



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

El costumbrismo en el teatro argentino Vol. 1

Autor:

Mogliani, Laura

Tutor:

Pellettieri, Osvaldo

2006

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes.

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

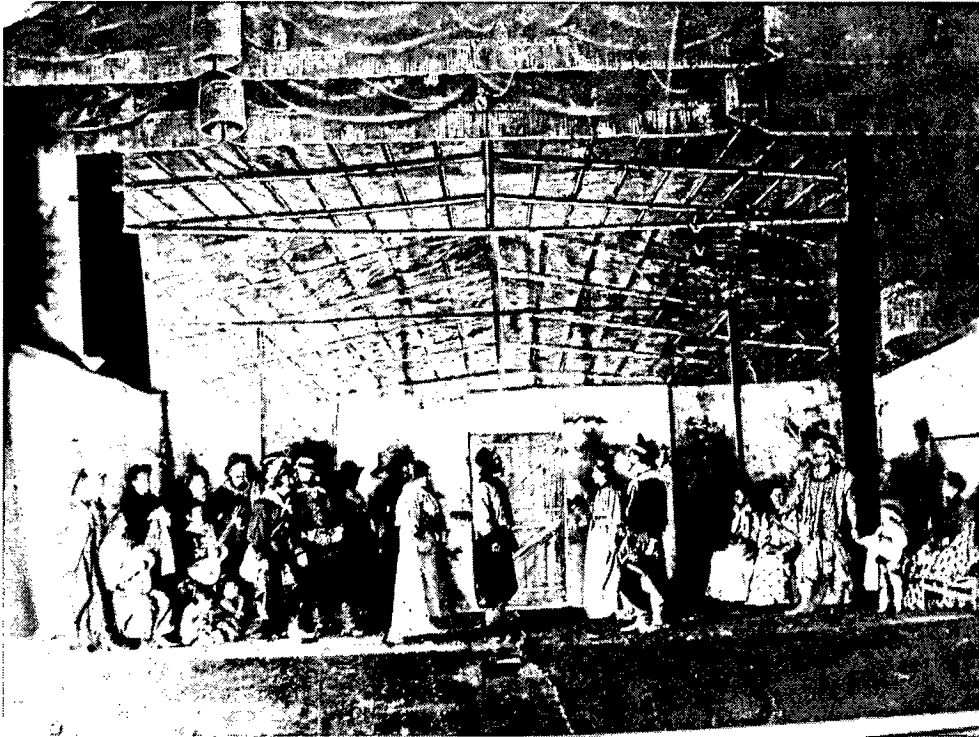
FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS 123-474

828 756/06

TESIS DE DOCTORADO

EL COSTUMBRISMO EN EL TEATRO ARGENTINO



TOMO I

Laura Mogliani

Expte. Doctorado 887.448

Director: Dr. Osvaldo Pellettieri

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

INDICE

TOMO I

PRÓLOGO	5
INTRODUCCIÓN.....	7
1. Relevamiento bibliográfico sobre el costumbrismo.....	7
2. Relevamiento bibliográfico sobre el nativismo.....	9
I. PRIMERA PARTE: EL COSTUMBRISMO EN EL TEATRO ARGENTINO.....	16
Capítulo I. 1. El costumbrismo en el sistema teatral de la gauchesca.....	16
I.1.1. El costumbrismo en el sistema teatral de la gauchesca primitiva.....	16
I.1.2. El costumbrismo en el sistema teatral de la gauchesca canónica.....	19
I.1.3. El costumbrismo en la evolución de la gauchesca.....	25
I.1.4. El costumbrismo en el nativismo.....	49
Capítulo I.2. El costumbrismo en el melodrama social.....	61
I.2.1. El melodrama social.....	61
I.2.2. El costumbrismo en el melodrama social.....	63
Capítulo I.3. El costumbrismo en el sainete criollo.....	66
I.3.1. El sainete.....	66
I.3.2. El costumbrismo en el sainete.....	69
I.3.3. El costumbrismo en los sainetes de segunda fase.....	79
Capítulo I.4. El costumbrismo en la comedia.....	82
I.4.1. La comedia.....	82
I.4.2. El costumbrismo en la comedia.....	83
I.4.3. El costumbrismo en las comedias de Julio Sánchez Gardel.....	95
Capítulo I.5. Relación del costumbrismo con el campo intelectual de la época.....	109
II. SEGUNDA PARTE: EL NATIVISMO TEATRAL.....	114
Capítulo II.1. Concepción de la obra dramática nativista.....	114
II.1.1. Primera fase del nativismo teatral.....	114
II.1.2. Segunda Fase del Nativismo Teatral.....	121
II.1.3. Definición de un Modelo Textual del Nativismo.....	123
II.1.4. La Imagen del Inmigrante Italiano en el Nativismo.....	131
II.1.5. El teatro nativista de Alberto Vacarezza.....	137
II.1.6. Tercera fase del nativismo teatral.....	171
Capítulo II. 2. La Puesta en Escena Nativista.....	192
II.2.1. Antecedentes: el circo criollo y la pantomima.....	192
II.2.2. La puesta en escena de la gauchesca.....	198

