espacios informales que reciben representaciones teatrales son objeto de gran interés en esta investigación, por otro no se lo puede dejar de hablar de las grandes salas de conciertos, como es el caso del Teatro de *São Pedro d'Alcantara* y el Teatro Solis – ambos tuvieron apoyo institucional y financiero del Estado.

El Inspector en Río de Janeiro

En Río de Janeiro, el estudio de la policía en el siglo XIX, como enlacen Marcos Bretas y Andrew Rosenberg, teniendo en cuenta que el sistema burocrático y administrativo no estaban todavía completamente desarrollado, “es un buen laboratorio para entender la

construcción del Estado de Brasil más allá de las interpretaciones pautadas en la lucha de clases y la explotación de las `fuerzas represivas`, una expresión que ya contiene en su núcleo un sesgo tendencioso" (BRETAS; ROSEMBERG, 2013:169)³. Las primeras manifestaciones de censura en Río empiezan en 1824, cuando el intendente General de la policía judicial, Francisco Alberto Teixeira de Aragão, emitió un decreto sobre las condiciones necesarias, como la moral y las leyes, para se lo realizar una presentación en cualquier parte de la ciudad (SOUSA, 1960: 309). Sin embargo, se llevó más de diez años hasta que se crease un documento oficial sobre la actuación de la policía: la figura del “inspector de teatro” aparece oficialmente en 23 de agosto de 1839.

En el documento que hace oficial este cargo, las “Instrucciones a la Policía del Teatro *São Pedro d’Alcantara*”, mientras las exigencias presentadas en un total de diecisiete artículos, que hablan desde las ropas adecuadas hasta las multas impuestas en caso de incumplimiento de cualquier norma, es a lo que refiere la cita: "no recita, o pantomima se pondrá en escena sin lo ser autorizado para ello por el juez, Inspector del teatro” (BRASIL, 1839). Desde entonces, al menos oficialmente, la policía estuvo vinculada a espectáculos artísticos para el control de las palabras dichas en el palco e la platea, los impulsos emocionales – por veces violentos y revolucionarios – que podría causar en el público.

El Teatro *São Pedro d’Alcantara* fue el lugar más importante para la escena artística en la cual circulaban los miembros de la corte y de las clases abastadas y por eso mismo, siempre estuvo cercado de guardias particulares y policías. Fue inaugurado en 1826, en lugar de la primea casa de espectáculos de la corte, el teatro São João (que fuera devastado por el

³ Mi traducción. En el original: “é um bom laboratório para compreensão do *state-building* brasileiro para além das interpretações calcadas na luta de classes e na instrumentalização das ‘forças repressivas’, expressão essa que já contém em seu cerne um viés tendencioso”. (BRASIL, 1839)

fuego en 1824), y ganó nuevo nombre en los años 1830: Teatro Constitucional Fluminense, en la celebración de la apertura de las Cámaras Legislativas. Vale la pena señalar lo relevante que es el hecho de que la primera legislación que regulariza y hace mandataria la presencia de alguien como un “inspector” sea justo para ocupar un sitio que ya era entonces bastante seguro. Una de mis hipótesis para eso es la de que para justificar la presencia del inspector en todos los otros establecimientos de ese género.

Las “*Instruções a la Polícia*” demuestran los vínculos entre la policía y la censura: sus bases se encuentran unos años antes, con la creación de la *Secretaria de Polícia da Corte*, en 1832. Sin embargo, sólo estaría formada una comisión específica para abordar la lectura de los textos teatrales con la creación del *Conservatório Dramático* (SOUZA, 2002). El primer artículo dictamina quién podrá ejercer la función de “inspector de teatro”: o bien el Juez Municipal o, en falta de ello, el Juez de Paz de la zona⁴. En aquellos años, la presencia del Inspector era obligatoria, y de tal manera que esa es una de los primeros puntos de las “*Instruções*”: “Artículo 2º En el teatro habrá una cazuela especial para la Inspección en lugar más acomodado al desempeño de ella, en la que el Inspector debe ver el espectáculo desde sus inicios hasta su término”⁵.

