

“*Electra* se convirtió en el grito de guerra”. **Una aproximación a las reacciones del estreno** **cordobés de la obra teatral de Pérez Galdós** **“*Electra* became a war cry”: A First Glance of the Critical** **Responses to the Premiere of Pérez Galdós’s Play in Córdoba”**

María Victoria Núñez

IDACOR-CONICET/Universidad Nacional de Córdoba

mariavictoria.n@gmail.com

Resumen

El 19 de mayo de 1901 se estrenaba *Electra* de Pérez Galdós en la ciudad de Córdoba. La pieza teatral fue montada durante tres noches seguidas y Córdoba fue escenario de enfrentamientos violentos entre los asistentes y la policía. Analizar la puesta en escena de una obra teatral como *Electra* y sus repercusiones puede ser una interesante rendija para dilucidar parte del panorama social, cultural y político de la ciudad en los albores del siglo XX. En este trabajo analizamos cómo reaccionaron los cordobeses en ocasión del estreno de aquella emblemática y candente pieza teatral y, a la vez, qué nos dicen esas reacciones de la sociedad cordobesa en general. Con el mero análisis de la recepción de *Electra* posiblemente no podamos comprender de manera cabal ciertos consumos y hábitos culturales de los cordobeses. Sin embargo, creemos que las controversias y reacciones desatadas permiten dilucidar, en cierta medida, los contextos que posibilitaron la ocurrencia de este fenómeno.

Palabras clave: anticlericalismo-teatro-Córdoba

Abstract

On May 19th 1901 Pérez Galdós’ *Electra* was first showcased in Córdoba. It was showed for three nights in a row and Córdoba became a stage for violent confrontations between the public and the police. Analyzing the staging of a play such as *Electra* and its repercussions can be an interesting way to clarify part of the social, cultural and political landscape of the city in the beginnings of the 20th century. In this article we analyse how the cordobesian people responded to this singular play and what these reactions say about Córdoba society in general. With the mere analysis of the reactions to *Electra* we may not be able to properly recreate the cultural and consumer habits of cordobesians. However, we believe that these controversies allow, to a certain point, to understand the context that allowed this particular phenomenon.

Key words: anticlericalism, theatre-Córdoba

Fecha de envío: 14 de Agosto de 2020

Fecha de aceptación: 2 de noviembre de 2020

Introducción

“En estos parajes no sabían quién es usted pero llegaba un piquete de cómicos malos y anunciaba Electra (...) allá no habrá periódicos pero hay púlpitos (...) y decían los ministros del Señor ‘nadie asista al teatro’ y Electra tenía la atracción del fruto prohibido”.¹

El 19 de mayo de 1901 *Electra*, del dramaturgo español Benito Pérez Galdós, se estrenó en Córdoba. El diario local *La Libertad*, durante todo el mes previo, publicó en folletines la totalidad de la obra, en un intento por publicitar e invitar a los cordobeses a que asistieran. La pieza teatral fue montada durante tres noches seguidas y Córdoba fue escenario de enfrentamientos violentos entre los asistentes y la policía.

En los albores del siglo XX, la ciudad de Córdoba se hallaba en una permanente expansión de su vida social con sus respectivas expresiones en el espacio público. La población había aumentado considerablemente con la llegada de inmigrantes y, en simultáneo, los ámbitos de sociabilidad y de difusión de ideas se multiplicaban acordes al clima de época. Consideramos que analizar la puesta en escena de una obra teatral como *Electra* y sus repercusiones puede ser una interesante veta para dilucidar el panorama social, cultural y político de la ciudad. En las siguientes páginas analizamos cómo los cordobeses reaccionaron en ocasión del estreno de aquella emblemática y candente pieza teatral y, a la vez, qué nos dicen esas reacciones de la sociedad cordobesa en general. Posiblemente no sea suficiente el mero análisis de la recepción de *Electra* para reconstruir acabadamente ciertos consumos y hábitos culturales de los cordobeses, pero sí consideramos que las controversias y reacciones habidas sirven para comprender, en cierta medida, los contextos de ocurrencia de este fenómeno.

El hecho de que una obra de esas características se haya estrenado en Córdoba ¿qué dice de la ciudad?, ¿por qué *Electra* funcionó como disparador del escándalo? En algún punto, los sectores que rechazaron su puesta en escena recogieron las noticias sobre los conflictos desatados en España tras el estreno de la obra. Este trabajo se estructura en dos grandes apartados. En el primero analizamos, sin pretensión de exhaustividad, de qué trata la obra *Electra* de Pérez Galdós. Allí ensayamos algunas posibles interpretaciones sobre

¹ Fragmento de carta de Enrique García Velloso a Benito Pérez Galdós, citado en Coelho Baibene (2015: 455).

algunos tópicos anticlericales que, a nuestro modo de ver, habrían desatado el escándalo. En el segundo apartado intentamos elaborar un panorama lo más completo posible de la recepción de la obra, es decir, cómo los cordobeses activaron una serie de acciones para expresar su aversión o su simpatía por *Electra*. Para llevar a cabo este trabajo consultamos, principalmente, la prensa local tanto de corte liberal y laicista -*La Libertad*- y de corte confesional -*Los Principios*-. En paralelo, trabajamos con documentación oficial y eclesiástica -decretos municipales, pastorales, memorias de la policía-.

Algunos tópicos presentes en *Electra*

En mayo de 1901 llegó a nuestro país la puesta en escena del drama *Electra* y generó revuelo en los sectores más conservadores. Se estrenó, hasta donde sabemos y tenemos noticias, en las ciudades de Buenos Aires, Paraná, Santa Fe, Rosario y Córdoba. Meses antes, concretamente el 20 de enero de 1901, se había estrenado en Madrid. El panorama en España no era muy alentador: *Electra* apareció en medio de múltiples manifestaciones liberales en contra del poder de la Iglesia y cuestionamientos a la influencia de las órdenes religiosas, especialmente las jesuitas. El éxito de la pieza teatral fue indiscutible y también las reacciones que generó. En lo inmediato, mereció la reprobación específica de la autoridad católica en España.²

Tal como afirma Casaldueiro (1951: 38-39), el teatro de Pérez Galdós se oponía a la tradición en forma y contenido. Cada estreno era ocasión propicia para la lucha, que se propagaba en todas direcciones. Tras presenciar las funciones era bastante común que el público organizara manifestaciones de apoyo al dramaturgo. Mientras tanto, la prensa se encargaba de continuar la polémica en días sucesivos. París se convirtió en un verdadero campo de batalla tras el estreno de *Electra*. En un pueblo de España, para impedir que pudiera llevarse a cabo la obra, se les negó hospedaje a los actores; en otro, se convocaron procesiones en simultáneo para que hubiera menos público en la presentación. En la ciudad de Buenos Aires se estrenó en tres teatros distintos a la vez, a saber, en el Victoria, en el Comedia y en el Argentino.

A continuación, haremos una exposición sintética de la trama de la obra. La historia transcurre en cinco actos. La protagonista es *Electra*, joven huérfana de madre que vive protegida por sus tíos, Evarista y Urbano García Yus-

² *Carta Pastoral del 17 de abril de 1901*, B.O.E.O.S., citado en Julio de la Cueva Merino (1994:278).

“*Electra* se convirtió en el grito de guerra”. Una aproximación a las reacciones del estreno ...

te, dueños de una inmensa fortuna. El matrimonio de los García Yuste cuenta con amigos de similar extracción social. Entre ellos, aparece el marqués de Ronda, personaje acaudalado, hombre de familia católica pero de mente liberal moderada. Luego está Máximo, sobrino de Evarista, científico y viudo. Salvador Pantoja es un personaje extremadamente religioso y su opinión tiene mucho peso para los tíos de Electra; a la vez, es director del convento de San José de la Penitencia. Aquí importa hacer una salvedad: no es casual que Máximo sea científico y Pantoja, religioso, y que ambos se disputen el “control” de Electra -a través del matrimonio y de la vida conventual, respectivamente-. Serán, tal como veremos, los antagonistas de la obra. Por último, Leonado Cuesta es quien administra la fortuna de la familia García Yuste.