II.2.3. La puesta en escena nativista	207
Capítulo II. 3. La recepción del teatro nativista	231
Capítulo II.4. Relación del nativismo con el campo intelectual (1888-1913).....	246
II.4.1. El teatro nativista como configurador de la tradición nacional.....	247
II.4.2. La "cuestión nacional" y el teatro argentino	250
TOMO II	
III. TERCERA PARTE: CONTINUIDAD DEL NATIVISMO EN EL TEATRO ARGENTINO (1940-1955).....	270
Capítulo III.1. Concepción de la obra dramática del nativismo.....	270
III.1.1. Obra dramática del nativismo en el período 1940-1955	273
III.1.2. La dramaturgia nativista de Juan Oscar Ponferrada	276
III.1.3. La obra dramática de Carlos Carlino	281
III.1.4. Reversión de la imagen del inmigrante en el nativismo (1940-1955)	289
Capítulo III.2. Puesta en escena del teatro nativista.....	293
Capítulo III.3. La recepción del teatro nativista (1940-1955).....	297
Capítulo III.4. Relación del nativismo con el campo intelectual de la época	307
III.4.1 El resurgimiento del teatro nativista en el período 1940-1955 y su vinculación con la política cultural peronista	308
III.4.2 Campo intelectual y teatral en el período 1940-1955	316
III.4.3 Las estrategias de legitimación del peronismo en el campo cultural y teatral	318
III.4.4. Principales lineamientos de la política cultural peronista en relación al teatro	351
CONCLUSIONES	361
ANEXOS	363
Anexo 1. Corpus de obras nativistas (1896-1939).....	363
Anexo 2. Análisis inmanente de las obras nativistas de Alberto Vacarezza	366
2.3. Otras Obras Nativistas.....	397
Anexo 3. Corpus de obras citadas de Alberto Vacarezza	420
Anexo 4. Corpus de obras nativistas (1940-1955).....	422
FUENTES UTILIZADAS	424
BIBLIOGRAFIA	433

AGRADECIMIENTOS

A mi director, Osvaldo Pellettieri, por haber confiado en mí.

A la Universidad de Buenos Aires y al CONICET, gracias a cuyas becas de investigación fue posible la realización de esta tesis.

A mis compañeros del Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Americano, por sus aportes a este trabajo.

A mis padres, por todo su apoyo.

*A Marcelo, Federico, Ezequiel e Ignacio,
por su compañía y paciencia*

PRÓLOGO

Esta tesis busca profundizar el conocimiento de un área del teatro argentino, el teatro nativista, que ha sido hasta ahora poco conocido y valorizado, a pesar de que éste ha permanecido vigente a lo largo de un extenso período en el teatro argentino. Su presencia, productividad y evolución constituyeron un aspecto fundamental de nuestro teatro desde su surgimiento en 1896 hasta la década del cincuenta y, aunque posteriormente se convirtió en un discurso desplazado, todavía encontramos sus huellas en espacios menos prestigiosos de nuestra cultura, como el cancionero, las ferias, las peñas y los festivales folklóricos.