Las presentaciones en espacios informales, como plazas públicas o salones en casas particulares eran bastante común, y también peligrosa, una vez que el Estado no podría tener control sobre lo que hablaban los textos y el tipo de ideas que circularían desde ahí. Así que hay una multa prevista en las “*Instruções*” a quien presentar piezas sin autorización:

⁴ Mi traducción. En el original: “O Juiz Inspector do Theatro1 de S. Pedro d’Alcantara será o Juiz Municipal, e só essa sua falta servirá o Juiz de Paz do Districto”. (BRASIL, 1839)

⁵ Mi traducción. En el original: “Artigo 2º No Theatro haverá hum camarote denominado da Inspeção no lugar mais accommodado para o desempenho d’ella, no qual o Inspector deverá assistir ao espectáculo desde seu começo até que se ultime”. (BRASIL, 1839)

Artículo 3º Ninguna pieza, o recital, o pantomima será presentada sin que lo sea autorizada por el Juez inspector de teatro, aún que en las de pantomima están autorizados los programas. Los delincuentes los será multados en 30#000rs, y tendrán 8 días en la cárcel. (...) ⁶

Siguiendo con las “*Instrucciones*” hay un párrafo sobre el tono de voz que uno puede usar, cuando se lo puede hablar con los actores y reafirma la máxima autoridad del Inspector. Eso porque la platea tenía el hábito de reaccionar a los textos y discusiones, peleas estaban con frecuencia relatadas en los periódicos. Incluso, se le citan el cuarto artículo de una ley anterior, la que prevé la cárcel a los que hiciesen desorden. El documento dice:

3º Nadie en el teatro podrá hablar fuerte palabras o gritos a quien sea, salvo a los actores las de bajo *caput*, y en este caso el Inspector podrá solicitar el silencio cuando se le perturbar la tranquilidad del espectáculo. Art. 4º de la Ley de 26 de Octubre de 1831 contra aquellos que hicieren motín o tumulto, cuando el desorden llegar a tomar ese carácter. ⁷

Todavía sobre los contenidos de los textos presentados, el documento resulta muy claro que el Estado debe controlar lo que la gente puede o no hablar sobre: “Nadie podrá declamar, o recitar de memoria o leyendo a algún papel, dentro del teatro cualquier pieza ni tampoco distribuir papeles no impresos sin lo entregar al Inspector del teatro una copia firmada”⁸. Y sigue hablando de que no se lo admitirían a personas borrachas o con vestimentas no apropiadas a la ocasión, “frente a las cabinas, sin zapatos decentes y túnica, vestido de levita o uniforme”. y aún, prohibía que se les tirasen frutas o verduras a los actores.

⁶ Mi traducción. En el original: “Artigo 3º Nenhuma peça, ou de recita, ou de pantomimas será posta em scena sem ser para isso licenciada pelo Juiz Inspector do Theatro, sendo nas de pantomima licenciado o programma. Os infractores serão multados em 30#000rs, e terão 8 dias de cadeia. (...)”. (BRASIL, 1839)

⁷ Mi traducción. En el original: “3º Ninguém dentro do Theatro poderá dirigir em voz alta palavras, ou gritos a quem quer que for, excepto aos actores as de baixo caput, e neste mesmo cazo poderá o Juiz impor silencio quando for perturbada a tranquilidade do espectáculo. Os infractores serão multados em 6#000rs a 10#000rs e terão de 2 a 6 dias de cadeia sem prejuizo das penas impostas no Art. 4º da Lei de 26 de Outubro de 1831 contra os que fisesem motim ou tumulto, quando a desordem chegar a tomar esse caracter”. (BRASIL, 1839)

⁸ Mi traducción. En el original: “Ninguém poderá declamar ou recitar de cor ou por escripto dentro do theatro peça alguma nem repartir escriptos não impressos sem ter entregado ao Juiz Inspector do Theatro huma copia assignada? (BRASIL, 1839)

A parte de eso, uno de los artículos más interesantes del texto es aquel que habla de una comisión censora que el gobierno deberá, en algún momento, nombrar, pues dice que el Juez, además de cuidar del orden, de las vestimentas, de las hablas en la platea, debería cuidar que no se pusiese en la escena cualquier texto no aprobado por unanimidad por la comisión⁹.