En el primer acto, hay una especie de presentación de Electra en sociedad; la joven acaba de volver de un internado en Francia. Todos los personajes, ansiosos por el encuentro, centran su atención en la protagonista. En este contexto, Electra aparenta ser una persona inocente, juguetona y algo tarambana. Tanto Cuesta como Pantoja manifiestan explícitamente su voluntad de proteger material y simbólicamente a la jovencita. Ambos sugieren que el vínculo que los uniría con Electra sería el de la paternidad. Pantoja tiene la idea de que ella debe consagrarse a la vida religiosa para mantener su alma pura; por su parte, Cuesta asegura que nombrará heredera de toda su fortuna a Electra para que no deba depender nunca más de nadie. Desde el principio es evidente cuán profundo es el afecto entre Máximo y Electra. La joven, ofuscada por la posibilidad de que la envíen a un convento, comparte su pesar con Máximo y juntos intentan buscar una alternativa.

En el siguiente acto los jóvenes se muestran abiertamente enamorados y consolidan su vínculo afectivo. Comparten tiempo en la casa de Máximo, gracias a sus aliados, el marqués y Patros, la criada de Electra. Al enterarse de cómo se van dando las cosas entre Máximo y Electra, Pantoja entra en cólera y convence a Evarista de la necesidad de que su sobrina siga una vida de buenas costumbres y recato. El camino es, sin lugar a duda, la vida conventual y consagrada a Dios.

El tercer acto transcurre en el laboratorio de Máximo. Electra se desenvuelve con eficiencia y perspicacia y demuestra que no solo es una bella jovencita, sino que también es capaz de ocupar espacios de trabajo. Paralelamente, la protagonista se ocupa de las tareas domésticas y del cuidado del hogar. Hacia el final, Máximo le pide matrimonio y, por supuesto, Pantoja se opone.

En el próximo acto, Pantoja mantiene una conversación con Electra y recurre a la mentira para evitar que contraiga matrimonio con el joven cien-

tífico. Así las cosas, revela que Electra y Máximo son hermanos por línea materna. Seguidamente la joven enloquece y se interna en el convento de San José de la Penitencia.

En el quinto y último acto, Cuesta fallece y deja todos sus bienes a Electra. En simultáneo, Máximo se entera del ingreso de la joven al convento y corre a su rescate. Entabla una enardecida discusión con Pantoja. Todo se resuelve tras la aparición de la Sombra de Eleuteria, madre de Electra. En una conversación con su hija, el fantasma de la mujer devela la verdad: Máximo no es su hermano. Electra se reencuentra con su amado y se libera de las mentiras de Pantoja.³

Tan solo cuatro meses después de su flamante -y controvertido- estreno español, la obra de Benito Pérez Galdós llegó a la ciudad de Córdoba. La puesta en escena alarmó a diversos sectores del catolicismo local, especialmente a sus altas jerarquías. En esa dirección, el 18 de mayo de aquel año, el entonces obispo Reginaldo Toro emitió una pastoral relativa al tema. A través de ella el obispo exhortó a los feligreses y a la población en general a no asistir al teatro El Progreso. Consideró que *Electra* era una manifestación más de los “enemigos de la Iglesia y de la fe”, quienes intentaban “infundir en el pueblo el desprecio y el odio a las órdenes religiosas que en todo tiempo han merecido bien de la iglesia y de la sociedad civil”. Según Toro, el espíritu de *Electra* era “perverso, agresivo, [iba en] contra [de la] fe y [era] pernicioso para las buenas costumbres”. Asimismo, en el documento señaló que la obra, en todos los lugares donde se había presentado, generó desmanes y ataques contra las iglesias y conventos. El obispo cordobés declaró que asistir a la presentación de la obra y cooperar con ella de cualquier modo *era ilícito*. A la vez, instó a los cordobeses a que se convirtieran en verdaderos “soldados disciplinados de la fe” y, como tales, pelearan en las “batallas del Señor”.⁴

Ahora bien, ¿qué se ponía en discusión en *Electra*? ¿Cuáles eran los tópicos presentes en su trama que causaban tanto desprecio y temor en sus detractores o, por el contrario, tanta pasión en sus espectadores? *Electra* conjuga en sí una serie de contenidos propios de la crítica anticlerical. A la vez, el drama de Pérez Galdós plantea una interesante articulación simbólica entre los pares modernidad/tradición, progreso/atraso, ciencia/religión, que lo atraviesa de principio a fin. Quizá sean estos elementos los que generaron

³ Reconstrucción elaborada en base a la obra “*Electra*”, consultada en Sainz de Robles, F. (1942) y en base al trabajo de Anillo Ponce (2017).

⁴ *Pastorales, Decretos y Edictos, 1901-1906*, TIII, Legajo 53. Archivo del Arzobispado de Córdoba.

ecos en una sociedad como la cordobesa, atravesada como estaba por las tensiones propias de los procesos de laicización y secularización.

Detengámonos, entonces, en algunos de estos tópicos. En primer lugar, en *Electra* se pone en evidencia el rol de la mujer y su lugar en la sociedad de principios de siglo XX. El autor construye una imagen de mujer devota que, a simple vista, es más débil e ingenua que sus pares masculinos y, por tanto, susceptible de ser manipulada. Esta cuestión es recurrente a lo largo del drama y se expresa a través de ciertos mecanismos de manipulación que Pérez Galdós remarca en varios pasajes. En este punto, consideramos que *Electra* funciona como denuncia de cómo las damas de alta alcurnia “dilapidaban” sus fortunas y tiempo de sus vidas en la Iglesia. Por dar un ejemplo, el personaje de Evarista expresaba:

Evarista: — (...) lo que hoy me trae Cuesta, no hará más que pasar por mis manos y con esto habré consagrado al Patrocinio siete millones largos y aun haré más para que la casa y colegio de Madrid tengan todo el decoro y magnificencia que corresponden a tan grande instituto. Impulsaremos [además] las obras de los colegios de Valencia y Cádiz (Sainz de Robles, 1942: 883).

En este mismo sentido y más adelante en la obra, el personaje del marqués apunta:

Marqués: — Me permitirá usted, querido Urbano, que proclamando a gritos los méritos de su esposa, no eche en saco roto los míos, los nuestros: hablo por mi mujer y por mí. Virginia *ya lleva dado a las Esclavas un tercio de nuestra fortuna* (Sainz de Robles, 1942: 883).

Más explícitamente el marqués señala que “por conservar la paz del matrimonio” había contemporizado, cedido y finalmente establecido en su testamento que la totalidad de sus bienes quedarían para aquella congregación. Agrega, además, que vivía en “una placidez beatífica”, convencido de que su esposa salvaría el alma de ambos. Urbano, su interlocutor, le contesta que ellos, los varones, “no tienen iniciativa para nada” y que a veces “hasta respirar nos está vedado”. De este modo, queda sugerido que los personajes femeninos de *Electra* servían a Dios —a través de sus representantes en la tierra, el clero y las congregaciones—, practicaban a rajatabla las costumbres religiosas y eran quienes efectivamente decidían sobre las fortunas familiares, destinadas a obras pías.

Mientras que en la esfera pública la inteligencia pareciera ser una cualidad reservada a los hombres –por ejemplo, el caso de Máximo, que es científico y el de Cuesta, el contador de la familia García Yuste–, al interior del hogar, aparentemente, son las mujeres las que logran torcer la opinión y los deseos de los varones. Sin embargo, es conveniente no confundir esta representación sobre las mujeres en tanto autónomas, capaces de tener determinación sobre algunos asuntos. Si volvemos a *Electra* y la tomamos como muestra, los personajes femeninos aparentan ser vulnerables y fácilmente manipulables por los hombres de fe y sus intereses. En este punto, una de las ideas más fuertes que la obra construye es que resulta importante evitar que las mujeres estén expuestas a la influencia de los religiosos. La mujer española de principios de siglo XX es representada como un ser ingenuo, inferior, irracional y emocional en comparación con los varones; una suerte de *tabula rasa* disponible para el beneficio de los religiosos.