Un segundo aporte de esta tesis es que abordamos nuestro teatro desde un enfoque inédito y tampoco desarrollado hasta ahora: la búsqueda de la presencia del procedimiento del costumbrismo y el análisis de su significación en diferentes poéticas. Este procedimiento ha estado presente en nuestro teatro desde sus orígenes hasta la actualidad, signando y caracterizando al teatro argentino, que a lo largo de su historia siempre ha tenido un matiz costumbrista.

En primer lugar, la presente tesis se divide en dos tomos, por necesidades de encuadernación. La misma se inicia con una **Introducción** en la que se definen los dos conceptos fundamentales para su desarrollo: costumbrismo y nativismo, nociones fundamentales para delimitar con claridad nuestro objeto de estudio. Con vistas a presentar el estado de la cuestión con el que nos encontramos al iniciar nuestra investigación, incluimos en esta Introducción un relevamiento bibliográfico de estos conceptos que nos servirán como eje de la tesis.

A continuación, la tesis se divide en tres partes. En la **Primera Parte** se aborda el procedimiento del costumbrismo en el teatro argentino. Se inicia con el análisis de sus antecedentes, desarrollando el estudio del funcionamiento del procedimiento costumbrista en la gauchesca primitiva. Luego se contempla el estudio del costumbrismo en la gauchesca canónica y en su evolución, y posteriormente en las tres fases del nativismo. Se estudia, además, la presencia del costumbrismo en otras poéticas, como el melodrama social, la comedia y el sainete, definiendo la relevancia y la función que adquirió el procedimiento en el marco de cada una de ellas. Por último, se relaciona la presencia y relevancia del procedimiento del costumbrismo en el teatro argentino con el campo intelectual de la época.

La **Segunda Parte** profundiza en el estudio específico de la poética nativista, en su período de mayor productividad, que corresponde a los años que se extienden desde 1896 a 1930. Con vistas a concretar un estudio detallado, hemos segmentado el análisis en cuatro dimensiones del hecho teatral: texto dramático, puesta en escena, recepción y relación con el

campo teatral del momento de su surgimiento (1888-1913), aspectos a los que se les dedica un capítulo respectivamente. Ya ubicada en el segundo volumen, la **Tercera Parte** de la tesis se centra en el tema de la proyección y el resurgimiento del nativismo durante el período 1940-1955. Para abordar este tema, desarrollamos asimismo un análisis que contempla tanto el texto dramático como la puesta en escena y la recepción del nativismo durante ese lapso, así como el campo intelectual en el que estos procesos se llevaron a cabo, dedicando nuevamente un capítulo a cada uno de estos cuatro aspectos. Culminamos esta parte expositiva con un acápite de **Conclusiones**, en el que se sintetizan e integran las conclusiones alcanzadas en cada uno de los capítulos anteriores.

La parte documental de la tesis está compuesta, en primer lugar, por cuatro **Anexos**. Dos de ellos –el primero y el cuarto– están constituidos por corpus de obras nativistas de los dos períodos estudiados: 1896-1930 y 1940-1955. En éstos, además de los datos de su título y autor, se agregan los relativos a la fecha, compañía y teatro del estreno de cada una de las obras incluidas. Los otros dos son el análisis inmanente pormenorizado de las obras dramáticas nativistas de Alberto Vacarezza y el corpus de las mismas, también consignando los datos de su estreno y edición. En segundo lugar, se expone la nómina de las **Fuentes Utilizadas**, sistematizada por capítulo. En ésta, registramos los distintos textos dramáticos, críticas periodísticas, artículos publicados en medios de comunicación, documentos parlamentarios, metatextos, textos narrativos y films analizados para la elaboración de esta tesis, así como los diferentes archivos -fotográficos y documentales- consultados. Por último, se consigna la **Bibliografía**¹, nómina en la que se integra la bibliografía consultada para la redacción de todos los capítulos de la tesis, organizada en forma alfabética para facilitar su consulta.

¹ Las ediciones de las obras dramáticas, los textos narrativos y los artículos periodísticos analizados, no se incluyen en esta lista bibliográfica, por haber sido ya citadas en la nómina de las Fuentes Utilizadas (a fin de no reiterarlas). Por lo tanto, todas las referencias a los mismos deben buscarse en la sección Fuentes Utilizadas.