La Comisión de Montevideo

De manera general, la figura del *Inspector* en los teatros es completamente vinculada a los grupos o comisiones censoras – aunque ella sea, siempre, anterior a las comisiones. En Argentina, por ejemplo, *Sociedad de Buen Gusto* (1817), que marca el abandono gradual del teatro español en favor de trabajos italianos, franceses e alemanes (ARAUJO, 1982: 16), después de algunos años paralizada, pasó a ser dirigida por la “*singular e insólita*” policía de la provincia de Buenos Aires (CASTAGNINO, 1977: 46). En Montevideo, si bien no tuvo una compañía teatral, la policía contribuyó (quizás sin ni siquiera saber) para la escena artística. El primer teatro de la ciudad fue la Casa de Comedias (quizás lo más importante hasta la construcción del *Solis*), cuya construcción la empezó el Gobernador de la Plaza de Montevideo, D. Antonio Olaguer Feliú en 1791, pero quién la terminó fue D. Manuel Cipriano de Melo, “segundo comandante de Resguardo de la Aduana, que tomó cuatro mil pesos de la caja del Regimiento de Infantería” (RELA, 1988: 7)

Es decir, mismo antes se nombrar, tras un decreto oficial, a un *Inspector* la policía estuvo presente en los teatros con el claro objetivo de detener a cualquier posible desorden. Pues, si el documento de Río presenta el *Inspector*, lo de Montevideo está un paso adelante

⁹ Mi traducción. En el original: “Artigo 4º O Juiz Inspector não licenciara peça alguma de recita, ou programa de pantomima se não quando for unanimemente approvada pela Comissão que o governo nomear para este fim” (BRASIL, 1839)

y presenta la primera “Comisión Censora y Directiva de Teatro”, creada por el gobierno como una contesta a los empresarios teatrales que ya entonces se organizaban para mantener una cena artística más estable en la conturbada ciudad – fue desde ahí, desde esa comisión, que se empezaron los bocetos de lo que sería (y aún lo es) el Teatro *Solis*.

La mencioné a Buenos Aires previamente porque, en aquél momento, en muchos niveles las dos capitales comparten una misma historia. Sobre las actividades culturales en Montevideo, en los años 1830-40, es posible decir que ellas eran desarrolladas por extranjeros de diversos países y en especial por las “compañías de teatro recibieron actores y dramaturgos dejando Buenos Aires según las persecuciones de rosas, que consiste en cierre de ver casas, censura y veto piezas interpretadas como antirrosistas¹⁰” (GONÇALVES, 2012). El intercambio y la circulación de ideas, obras de teatro y actores implica también a el Río. El dramaturgo Walter Rela, al trabajar las presentaciones que tuvieron lugar en Montevideo en la primera mitad del siglo XIX, la presencia de agentes bonaerenses, además la presencia de los

brasileños, sucesores de los portugueses en el dominio de la Provincia Cisplatina incrementaron los trabajos del Coliseo con la presentación de compañías de operas italianas que, procedentes de Río de Janeiro y en viaje a Buenos Aires actuaran en esta ciudad. Fue el periodo de mayor esplendor musical en nuestro medio. (RELA, 1969: 21)

Los empresarios, actores y intelectuales utilizaron a el teatro para atraer a más y más combatientes en la guerra civil que dejó la capital uruguaya en estado de sitio y descrito por José Rodríguez como "refugio de desterrados, [que] ya se preparaba para ser lo que Dumas o Pacheco y Obes llamarían ‘nueva Troia’, y Garibaldi denominaría “ciudad de los milagros”

¹⁰ Mi traducción. En el original: “As companhias de teatro recebiam atores e dramaturgos que deixavam Buenos Aires em função das perseguições de Rosas, que consistiam no fechamento de casas de espetáculo, censura e veto de peças interpretadas como antirrosistas”

(RODRIGUEZ, 1941: 9). En este contexto, no tardó a que el gobierno crease una comisión oficial de censura de Montevideo. Instalada en 13 de mayo de 1840, fue formada por Francisco Magarinos, Juan Manuel la Sotal, Manuel Herrera y Orbes, y Francisco Acuña de Figueroa – y también contó con otras importantes figuras políticas e intelectuales tales como, Florencio Varela, Andrés Lamas y Miguel Cané, parte de la *Generación de 1837* (MYERS, 2005). Hasta aquél momento, como ocurrió en Brasil, la censura fue practicada por los agentes judiciales, funcionarios encargados de hacer cumplir la ley o empleados del gobierno con cargos administrativos.