Si para entonces los ámbitos relativos a la vida política y al ejercicio pleno de la ciudadanía estaban vedados para las mujeres, no ocurrirá lo mismo con aquellos relacionados con la religión. Frente a un panorama donde se percibía un claro aumento de la participación femenina en las prácticas devocionales,⁵ no fueron pocas las voces anticlericales que llamaron la atención sobre lo que sería una suerte de “pacto de mutua fidelidad entre mujer e Iglesia” que operaba como el principal obstáculo de los avances de la modernidad y el progreso (Delgado, 1993). Este aspecto es recurrente en el discurso y la literatura anticlerical: desde allí se plantea la necesidad de disputar la influencia sobre las mujeres, lugar vital del poder eclesiástico.⁶

Ahora bien, si desde su discurso arengaban a “liberar” a la mujer devota de las cadenas que la ataban a la religión, los anticlericales no dejaban de ser, a su modo, paternalistas.⁷ Algunas mujeres librepensadoras contemporáneas denunciaron esta cuestión a viva voz. Solo por mencionar un ejemplo, la española Belén de Sárraga, en el marco de los Congresos Internacionales de Libre Pensamiento y de sus conferencias brindadas en Argentina durante 1906, instó a que la lucha de los librepensadores no se limitara a criticar y denunciar los supuestos daños infringidos por la Iglesia. Para de Sárraga, el movimiento

⁵ Para un estado del arte de los estudios abocados al fenómeno de la feminización de la religión véase Mínguez Blasco (2015).

⁶ Inmaculada Blasco (2005) propone analizar la vinculación entre mujeres y religión en tanto construcción discursiva por parte de los coetáneos, mayoritariamente varones contrarios al clero o a la religión.

⁷ Sobre este aspecto, véase María Pilar Salomón (2005 y 2011).

librepensador debía, fundamentalmente, pelear para que las mujeres obtuvieran los mismos derechos políticos que los hombres. Una vez conquistados esos derechos, las mujeres romperían las cadenas que las subyugaban a la religión (Lacalzada de Mateo, 2006:156).⁸ Esta descollante librepensadora subrayará en múltiples espacios la importancia del reconocimiento político y jurídico de las mujeres, en parte, porque una abrumadora mayoría de laicistas, librepensadores y anticlericales consideraban mentalmente inferiores a sus compañeras y, por ende, incapaces. Como señala Delgado (1993:174), en el imaginario anticlerical la crítica a la Iglesia solía ir de la mano de una desconfianza hacia las mujeres, consideradas el eslabón más débil y hasta una potencial enemiga.

Retomando el análisis de la obra, el personaje de Electra presenta algunas características que merecen ser puestas en consideración. Si bien a simple vista Electra muestra rasgos de inmadurez e ingenuidad, en muchos pasajes de la obra la joven sorprende: actúa con sagacidad, responde con agudeza y tino y trabaja arduamente en el laboratorio de quien será su pareja, Máximo. Posiblemente la protagonista cristalice los rasgos de una mujer emergente, capaz de librarse de una religión profundamente opresora. Este modelo de personaje femenino sagaz y rebelde no es atípico en la dramaturgia de la época. Ya desde mediados del siglo XIX en Córdoba se habían presentado obras de teatro cuyas protagonistas ponían en jaque al modelo de la mujer sumisa.⁹

Por otro lado, *Electra* aborda un tema controversial como el enclaustramiento forzado. Más adelante, cuando analicemos los contextos en los que la obra se puso en escena, volveremos sobre algunos casos de encierros forzados

⁸ Para un estudio de la situación civil y jurídica de las mujeres de los países sudamericanos a comienzos del siglo XX, véase el trabajo de Giordano (2012).

⁹ *Camila O'Gorman* y la *Condesa Silvia* son dos ejemplos de obras de teatro cuyas protagonistas rompieron con los ideales de mujer propios de su tiempo. Sus presentaciones en Córdoba fueron un éxito. El drama *Camila O'Gorman* del uruguayo Heraclio Fajardo se presentó el 12 de julio de 1873 y, debido al inmenso suceso, repitió función el 20 de dicho mes. Allí se representaba el fusilamiento de la joven porteña, ordenado por Juan Manuel de Rosas. La joven había escapado de la casa de sus padres junto a su amante, el jesuita Ladislao Gutiérrez. La presentación en Córdoba de esta obra fue un éxito rotundo y mostró sobre tablas un exceso de fantasía y de pasión desbordada. Años más tarde, en 1889, el italiano Eugenio Troisi estrenó en la ciudad de Córdoba su pieza teatral titulada *La condesa Silvia* a cargo de la Compañía Italiana. En esta obra signada por el drama, *Silvia*, la protagonista, rompía con todos los ideales de una buena esposa, típicos de su época. María Teresa Monterisi ha sugerido que Troisi debió de haber modificado esta pieza antes de presentarla en Córdoba teniendo en cuenta que en Italia había sido rechazada por varias compañías teatrales, dado su excesivo realismo -en la obra se trataban temas ríspidos como el adulterio, la prostitución y el asesinato-. Véase Monterisi (2014) y Bischoff (1961: 193-194).

contemporáneos que escandalizaron a España y a la Argentina. La reclusión conventual forzada de Electra generó un contundente rechazo en los espectadores de la obra, acaso por representar un borramiento absoluto de la voluntad de la protagonista. La mentira cristaliza en la figura de Pantoja quien, paradójicamente, se auto percibe como un hombre de fe. Pérez Galdós hace decir a este repudiable personaje, que se escuda en la religión católica y en sus supuestas buenas intenciones, que tiene potestad absoluta sobre el destino de la joven:

Pantoja: — (...) ¡Oh sí! Algo podría decir...Más por el momento sólo digo que Electra no está preparada para el matrimonio, *ni en disposición de elegir con acierto*...No rechazo yo en absoluto su casamiento siempre que sea con un hombre cuyas ideas puedan serle dañosas... Pero eso vendrá después. Lo primero es que esta tierna criatura ingrese en el santo asilo, donde la probaremos, pulsaremos con exquisito tacto su carácter, sus gustos, sus afectos y en vista de lo que observemos se determinará (Sainz de Robles, 1942: 916).

(...)

Pantoja: —Sepa usted (...) que el acto de apartar a Electra de un mundo en el que la cercan y amenazan innumerables bestias malignas, no es despotismo: es amor en la expresión más pura del cariño paternal (...) ¿Duda usted de que el fin más grande de mi vida hoy es el bien de la pobre niña? (...) *Amo a Electra con un amor tan intenso que no aciertan a declararlo todas las sutilezas de la palabra humana* (...) *Quiero tenerla bajo mi dominio santamente, paternalmente, que ella me ame como aman los ángeles...Que sea imagen mía en la conducta, espejo mío en las ideas* (...) Yo la dotaré ampliamente. Cuanto poseo será para ella, para esplendor de su santa casa...Electra será nombrada Superiora y bajo mi autoridad gobernará la Congregación (Sainz de Robles, 1942: 916).¹⁰

A lo largo de la obra y en esta selección particular, Pérez Galdós intenta denunciar el despotismo masculino a través de Pantoja. Este personaje no solo anula la verdadera voluntad de Electra, que es casarse con Máximo, sino que coacciona sus deseos y la condena a una vida de reclusión. A través de

¹⁰ El resaltado es mío.

este relato en particular el autor intenta poner de relieve otro clásico blanco de ataque de los anticlericales: el celibato de los curas. Si bien Pantoja no es un sacerdote ordenado, hay una construcción del personaje que intenta caracterizarlo como tal. En este sentido, notamos cierto tono lascivo en el discurso de Pantoja con respecto a la joven protagonista. A través del discurso anticlerical se criticó fuertemente el celibato y los efectos que la represión producía sobre los deseos de los hombres y de las mujeres.