INTRODUCCIÓN

Con vistas a brindar un estado de la cuestión sobre el tema de nuestra investigación, es necesario en primer lugar definir dos conceptos centrales que atraviesan la presente tesis: el costumbrismo y el nativismo. Al iniciar nuestra investigación sobre el costumbrismo en el teatro argentino, partimos del relevamiento bibliográfico de los estudios existentes sobre el costumbrismo y el nativismo tanto en el campo del teatro como de la literatura.²

El **costumbrismo** es un procedimiento que se aplica a los diferentes géneros literarios, como "atención especial que se presta a la pintura de costumbres típicas de un país o región" (Verdevoye, 1994: 13). Este procedimiento puede convertirse en el principio constructivo que estructura medularmente toda una obra dramática o puede integrarse a otro principio constructivo, modulando la poética a la que pertenece la obra. Dado que el **nativismo** es una poética teatral que se caracterizó específicamente por la búsqueda de representación de la vida, las costumbres, el lenguaje y formas de ser regionales, en ocasiones también ha sido denominado como costumbrismo. Por lo tanto, y a fin de distinguir estas dos dimensiones del concepto, en el marco de esta tesis denominaremos costumbrismo al procedimiento teatral, mientras que reservamos el concepto de nativismo para el género teatral iniciado con *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón, y definido por Osvaldo Pellettieri (1990a).

1. Relevamiento bibliográfico sobre el costumbrismo

El costumbrismo es un recurso utilizado por los diferentes géneros literarios (novela, artículo periodístico, teatro), cuyo objetivo es:

pintar un pequeño cuadro colorista, en el que se refleja con donaire y soltura el modo de vida de una época, una costumbre popular o un tipo genérico representativo (Correa Calderón, 1950).

El costumbrismo es un procedimiento textual cuyo objetivo es mostrar la vida

²Al realizar dicha tarea, fue menester establecer una delimitación teórica de estas nociones, dado que observamos que coexisten tres concepciones teóricas diferentes sobre el costumbrismo, no siempre claramente diferenciadas y que denominaremos costumbrismo como procedimiento, costumbrismo como género y nativismo. En el marco de esta tesis, nos dedicaremos al estudio del costumbrismo como procedimiento y del nativismo –conceptos que desarrollaremos a continuación– mientras que no abordaremos el costumbrismo como género, que se refiere específicamente al artículo periodístico costumbrista. Estas dos significaciones asignadas al concepto de costumbrismo producen una contraposición entre la crítica literaria que analiza el procedimiento en el marco de cuentos o novelas y la que utiliza el mismo término para definir al género propiamente dicho –el artículo periodístico– y titular sus antologías (Blecuá, 1978; Romano, 1992; Rivera, 1992 y 1993). La corriente crítica que considera al costumbrismo como género menor, limitado, subsidiario de otras formas mayores de literatura como la novela, en realidad se refiere al costumbrismo como procedimiento, y no como género autónomo (Correa Calderón, 1950; Caravaca, 1963: 6; Montesinos, 1965: 135-138). Por otra parte, la investigación contemporánea sobre el concepto de costumbrismo en la literatura argentina se ha centrado especialmente en el estudio del artículo periodístico, en especial considerando los trabajos de Gioconda Marín (1983 y 1985), Paul Verdevoye (1994), Eduardo Romano (1992) y Jorge Rivera (1992 y 1993).

cotidiana del hombre y su sociedad. Puede identificarse con lo que Marún define como descripción costumbrista:

toda la literatura que de alguna manera representa la vida cotidiana del hombre y de la sociedad contemporánea al autor, las costumbres y hábitos de vida de individuos o grupos humanos. Estas descripciones no tienen existencia por sí mismas, se dan incorporadas a relatos o sus modos, ... como capítulos o cuadros (1983: 38).

La descripción costumbrista narrativa, por ser una estructura ensamblada al relato que la contiene, no es inmanente, no contiene en sí misma toda la información sino que complementa la de la obra en la que se incluye; su sentido es incompleto.

Caracterizaremos formalmente a este procedimiento teatral, tomando como base metodológica los trabajos de Pellettieri (1992; 2005a), Todorov (1975), Barthes (1982) y Marún (1983).