Las funciones de esta junta de censura fue la de revisar, modificar o mismo reformar toda la composición antes que se la pusiese en el escenario, y también la de vigilar su ejecución y censurar los abusos contra el decoro y la moral pública. El anuncio de que el nombre del comité de censura de Montevideo no es el primer documento oficial de la región platense a mencionar las normas y reglas que deben seguirse estrictamente en el texto y el medio ambiente teatral, pero puede ser de los primeros en destacar la importancia de ser obras moralmente aceptadas representados. Luego de presentarse como un acta de la comisión, el texto empieza aclarando de manera directa quien eran los ciudadanos que, “convocados y reunidos en el despacho del Exmo S^{or}. Ministro Secretario de Estado en el Departamento de Gobierno Dⁿ. Francisco Antonino Vidal”, fueron elegidos por el gobierno para la función de censores. Solo en un segundo momento habla de la creación de la comisión, o sea, es casi como si el grupo que entonces empezó a trabajar con el gobierno tuviese más importancia de que la institución que se estaban creando:

Habiendo aceptado estos el cargo para q^l habían sido nombrados; y enterados por el S.E. de los fines ilustrados y patrióticos q^l el Gobierno se proponía en el nombramiento de una Comisión Censora de teatro, q^l deba mantener el decoro y pureza de las exhibiciones dramáticas, depurar con infatigable

vigilancia sus abusos, y en fin, para todos los objetos generales de progreso y protección q^l tiene en vista la autoridad acia aquel establecimiento, procedieron ellos. (...)

Una de las peculiaridades de esa comisión es la de que, una vez nombrada por el gobernador, crearan una junta consultiva formada por jóvenes literatos los cuales, sin recibir paga por eso, deberían leer y elegir las piezas dignas de estar en el palco y, además de eso, realizar un trabajo casi que el mismo de lo “inspector de teatro” carioca:

1^a Examinar, aprobar, derechar, o reformar toda composición destinada á exhibirse en el Teatro = 2^a Vigilar su ejecución y censurar o reprimir los abusos contra el decoro, y la moral publica, para lo cual se le inviste de las necesarias facultades correccionales sobre los autores. 3^a Cuidar de que los empresarios no descuiden, lo que contribuya a la decencia y esplendor del establecimiento. 4^a Proponer al Gobierno todas las mejoras que creyere útiles à él, y los medios de se utilizarlas. 5^a Visar los contractos que se celebren entre los actores y la Empresa, o entre los actores unos con otros, para su mayor solemnidad y garantías. 6^a Presentar oportunamente, y después de adquirido un caudal bastante de experiencia, las bases sobre que debe organizarse el Teatro Nacional de un modo permanente.

O sea, la comisión nombrada por el gobierno, estaba allí como que solo para coordinar la censura de los textos y la administración de las casas de espectáculo. A la junta cabía hacer la mayor parte del trabajo y aún tratar de poner en marcha la creación y organización de un *teatro nacional*. Para eso, en un proceso que llevó casi veinte años, reunieron decenas de accionistas, entre empresarios e artistas interesados en el proyecto, lo que resultó en la construcción del Teatro *Solis*¹¹.

¹¹ Mayores informaciones sobre la construcción del teatro y la documentación histórica pueden ser encontradas en el *site* del Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE): http://www.teatrosolis.org.uy/uc_647_1.html Accedido en: 21/03/2016.

Consideraciones finales

Como se ha dicho, este texto trata de exponer una de las hipótesis y uno de los aspectos que desarrollo en mi tesis y, también, de presentar (aunque ligeramente) dos importantes documentos para la historia de teatro en Latinoamérica. Aunque actualmente no sea tan común la exposición de trabajos dedicados exclusivamente a las fuentes, es decir, sin utilizar clásicos aparatos teórico metodológicos en los cuales se podría encajar la hipótesis e ideas aquí descritas, a lo mejor, vale la pena el ejercicio. Por supuesto que las categorías críticas de Foucault (1976) o de Bourdieu (1985; 1977), por ejemplo, podrían ser añadidas a este trabajo, no obstante, el hecho de que no la están abre espacio a claves interpretativas más libres, posibilitando una red de relaciones e reflexiones más amplia.