Por otro lado, no podemos afirmar que *Electra* sea una obra antirreligiosa. Por el contrario, el personaje de Máximo expresa su fe en Dios en varias oportunidades. No reniega de la existencia de un Ser supremo. Podríamos sugerir que lo que se pone en discusión es la religión católica como tal, la rigidez de las costumbres impartidas desde las jerarquías. Podríamos afirmar que lo que se está poniendo en evidencia con *Electra* es la existencia de una “mala” y de una “buena” religión. Así, el joven científico afirmaba:

Máximo: — [que] en Dios confía quien adora la verdad. Por la verdad combatimos ¿Cómo hemos de suponer que Dios nos abandone? No puede ser, tía (Sainz de Robles, 1942: 925).

Una posible lectura de la *Electra* de Benito Pérez Galdós podría organizarse a partir de pares antagónicos. La articulación entre pares opuestos, como razón/creencia, ciencia/religión, atraso/progreso, oscuridad/luminosidad y masculino/femenino, ordenan la trama. En este punto, podemos sugerir que Pantoja y los tíos de Electra encarnarían el atraso, la sumisión, la vida en el encierro y la imposibilidad de elegir en libertad. Por el contrario, Máximo y, en cierta medida, el marqués, representarían otro camino de vida para la protagonista, en la que gobierna la racionalidad y la libertad, el progreso, la ciencia y el verdadero amor. En este sentido es que el Marqués señala:

Marqués: —La sociedad que frecuento, el círculo de mi propia familia y los hábitos de mi casa, producen en mí un efecto asfixiante. Casi sin darme cuenta de ello, por puro instinto de conservación, le lanzo a veces en busca del aire respirable. Los ojos se van tras de la ciencia, tras de la Naturaleza...y Máximo es eso (Sainz de Robles, 1942: 889).

Sin embargo, por mucho que Máximo encarne un ideal de libertad y de progreso, a la postre, termina entrando en la competencia por el control so-

bre *Electra*. Si bien la muchacha presenta ciertos rasgos de rebeldía y de independencia en su personalidad, a la larga, su destino es definido por varones. Como se señaló, en el imaginario anticlerical estaba bastante extendida la idea de que la Iglesia “semi secuestraba” a las mujeres y, por ende, los anticlericales debían actuar para disputar autoridad con los sacerdotes. Esta lectura establecía un cierto orden de cosas en el que la mujer era inferior, incapaz de razonar y debía ser conquistada, y así completar la colonización masculina del mundo (Delgado, 1993).

Los contextos, la llegada a Córdoba, las repercusiones

Electra se estrenó en un contexto peculiarmente conflictivo en materia de tensiones anticlericales, tanto en España como en Argentina. La España de principios de siglo XX estaba signada por la conflictividad anticlerical.¹¹ En primera instancia, la discusión en Francia de la ley de asociaciones generaba temores en los sectores españoles más progresistas de que hubiera una afluencia importante de congregaciones católicas expatriadas de suelo francés. Por otro lado, había tenido lugar un caso muy escandaloso -conocido como “el caso Ubao” - que concentró la atención de la prensa española durante los meses previos al estreno de la obra. El caso de Adelaida de Ubao e Icaza fue tan estridente que movilizó las estructuras de poder. La joven Adelaida, heredera de una importante fortuna y extremadamente creyente, fue manipulada por el padre jesuita Fernando Cermeño, para que ingresara a la vida conventual. Así las cosas, la menor abandonó su domicilio e ingresó en el convento de las Hermanas Esclavas del Corazón de Jesús. Su madre presentó una demanda aduciendo la falta de criterio de su hija apenas se enteró; además, denunció al sacerdote por codiciar la cuantiosa herencia de la joven. Existen, tal como analizamos en el apartado anterior, evidentes semejanzas entre este caso y la ficción de Pérez Galdós, que no hizo más que avivar la indignación de los españoles.

En la localidad 25 de Mayo, provincia de Buenos Aires, tuvo lugar un caso similar. Anita Cucard habría procedido de la misma manera que Adelaida, escapándose del hogar que compartía con sus padres. Días después apareció en la casa religiosa del pueblo; acto seguido, el juez local intervino a pedido de sus

¹¹ Incluso fue clasificada por *Los Principios* como una “tentativa de obra dramática, convertida en divisa de combate para agitar las pasiones en el alma atormentada de España.” “Barbarie liberal”, *Los Principios*, 24 de mayo de 1901.

“*Electra* se convirtió en el grito de guerra”. Una aproximación a las reacciones del estreno ...

padres y la Madre Superiora confesó que “creía que [la niña] tenía autorización para entrar al noviciado”. Los padres de Anita presentaron ante el Juzgado del Crimen una formal querrela contra la religiosa por raptó de menores.¹²

A caballo entre los siglos XIX y XX los países latinoamericanos atravesaron procesos de secularización y de laicización diversos.¹³ En Argentina, el proceso de laicización tuvo su cénit en dos momentos concretos de la década de 1880: entre 1882 y 1884, con la discusión y promulgación de las leyes de Educación y de Registro Civil, y en 1888, con la de Matrimonio Civil. A partir de entonces, los intentos fueron menos contundentes;¹⁴ sin embargo, ciertos sectores laicistas albergaron la esperanza de avanzar con medidas concretas y así lograr definir qué competencias quedaban reservadas al Estado y cuáles a la Iglesia católica. 1901 fue un año difícil para los sectores católicos en Argentina. El entonces diputado Carlos Olivera presentaba un proyecto de divorcio vincular y existían altas posibilidades de que se aprobara.¹⁵ Este no era el único embate que estaba sufriendo la religión católica por entonces: en simultáneo, el diputado Emilio Gouchón presentaba un proyecto contra el ingreso al país de nuevas órdenes religiosas.¹⁶

Ahora bien, ¿qué impacto tuvo la llegada de *Electra* a Córdoba?, ¿qué tipo de reacciones manifestaron los distintos sectores sociales, tanto quienes asistieron y festejaron la presentación de la obra, como quienes la rechazaron?, y ¿cuáles fueron las intervenciones de esos sectores en diversos ámbitos del espacio público?

Sin dudas, los distintos medios gráficos locales fueron los campos de batalla por excelencia en los que se expresó el antagonismo de ideas en torno a la representación de esta controversial obra. De este modo, un acalorado debate ocupó la atención de los cordobeses durante mayo de 1901. La elaboración periodística en torno a esto se hizo de maneras diametralmente opuestas: *La Libertad* -signada por sus tendencias liberales y laicistas- produjo contenido sobre la pieza de Pérez Galdós desde febrero de ese año. Notificó a los cordobeses sobre su estreno en Madrid y sobre los escándalos acaecidos en la capital española. Incluso desde el 18 de marzo publicó, por el lapso de algunos

¹² “La *Electra* porteña. Anita Cucard. Habrá gato encerrado”, *La Libertad*, 19 de abril de 1901.

¹³ Para una síntesis de diferentes casos latinoamericanos, véase Di Stefano, Roberto (2014).

¹⁴ Véase Di Stefano, Roberto (2011).

¹⁵ La sociedad cordobesa no fue ajena a este debate en torno al proyecto del “diputado divorcista”. Sobre este particular, véase Asquini y Núñez (2019).

¹⁶ “El divorcio”, *Los Principios*, 8 de junio de 1901.

días, un folletín con la pieza a los fines de “divulgar esta obra magistral”.¹⁷ Por su parte, la prensa confesional de *Los Principios* asumió la misión de denostar la obra y construir sentidos negativos en torno a ella. El primer “ataque” de *Los Principios* contra *Electra* fue divulgar la carta pastoral del obispo Reginaldo Toro que mencionamos en el apartado anterior. También se publicó en este periódico la carta pastoral del obispo de Plasencia, en España.

Antes de pasar al análisis de las reacciones que generó el estreno de *Electra*, cabe decir que las investigaciones sobre el estado de las artes escénicas en Córdoba de principios de siglo XX son escasas; sin embargo, a partir de lo recopilado, se conoce que la sociabilidad cordobesa encontró en dicha actividad un ámbito propicio para desplegarse. En este sentido, el teatro constituyó un espacio de interesantes cruces e intercambios sociales donde convergían sectores de la población muy heterogéneos entre sí. Para fines del siglo XIX y principios del XX la concurrencia de los cordobeses a los teatros de la ciudad habría crecido considerablemente (Bischoff, 1961).