A **nivel de la acción**, las descripciones costumbristas configuran secuencias transicionales, en las que la acción no avanza. Son intermedios o pausas de la acción central, en las que las acciones desarrolladas no se constituyen en desempeños relevantes del sujeto para alcanzar el objeto deseado.

En este sentido, a **nivel de la intriga**, tienen la función de catálisis o catalizadores definida por Barthes (1982: 76-79). Son unidades narrativas que llenan el espacio entre dos funciones cardinales (aquellas que inauguran o concluyen una incertidumbre o alternativa consecuente para la continuación de la historia). Estas catálisis pueden tener una función débil, complementaria, pero no nula: siempre poseen una función discursiva (aceleran, retardan, resumen o anticipan el discurso). Según la terminología de Jakobson (Ubersfeld, 1989: 31), poseen una función fática (mantienen el contacto entre narrador y lector) y referencial (brindan abundante información, en especial para situar la acción en el tiempo y en el espacio).

Asimismo, caracteriza a la descripción costumbrista la función diegética definida por Genette (1970) como decorativa. A diferencia de Barthes, Genette considera que la función decorativa es la de ser un ornamento del discurso que puede ser suprimido sin que éste varíe. Como describen lo que separa dos momentos de la historia, su nexos con las otras unidades narrativas es meramente cronológico, mientras que el lazo que une dos funciones cardinales tiene una funcionalidad doble, tanto lógica como cronológica. Dicho en otros términos, la secuencia costumbrista está integrada al relato por una causalidad solamente temporal, y no de orden lógico temporal, lo que tiene como consecuencia que pueda ser omitida sin que se modifique significativamente la trama.

A **nivel verbal**, el costumbrismo se puede encontrar presente tanto en las acotaciones (como en las descripciones de las acciones de carácter tradicional que desarrollan los personajes

en escena, los accesorios que utilizan para llevarlas a cabo, su vestimenta, etc.), como en el diálogo de los personajes, buscando representar un modo peculiar de habla, configurando un idiolecto (Ubersfeld, 1989: 191):

En determinados casos, el personaje se sirve de una "lengua" aparte, en la capa textual, de la que él es sujeto, nos encontramos con particularidades lingüísticas que el teatro pone de relieve; en todos estos casos particulares, el lenguaje contribuye a darle al personaje un estatuto de "extranjero"; los personajes populares se nos muestran entonces como personajes que no saben hacer uso de la lengua de sus amos.

A nivel **semántico**, el procedimiento del costumbrismo adquiere su significación en el marco del contexto dramático en que se inserta, por lo que desarrollaremos más adelante este tema en relación a la significación que adquiere este procedimiento en relación con cada campo intelectual y contexto histórico-social particular.

2. Relevamiento bibliográfico sobre el nativismo

Como ya dijimos, en el marco de esta tesis reservamos el concepto de nativismo para el género teatral iniciado con *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón (Pellettieri, 1990a), que se caracterizó por la búsqueda de representación de las tradiciones, las expresiones artísticas y la lengua criollas. Desarrollamos a continuación el relevamiento bibliográfico realizado sobre el nativismo y el costumbrismo como poética en el campo de la literatura y el teatro, organizando los estudios relevados en orden cronológico.

Carmelo Bonet (1935) en "La literatura nativista y la realidad social rioplatense", realizó un estudio sobre la literatura nativista, a la que consideró "lo más original, vernáculo y valioso de nuestra literatura" (1935: 80). Consignó que se consideraba nativista a aquella literatura de "asunto campero", en contraposición a la urbana, dominada por el cosmopolitismo.

El concepto sostenido por Bonet es sumamente amplio y alberga dentro de sí a diferentes tendencias estéticas. Le asignó al nativismo una filiación estética realista, pero no como continuador del realismo español, sino como un "fruto espontáneo de nuestra tierra", de larga continuidad y vitalidad. Para este autor, el nativismo nació con nuestra literatura y continuó hasta el momento de la escritura de ese trabajo (1933); rozando todos los géneros: teatro, épica, lírica, novela y cuento. Desde la perspectiva de Bonet, este derrotero nativista se inició con el teatro, con *El amor de la estanciera* (c.1793), *El detall de la acción de Maipú* (1818) y *Las Bodas de Chivico y Pancha* (1826); se continuó en los bailes folklóricos con letra; y luego en la poesía épico-narrativa, en los *Diálogos* (1821) de Bartolomé Hidalgo. En los años del gobierno de Juan Manuel de Rosas, esta línea fue continuada por *La cautiva* (1837) y *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría; y luego por *Santos Vega* (1872) de Hilario Ascasubi, *Fausto criollo* (1866)

de Estanislao del Campo y, muy especialmente, *Martín Fierro* (1872/1879) de José Hernández.