Los dos documentos tratan la acción del Estado a través de la policía desde momentos distintos, sin embargo, relacionados. Lo de Río de Janeiro habla de las precauciones que la policía debería tener antes mismo de que se crease a la comisión de censura, y lo de Montevideo trata precisamente de lo que es lo que una comisión censora debería hacer. Si se puede considerar los documentos presentados como mecanismos de control del Estado, direccionados a amplias camadas de la sociedad, entonces se puede decir que el análisis del teatro, teniendo en cuenta todos sus elementos, es parte fundamental para se lo comprender, desde otra mirada, a las redes de sociabilidad y el complejo vocabulario político que circulaba en aquel tiempo. En definitiva, hay mucho de lo que hablar todavía.

Referencias

Fuentes:

BRASIL. “Instrucções para a Policia do Theatro de São Pedro d’Alcantara, de que faz menção o Aviso desta data” [23/08/1839]. BN- Manuscritos I-30,06,075 n.011 [Biblioteca Nacional -Rio de Janeiro].

URUGUAY. “Acta de instalación de la comision censora y directiva de teatros”. A 4/4/2 Sector B. [Biblioteca Nacional - Montevideo]

El Nacional (periódico uruguayo)

Libros y artículos:

ARAUJO, María G. González Díaz de, *La vida teatral en Buenos Aires desde 1713 hasta 1896*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1982.

BRETAS, Marcos Luiz; ROSEMBERG, André. “A história da polícia no Brasil: balanço e perspectivas”. In: *Topoi*, v. 14, n. 26, jan./jul. 2013.

BOURDIEU, Pierre. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal, 1985.

_____. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1977.

CASTAGNINO, Raúl. *Crónicas del pasado teatral argentino*. Buenos Aires: Editorial Huemul S.A., 1977.

CASTELLANOS, Alfredo. *Historia Uruguaya. La cisplatina, la independencia y la república caudillesca: 1820-1838*. Montevidéo: Ediciones de la Banda Oriental, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y Castigar*. Ciudad de México: Siglo veintiuno, 1976.

GALLO, Klaus. “Un escenario para la ‘feliz experiencia’. Teatro, política y vida en Buenos Aires. 1820-1827”. In: BATTICUORE, Graciela; GALLO, Klaus; MYERS, Jorge. *Resonancias Románticas. Ensayos sobre Historia de la Cultura Argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

GONÇALVES, Sheila Lopes Leal. “Apontamentos sobre o cenário artístico em Buenos Aires - do período colonial ao século XIX”. In: *Anais do X Encontro Internacional da ANPHLAC*, São Paulo, 2012. Disponible en: http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/sheila_goncalves2012.pdf
Accedido en 20/03/2016.

MOREL, Marco. *O período das Regências*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2003.

- MYERS, Jorge. La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentinas. In: GOLDMAN, Noemí (org). *Nueva historia argentina. Revolución, República, Confederación (1806-1852)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- PAOLINI, Claudio. *Teatro rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen. La escena contemporánea: una reflexión impostergable*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / UdelaR, 2007.
- PARANHOS, Adalberto. “História, teatro e política em três atos”. In: PARANHOS, Kátia (org). *História, teatro e política*. São Paulo/Belo Horizonte: Boitempo/FAPEMIG, 2012.
- PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. In: *História*, vol.24 no.2 Franca: 2005.
- RELA, Walter. *História del teatro uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1969.
- _____. *Diccionario de autores teatrales uruguayos & Breve historia del teatro uruguayo s. XIX-XX*. Montevideo: Proyección, 1988.
- RODRIGUEZ, José Pereira. Estampa y identificación del Certamen Poético de 1841. In: *Certamen Poético*. Montevideo, 25 de Mayo de 1841. Reimpresión textual realizada por la Comisión Municipal. Montevideo: Imprenta Constitucional de P. P. Olave, 1941.
- SOUSA, José Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas: Editora da Unicamp. CECULT, 2002.