El primer teatro de envergadura de la ciudad abrió sus puertas el 15 de abril de 1877. Se lo llamó El Progreso y es, precisamente, donde *Electra* fue puesta en escena. El edificio se ubicaba en la calle San Martín al 38 -a metros del Cabildo de la ciudad y de su plaza principal- y fue proyectado en un estilo clásico, con un portal central y arcadas que se repetían en sus dos plantas, diseñado por el arquitecto Antonio Soler (Page, (s/f): 72). Este proyecto probablemente haya sido iniciativa de la Sociedad Teatro Córdoba, sociedad comercial por acciones, que luego cambiará su nombre a El Progreso. Ésta elevó el pedido para obtener la personería jurídica en 1875 a través de Pedro Padilla (Vagliante, 2015). De él conocemos muy poco: nacido en España en 1831, para 1869



¹⁷ “Electra. Nuestro folletín”, *La Libertad*, 18 de marzo de 1901.

figura como residente cordobés y se declara “sastre” de profesión.¹⁸ Padilla y sus asociados estaban empeñados en dotar a Córdoba de un coliseo como los de Buenos Aires (Bischoff, 1961:216).

Probablemente la afición al teatro de Padilla más la noticia de la llegada de *Electra* a otras ciudades argentinas hayan sido motivos suficientes para que organizara una presentación local para 1901.

Sobre el montaje de la obra de Pérez Galdós en Córdoba y su puesta en escena existen datos aislados. Tenemos noticia de que la compañía de Wenceslao Bueno estuvo a cargo de la representación en la ciudad mediterránea; en tanto que, en Buenos Aires, lo hicieron las compañías de Galé y Cordero (Dubatti, Jorge (s/f). Hasta donde podemos saber, las compañías dramáticas que montaron las representaciones en la ciudad de Córdoba fueron externas hasta entrado el siglo XX, aunque no podríamos señalar en qué proporción eran porteñas o europeas (Brizuela; Frega; Yukelson, 2005). A pesar de que no sea un objetivo de este trabajo, consideramos que es sugerente pensar cómo circularon obras literarias o teatrales producidas en los centros –en este caso, en España– por espacios geográficos como Córdoba, a la que podríamos pensar como una periferia *de la periferia*. Con esto aludimos a un vasto territorio cultural del que Córdoba formaba parte y del que integraba redes de circulación e intercambio. Pero esta participación no se daba de igual modo en todos los espacios sino que, por el contrario, existían jerarquías –históricamente determinadas– en respuesta a, por ejemplo, la desigual distribución de elementos culturales como la creatividad, las exigencias y la consideración cultural, como así también a la desigual presencia de ámbitos de especialización profesional. Específicamente en el marco de la modernidad, Córdoba sostenía, por un lado, un vínculo de periferia con la capital del país –Buenos Aires– y, por el otro, con el espacio europeo.¹⁹

La obra de Pérez Galdós recorrió circuitos de las provincias argentinas y se presentó en las ciudades de Córdoba, Paraná, Santa Fe y Rosario. Cabría preguntarse: ¿cómo se produjo, entonces, la circulación de obras teatrales extranjeras en las distintas ciudades del país?, ¿quiénes fueron los que sostuvieron estos circuitos y cómo se activaron? Una posible vía de ingreso a este

¹⁸ Censo Nacional de la República Argentina (1869). Base de datos con imágenes consultada en julio de 2019 on line en <http://FamilySearch.org>. Pablo Vagliente apunta que hacia 1866. Pedro Padilla buscó y consiguió “la suscripción de acciones para su sastrería” (Vagliente, 2015: 135).

¹⁹ Sobre la dinámica centro-periferia en el plano cultural, ver Agüero; García (2010); Shils (1976); Ginzburg; Castelnuovo (1981: 51-72) ; Martínez, Ana Teresa (2013: 169-180).

universo podría ser la figura de Pedro Padilla, de quien conocemos, lamentablemente, escasos y fragmentados datos.²⁰

El obispo cordobés prohibió la asistencia de los feligreses a la obra, situación inédita con relación a cómo reaccionaron sus pares de las otras ciudades argentinas donde *Electra* se presentó. Los obispos Espinoza, de Lastra y Boneo –de Buenos Aires, Paraná y Santa Fe, respectivamente– no emitieron ninguna opinión al respecto. A través de su carta pastoral, el obispo cordobés habría intentado “coartar la libertad” de los cordobeses y encendió la llama de la ira. En respuesta, tuvieron lugar manifestaciones anticlericales al finalizar las dos primeras noches de función de *Electra* en “El Progreso”.

La Libertad detalló la puesta en escena y la reacción de los espectadores durante la primera función. Abundaron las emociones, los espectadores gritaron “muera” a “los Pantojas” y sonó hasta tres veces “La Marsellesa”, coreada por una multitud conmovida. La obra, a sala llena, cerró con un público excitado que obligó a levantar el telón repetidas veces, al grito de “¡Viva *Electra*! ¡Abajo los Pantojas! ¡Mueran los hipócritas!”.²¹

Terminada la obra, un grupo de personas -encabezado por un presunto ex empleado de la policía, un cronista de *La Libertad* y un docente del Colegio Nacional- se dirigió a la imprenta de *Los Principios*.²² La movilización, hasta entonces pacífica, se tornó agresiva. Alguien gritó “¡piedras!” y a continuación algunos manifestantes apedrearon el edificio de la imprenta del diario católico. Mientras tanto, la policía ordenó que todos los soldados pasaran a la cabeza de la columna y que se estacionaran sobre la avenida General Paz para frenar los ataques. *La Libertad* subrayó que los soldados que vigilaban a caballo “echaron pie a tierra para evitar hacer daño al pueblo”, actitud que la multitud festejó con un grito de “¡Viva la Policía!”. Por el contrario, la editorial de *Los Principios* lamentó la decisión de la policía de no reprimir aquellas conductas revoltosas. Quienes se opusieron a *Electra* criticaron a Carlos Frías, jefe de policía, por no haber “planchado con el vilipendiado machete policial el lomo de aquellos muchachos, según lo deseado por los exaltados de otro género”.²³ A continuación, la columna se dirigió a la iglesia de la Mer-

²⁰ Para pensar este tipo de problemas resulta muy sugerente el proyecto que Fernando Devoto dirige sobre los teatros de ópera del litoral rioplatense. Recientemente se publicaron algunos resultados de esta indagación en AAVV (2018).

²¹ “En el teatro El Progreso”, *La Libertad*, 20 de mayo de 1901.

²² “El escándalo de anoche”, *Los Principios*, 19 de mayo de 1901.

²³ Citado en Sánchez (1968: 389).

ced. Una vez en el lugar, los manifestantes atacaron la casa de ejercicios espirituales -contigua al templo- mientras que otros apedrearon el convento. Luego, la concentración se disipó.

Los desórdenes se repitieron la noche siguiente. Terminada la segunda función, una persona encendió un paquete de cohetes, lo que funcionó como señal para iniciar los disturbios. Un grupo se dirigió nuevamente al edificio de la imprenta del diario católico. Luego de repetidas ovaciones a la libertad de pensamiento y de “muera” a *Los Principios* y a los “Pantojas” el grupo volvió a la plaza principal. La editorial de *La Libertad* aseguró que una vez que la manifestación hubo concluido, el comisario Córdoba atropelló con su caballo a algunas de las personas concentradas. Los manifestantes insultaron al comisario y se dispersaron por la plaza. En ese momento, el jefe de policía ordenó cargar a caballo contra ellos y “más de 80 soldados montados se lanzaron a toda carrera por avenidas de la plaza”. La redacción del diario comparó el comportamiento de la policía con “[aquellos] que nos relatan a diario los telegramas de San Petersburgo. Así deben ser las cargas que los cosacos llevan en contra del pueblo”.²⁴ Resulta algo exagerada la comparación de lo ocurrido esa noche en la plaza central de Córdoba con lo que acontecía en Rusia por entonces.

Al concluir el episodio hubo varias personas detenidas y trasladadas al Departamento Central de Policía. Las detenciones se produjeron porque estas personas habrían procedido contra el orden público pero el caso no pasó a mayores (Frias, 1903). *Los Principios* expresó abiertamente su deseo de que fueran juzgados por sediciosos y trasladados al presidio de Alta Córdoba. Acto seguido, publicó una nómina de los apresados. Por su parte, *La Libertad* denunció que esa lista estaba manipulada: “[se habían] intercalado nombres y tergiversando [la verdad] intencionalmente por maldad, con esa clase de maldad que vela con el manto plácido de los Pantojas”.²⁵

El escenario se trasladó de las calles al papel. El 21 de mayo *Los Principios* publicó una nota editorial con declaraciones muy controversiales sobre los asistentes al teatro. En la nota se decía que al “Progreso” habían asistido:

²⁴ “La segunda representación”, *La Libertad*, 20 de mayo de 1901. Es interesante la comparación de lo acontecido en Córdoba con lo que estaba sucediendo en Rusia.

²⁵ “Los detenidos por la policía. Al ostrog”, *La Libertad*, 21 de mayo de 1901. Las cursivas son mías.

muchachos vendedores de diarios, gente de alpargata y extranjeros [y un] reducidísimo número de personas decentes [...]. El pudor no nos ha de vedar que conocemos que en el palco de *Los Principios* se había dado colocación a tres mujeres de vida desordenada (casi las únicas de su sexo que asistieron) con el propósito de ofendernos.²⁶

Cada una de las cuestiones señaladas por *Los Principios* tuvo su réplica en *La Libertad*. En primer lugar, la redacción del diario liberal lanzó algunas preguntas retóricas para despertar cierto espíritu crítico en sus lectores. Así cuestionó “qué entendía por *decencia* el diario de la mañana” e indagó si “era *indecente* vender diarios, calzar alpargatas bien habidas y *no haber nacido* en la República”. A continuación, agregó que vender diarios era más honesto que “*vender almas y robar secretos*” y que “calzar alpargatas era más decoroso que calzar túnicas”.²⁷

En los siguientes días, *La Libertad* publicó varias notas que contestaban a su colega en defensa de los extranjeros. El diario confesional, al dar tales declaraciones, se había metido en terreno pedregoso si consideramos que por entonces una parte importante de la población era de origen extranjero.²⁸ Como primera reacción, la editorial de *La Libertad* publicó una carta de desagravio elaborada por algunos caballeros y algunos extranjeros residentes en Córdoba. El diario católico los había acusado de pertenecer a “la última capa social”, de ser “indecentes y sin criterio”. A través de una carta firmada por más de setenta y cinco personas, los caballeros pidieron que se especifique

²⁶ “Honor a Córdoba”, *Los Principios*, 21 de mayo de 1901.

²⁷ “Honor para Córdoba”, *La Libertad*, 21 de mayo de 1901. Las cursivas son mías.

²⁸ “Los extranjeros y ‘Los Principios’”, *La Libertad*, 21 de mayo de 1901: “Si la colonia extranjera de Córdoba pensara como el amado colega de la mañana viviría en paz, sus miembros no serían tachados de indecentes ni de haraganes y la acechanza no les tendería sus redes. Pero tienen la desdicha de pensar con cabeza propia, de creer que en la nación argentina se respeta la *libertad de conciencia*, de haber llegado al país con los ojos abiertos, de no prestar sus sentimientos religiosos para el comercio menudo de los matarifes de los principios cristianos y todo esto les está mereciendo los lancetazos de práctica [...] *En una nación cosmopolita que debe todos sus adelantos a la acción del europeo es elemental no herirlo por el delito de que no profese nuestras creencias, desde que no se le ha exigido el despojo de sus principios religiosos al penetrar en nuestro territorio* [...] Y si Córdoba tuviera que elegir, se quedaría con los que aman a Dios trabajando y no con los que lo toman de bandera para disimular la holgazanería y dar libre salida a pasiones inconfesables. Se quedaría con la colonia extranjera y dejaría al fanatismo que humeara la venganza”. Las cursivas me pertenecen.

quiénes de esos eran “nombres decentes” y cuáles no. La composición y el orden de los nombres que aparecen en la lista es peculiar. En los dos primeros párrafos aparecen figuras de la alta élite cordobesa y en el último, los extranjeros. Lo llamativo es que aquellas personas pertenecientes a la élite local no aclararon su profesión ni pertenencia asociativa, mientras que los extranjeros sí especificaron su ocupación al lado de sus nombres. Posiblemente el hecho de señalar la profesión de cada cual era un modo de demostrar a los cordobeses que eran personas de bien, trabajadoras y decentes, a pesar de no pertenecer a los altos estratos de la sociedad local. Sin embargo, no tenemos forma de constatar que en las manifestaciones hayan participado *todas* estas personas. Es muy posible que, luego de cada función, más individuos hayan engrosado las movilizaciones. En este asunto *La Libertad* tomó partido en la defensa de la inmigración y de la libertad de cultos, bastante acorde a su línea editorial en general. Si lo que primaba por entonces era un proyecto político-económico que precisaba, para su desarrollo, mano de obra migrante adepta a diversos cultos, era necesario garantizar que pudieran practicarlos en libertad. En este sentido, por menor que pueda parecer esta discusión, en verdad se trataba de un problema nodal en nuestra joven nación.

Por último, resulta curioso que *La Libertad* haya publicado una nota firmada por algunas damas de la sociedad cordobesa en respuesta a los señalamientos de *Los Principios*. Tal como vimos en la cita más arriba, el diario católico había advertido que las únicas mujeres que asistieron al teatro se dedicaban a la “mala vida.” Frente a esto, algunas mujeres decidieron exponer sus nombres para demostrar “qué mal se aceptan en nuestra cultísima sociedad sus prédicas ribeteadas de fanatismo”. Numerosas damas firmaron la nota e hicieron una sutil distinción: en el primer párrafo figuraban las mujeres casadas; en el segundo, agregaron la condición de “señorita” a los nombres. El apelar a sus “buenos nombres” como aquel capital simbólico que las ubicaba en la porción más “decente” de la sociedad fue un modo de contradecir los señalamientos del diario católico. También podríamos pensar que el mensaje estaba dirigido a cierto grupo de señoras católicas que había trabajado para que las autoridades prohibieran *Electra*.²⁹

Como cierre de este apartado, una nota publicada en *Los Principios* resulta interesante para reflexionar en torno a la participación femenina en este epi-

²⁹ “El señor intendente y los escándalos de estos días. Conducta censurable”, *Los Principios*, 21 de mayo de 1901.

sodio. Firmada por “una tal Rosa”, constituye una cruda crítica a *Electra* y a los desmanes ocurridos en la ciudad. Según la “tal Rosa” la obra de Galdós no produce más que “cansancio, sueño y hastío [...] sólo un espíritu *predispuesto a imitación de lo sucedido en las capitales* puede encontrar materia para dar rienda suelta a pasiones que *no existen por convicción, son pasiones postizas, ficticias, emanadas del Gran Oriente*”.³⁰ Este tipo de editoriales nos sugiere que el canal adecuado para que las mujeres expresaran sus opiniones era *todavía* la palabra escrita. El uso de las calles era una actividad reservada a los hombres.

El uso masivo de las calles, las plazas y los espacios abiertos en manifestaciones, mitines, conferencias no fue una novedad del cambio de siglo. Existió, por el contrario, una antiquísima cultura política que animó a los cordobeses a manifestarse en el espacio público.³¹ No deja de ser destacable de este evento que, para ciertos sectores de la sociedad, algunas prácticas políticas relativas a un mundo “notabilar” todavía eran valiosas y, sin dudar, las pusieron a andar. Así, ejercieron el derecho de petición, apelaron a sus “buenos apellidos”, publicaron cartas en la prensa local para influenciar a la población, etc.

Conclusiones

No habría, pues, fundamento legal para prohibir la representación de *Electra* si solo se tratase de su texto: pero cuando una pieza de teatro u otra producción o acto público cualquiera puede servir de motivo a las excitaciones populares y amenazar el orden público es un deber de autoridad prohibirlo. Con *Electra* sucede que, sin que el público conozca el argumento, desde que se anuncia la representación de la pieza, en todas partes se le toma como pretexto para producir las manifestaciones antic-

³⁰ “Electra. Colaboración”, *Los Principios*, 25 de mayo de 1901. No podemos aseverar con certeza si es cierto que se trató de una mujer o simplemente fue un seudónimo.

³¹ Existe una profusa bibliografía abocada al estudio del uso de las calles y del espacio público en Córdoba; usos motivados tanto por la cuestión religiosa como por otras causas. Solo por mencionar algunos ejemplos, numerosos investigadores se dedicaron al estudio del movimiento obrero cordobés y sus usos del espacio público, aquí me limito a mencionar al trabajo clásico de Iparraguirre -Pianeto (1973). Gardenia Vidal (1995) realizó un estudio fundamental sobre la conformación de la Unión Cívica Radical en Córdoba, el despliegue territorial a través de sus comités y sus manifestaciones en la ciudad. El historiador Pablo Vagliente (2015) realizó un exhaustivo estudio sobre el campo asociativo cordobés, sus expresiones y prácticas de sociabilidad en el espacio público local. Los trabajos de Ana Clarisa Agüero (2015) también son fundamentales en la materia: Agüero, Ana Clarisa (2015 y 217), entre otros.

“Electra se convirtió en el grito de guerra”. Una aproximación a las reacciones del estreno ...

lericales que hasta hoy mismo anuncia el telégrafo que se han producido ayer en Barcelona. (...) en el repertorio del teatro español hay millares de piezas más importantes y más atrayentes que *Electra*, lo que prueba que la preferencia dada a ésta, no obedece a razones de gusto artístico ni de interés dramático sino a una especulación con el escándalo que esa pieza produce donde quiera que se representa.³²

Podríamos suponer, *a priori*, que nada habría de excepcional en la llegada de una pieza teatral a la ciudad de Córdoba a principios de siglo XX. A lo largo de este trabajo intentamos usar este evento como rendija para iluminar ciertas dinámicas de tensión entre la política, la sociedad y la religión cordobesas. Estas dinámicas fueron síntoma del proceso más general de secularización de la sociedad.

La conflictividad que se vivió durante esos tres días, avivada por una prensa que se asumió, de ambos lados, en pie de guerra, parece expresar un panorama de fuerzas católicas y anticlericales profundamente crispado. Tal como subrayamos en el cuerpo del trabajo, luego de las llamadas “leyes laicas”, los intentos por profundizar un proceso de laicización fueron menos efectivos. Para 1901 el panorama de fuerzas estaba mutando y las relaciones entre Iglesia y Estado comenzaron a sanear. Las expresiones de violencia desatadas alrededor de *Electra* pueden, entonces, ser explicadas considerando los intentos de aquellos sectores laicistas por conservar conquistas alcanzadas y avanzar hacia una Argentina laica. Mientras tanto, las reacciones de los sectores católicos podrían pensarse desde el temor ante la posibilidad de la ruptura de un orden establecido, la amenaza del avance de la secularización hacia todos los aspectos de la vida social. *Electra*, a pesar de no ser una obra antirreligiosa ni anticatólica, contenía duras críticas a ciertas prácticas religiosas. Presumiblemente haya funcionado como un disparador para que algunos cordobeses encararan protestas contra la Iglesia y sus representantes.

En este asunto consideramos que se exteriorizó un conflicto en relación a esferas de competencia, cuyos límites estaban delineándose. El obispo Toro, autoridad reconocida por los feligreses cordobeses, prohibió la asistencia a *Electra* y cualquier tipo de cooperación con ella. Motivados por la carta pastoral y arengados por la prensa confesional, los sectores católicos acercaron peticiones al gobernador y al intendente para que censuraran la pieza teatral, cuestión

³² “El dictamen fiscal sobre *Electra*. Del doctor Luis Varela. Tome nota el Doctor Del Barco”, *Los Principios*, 14 de junio de 1901.

que, a la larga, no sucedió. Aún más: el mismísimo gobernador Álvarez y el intendente Del Barco asistieron esa noche al teatro, dejando de lado sus creencias personales –ambos eran católicos abiertamente declarados–. Creemos que hay, por detrás de este asunto, un mundo que se estaba acomodando, tensiones propias de una transición donde las esferas de competencias estaban en disputa. Los sectores católicos intentaron tener injerencia en lo que *debía hacer el poder civil*, según ellos. El poder civil –representado en el gobernador y el intendente– hizo caso omiso de las peticiones de censura, pues consideró que la obra no reproducía cuestiones moralmente repudiables. También desoyeron a los sectores más conservadores que bregaron, a través de *Los Principios*, por más represión policial ante hechos de desorden público.

Ahora bien, ¿cómo podemos interpretar los incidentes producidos en contra de la imprenta de *Los Principios* y la iglesia de la Merced? Los ataques pueden explicarse desde muchas aristas: en principio, la imprenta atacada producía un periódico que, durante días, denostó la obra, arengó desde sus páginas a la reacción católica e incitó a las autoridades a reprimir y censurar. Los ataques a la sede del diario *Los Principios* serán una constante en el tiempo, en gran medida, por tratarse del órgano de difusión de las ideas y los mensajes del obispado. En este punto, no sería correcto plantear que los embates fueron productos del azar o del descontrol de la multitud: se trató de episodios de violencia donde los ataques fueron dirigidos a la imprenta del medio católico de difusión más importante –se atacaba así a un marco referencial de los católicos– y a un espacio de adoración como la Merced, aunque las razones del ataque a este templo son más difíciles de despejar. Ambos blancos de ataque formaban parte de un orden simbólico y representativo que ordenaba y regía a la sociedad. Estos actos de violencia no pueden leerse a la ligera: supusieron, en cierta medida, una disputa por el control de ese orden rector de lo social. Posiblemente muchos de los manifestantes quisieron rebelarse en contra de la institución religiosa, encarnada en el Obispo Toro, y de sus pretensiones de controlar las costumbres y los modos de recreación de los cordobeses. Estaban reclamando otro lugar para lo sagrado y no su desaparición. Para poder dilucidar los motivos de las acciones violentas o sacrófobas es conveniente leerlas en clave religiosa (Delgado, 2001, 1993; Di Stefano, 2010; 2020).

En el ojo de la tormenta la prensa confesional acusó a los inmigrantes residentes en Córdoba de haber incitado los disturbios. Apelar al carácter foráneo de las personas que protestaban en contra de la religión fue una estrategia bastante común por parte de los sectores católicos a principio de siglo,

en cierta medida, tendiente a alimentar la idea de un espacio social -local- unido bajo un manto de “solidaridad religiosa” y también reforzar el carácter “católico” de Córdoba. Esto es fácilmente contrariado con la publicación de las listas de damas y caballeros asistentes a la obra, compuesta en una abrumadora mayoría por apellidos cordobeses tradicionales.³³

Cabe una pregunta para finalizar: esta obra de teatro ¿a qué aspectos de la vida social afectó? A nuestro modo de ver, *Electra* no solo afectó lo religioso, sino también lo político y lo cultural, lo que demuestra que se trató de un fenómeno complejo. Muchos de los asistentes profesaban la religión católica.³⁴ El fenómeno del entretenimiento y el surgimiento de nuevos espacios de sociabilidad no pueden ser considerados en sí mismos signos del proceso de secularización que atraviesa una sociedad, pero la censura por parte de la Iglesia católica implicó una intromisión enorme para los cordobeses.

Fuentes inéditas

Archivo Arzobispado de Córdoba

Pastorales, Decretos y Edictos, 1901-1906, TIII, Legajo 53.

³³ Roberto Di Stefano analizó una de las primeras jornadas sacróforas de nuestro país en algunos de sus trabajos. En 1875 diversos grupos atacaron al palacio arzobispal, a la Iglesia de San Ignacio, a la parroquia de San José de Flores y al colegio del Salvador en la ciudad de Buenos Aires. El autor intenta leer al evento a contrapelo de aquellas interpretaciones que habían adjudicado las acciones violentas, sin matices, a extranjeros “inflamados por fanatismo anti-religioso”. Tras analizar atentamente las listas de detenidos y señalar que, de los 88 nombres, casi la mitad eran “argentinos y de modestos recursos y más bien jóvenes”, Di Stefano advierte que en todo caso la acusación de que los ataques fueron perpetuados por inmigrantes se trató de un artilugio argumentativo de las autoridades eclesiásticas. En sus numerosos trabajos el autor procura leer este tipo de eventos intentando dilucidar los motivos religiosos subyacentes. Véase Di Stefano, Roberto (2010; 2020).

³⁴ Encontramos testimonios hilarantes de figuras del catolicismo local que asistieron y terminaron heridas en medio de la camorra. Por ejemplo, el joven Albarenque, estudiante de Medicina, cuando estrenó *Electra* realizaba sus prácticas en el Hospital San Roque. Para poder asistir al espectáculo, intercambió horarios con José Pizarro. Le dijo: ‘...esta noche me toca guardia en el hospital y dan *Electra* en el teatro. Hazme el servicio de reemplazarme en la guardia porque no quiero dejar de asistir. Cuanto tú tengas que asistir a alguna procesión religiosa, yo haré la guardia por ti’. Pizarro accedió y reemplazó a Albarenque, quien asistió al teatro y recibió un sablazo de la policía al dirigirse, después de la función, en manifestación al diario *Los Principios*. Albarenque fue uno de los fundadores del Partido Principista, agrupación que militaba un programa de separación de la Iglesia y el Estado, el divorcio absoluto y la enseñanza libre y laica. Además de todo lo anterior, era un católico confeso. “Exhumado”, *El Heraldo Universitario*, 27 de julio de 1918.

Bibliografía

- Ana Clarisa Agüero (2017). *Local/nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)*, Buenos Aires: Ed. Universidad Nacional de Quilmes.
- (2015). “La plaza, las calles, los pueblos. Intelectuales, ideas y territorio en Córdoba (1918)”. Claudia Salomón Tarquini y Ma. de los Ángeles Lanzillota (comps.). *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina (siglo XX)*. Rosario: Prohistoria Ediciones.
- y García, Diego (2010). “Introducción”. *Culturas Interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*, Córdoba: Ed. Al Margen.
- AAVV (2018). “Modernidades trasplantadas. Los teatros de ópera del litoral argentino: de los modelos a las técnicas”. *Tarea. Revista de estudios sobre el Patrimonio Cultural*, N°5, Buenos Aires: UNSAM.
- Anillo Ponce, Noemí (2017). *Mitología griega y compromiso político en el drama Electra de Benito Pérez Galdós*. Trabajo Final de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cádiz, (mimeo).
- Asquini, Sabrina y Núñez, María Victoria (2019). “El divorcio en las calles: acciones y reacciones en torno a su primer debate parlamentario (1901-1902)”. *Revista Prohistoria*, N°32.
- Bischoff, Efraín (1961). *Tres siglos de teatro en Córdoba (1600-1900)*. Córdoba: Imprenta de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Blasco, Inmaculada (2005). “Género y religión: de la feminización de la religión a la movilización católica femenina. Una revisión crítica”. *Historia Social*, N° 53.
- Brizuela, Mabel, Frega, Graciela, Villa, María y Yukelson, Ana (2005). “Córdoba (1900-1945)”. Osvaldo Pellettieri (Dir.) *Historia del teatro argentino en las provincias*. Tomo I. Buenos Aires: Ed. Galerna.
- Casalduero, Joaquín (1951). *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Madrid: Ed. Gredós.
- Coelho Baibene, Elsa (2015). “La vinculación social y cultural de Galdós con la República Argentina”. *Actas del X Congreso Internacional Galdosiano*. Madrid. Disponible en línea <http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/9373>.
- De la Cueva Merino, Julio (1994). *Clericales y anticlericales: el conflicto entre confesionalidad y secularización en Cantabria (1875-1923)*. Cantabria: Universidad de Cantabria.

- Delgado, Manuel (1993). *Las palabras de otro hombre. Anticlericalismo y misoginia*. Barcelona: Muchnick Ed.
- Di Stefano, Roberto (2020). “La ciudad tomada. Ideología y espacialidad de un motín anticlerical (Buenos Aires, 1875)”. Di Stefano, Roberto (comp.) *La ciudad secular. Religión y esfera pública urbana en la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Universidad Nacional de Quilmes.
- (2014). “El proceso histórico de la secularización y de la laicidad en América Latina”. Martin Arnaud (dir.) *La laïcité en Amérique latine*. París: L’Harmattan.
- (2011). “Por una historia de la secularización y de la laicidad en la Argentina”. *Quinto Sol*, Vol. 15, N°1.
- (2010). *Ovejas negras. Historia de los anticlericales argentinos*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- (2007). “El púlpito anticlerical. Ilustración, deísmo y blasfemia en el teatro porteño posrevolucionario (1814-1824)”. *Itinerarios*, Anuario del Centro de Estudios “Espacio, Memoria e Identidad” (CEEMI). Universidad Nacional de Rosario. Año 1, N° 1.
- Dubatti, Jorge (s/f). “El teatro de Benito Pérez Galdós en Buenos Aires (1892-1920)”. disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-de-benito-prez-galds-de-buenos-aires-18921920-0/html/ff56bd68-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Giordano, Verónica (2012). *Ciudadanas incapaces. La construcción de los derechos civiles de las mujeres en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay en el siglo XX*. Buenos Aires: Teseo.
- Ginzburg, Carlo y Castelnuovo, Enrico (1981). “Dominación simbólica y geografía artística en la historia del arte italiano”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40.
- Iparraguirre, Hilda- Pianeto, Ofelia (1973). “La organización de la clase obrera en Córdoba, 1870/1895”. *Homenaje al Dr. Garzón Maceda*, Córdoba: UNC.
- Lacalzada de Mateo, María José (2006). *Mujeres en masonería. Antecedentes históricos entre las luces y las sombras (1868-1938)*. Barcelona: El Clavel.
- Lapeña, Alejandro (2018). “Electra, Dios y Galdós: comparativa y temática de una Electra en los albores del siglo XX”. Paola Bellomi, Claudio Filho y Elisa Sartor (eds.). *Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Martínez, Ana Teresa (2013). “Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico”. *Prismas. Revista de historia intelectual*, N° 17.

- Minguez Blasco, Raúl (2015). “¿Dios cambió de sexo? El debate internacional sobre la feminización de la religión y algunas reflexiones para la España decimonónica”. *Historia Contemporánea*, N° 51.
- Monterisi, María Teresa (2014). “Eugenio Troisi. El itinerario intelectual de un inmigrante socialista italiano en la Argentina Moderna”. *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, año 5, N° 5.
- Page, Carlos (s/f): 72). *La Arquitectura oficial en Córdoba (1850-1930)*. Buenos Aires: Talleres Gráficos del Ministerio de Cultura y Educación.
- Sainz de Robles, Federico (1942). *Obras completas de Don Benito Pérez Galdós. Teatro-Miscelánea*. Madrid: M. Aguilar Editor.
- Salomón, María Pilar (2011). “Devotas, mojígatas, fanáticas y libidinosas. Anticlericalismo y antifeminismo en el discurso republicano a fines del siglo XIX”. Ana Aguado y Teresa María Ortega . *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*. Valencia: PUV.
- (2005). “Las mujeres en la cultura política republicana: religión y anticlericalismo”. *Historia Social*, N° 53.
- Sánchez, Emilio (1968). *Del pasado cordobés en la vida argentina*. Córdoba: Biffignandi Ed.
- Shils, Edward (1976). *Los intelectuales en los países en desarrollo*. Buenos Aires: Ediciones tres tiempos.
- Vagliente, Pablo (2015). *Asociativa, movilizadora, violenta: la vida pública en Córdoba, 1850-1930*. Córdoba: Eduvim.
- Vidal, Gardenia (1995). *Radicalismo de Córdoba, 1912-1930: los grupos internos: alianzas, conflictos, ideas, actores*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.