Esta última obra, que Bonet consideró cima del nativismo, le permitió trazar una línea divisoria de la poética: con *Martín Fierro* se inició una larga serie de gauchos perseguidos injustamente, que obtuvieron el favor popular, por lo que se puede hablar de un antes y un después de la obra. Bonet consideró que, mientras Hernández no idealizaba al gaucho, proponiendo una visión “realista”, luego del *Martín Fierro* el nativismo se bifurcó en dos tendencias: un nativismo retórico, imitativo de los clásicos gauchescos (Ascasubi y Hernández especialmente), de observación indirecta; y una segunda vertiente testimonial, de observación directa, que trasuntaba la nueva estructura social originada por el aluvión inmigratorio.

El primer tipo de nativismo no imitaba al campo ni al gaucho de la realidad sino a sus modelos literarios, lo que, según Bonet, condujo a la idealización y el convencionalismo. El gaucho se transfiguró en un ente fantasmal, mítico, simbólico, de rasgos arquetípicos. En este nativismo de “segunda mano” enroló este autor a los *Santos Vega* de Bartolomé Mitre (1854) y Rafael Obligado (1885) -idealizaciones del payador-; y a los folletines de Eduardo Gutiérrez *Juan Moreira* (1879), *Juan Cuello* (1880) y *Santos Vega* (1881). Los protagonistas de Gutiérrez eran para Bonet remedos del mismo *Martín Fierro*, magnificados por la fantasía: el gaucho bueno caído en desgracia, transformado en bandido por las circunstancias. Para Bonet, la línea hereditaria de Hernández se continuó en todos los escritores que llevaron tanto al teatro como a la novela y al cuento a los gauchos perseguidos, como Martiniano Leguizamón en *Calandria* (1896) y *Montaraz* (1900), y Yamandú Rodríguez en *El Matrero* (1923).

Otra de las significaciones fundamentales que asignó este autor al *Martín Fierro* (1872/1879) fue la de haber sido utilizado por todo el nativismo posterior a 1880 como repertorio de léxico y giros rurales. Este nativismo retórico no buscaba imitar directamente el habla rural, sino que imitaba la lengua literaria y convencional configurada por Hernández, su idiolecto.

Ahora bien, Bonet destacó dentro de este nativismo la presencia de un elemento nuevo: el sentimiento amoroso. El gaucho nómada se transformaba en paisano, y como consecuencia de su sedentarización, se “aquerenciaba”, sufría celos y desengaños amorosos. Los personajes femeninos -que en el nativismo anterior eran poco significativos, pintados con rasgos genéricos y psicológicamente desprovistos de complejidad-, adquirieron gran relevancia, hasta convertirse en el imán que polarizaba todas las actividades del hombre. En este nativismo romántico, en el que lo lírico sofocaba a lo épico de la etapa anterior, este autor incluyó a la obra de Martiniano Leguizamón y de Alonso Trelles.

Por lo tanto, para Bonet, el nativismo retórico es una categorización sumamente amplia, que incluye tanto a la gauchesca como al nativismo teatral. A pesar de que es discutible que

algunos de los rasgos definidos por el autor para distinguir al nativismo retórico se apliquen a la gauchesca, sí es comprobable que todos funcionan en el nativismo teatral en el sentido restringido en que lo entendemos en esta tesis.

La segunda vertiente del nativismo establecida por Bonet, la testimonial, fue aquella que registró los cambios sociales provocados por la inmigración y la mestización, consecuencia de la conquista del desierto. Este autor le asignó a obras como *Barranca Abajo* (1905) y *La gringa* (1904), de Florencio Sánchez, el valor de testimonio, de documento, de espejo de una nueva realidad social. Esta tendencia coincide con la tercera fase del nativismo y el inicio del sistema teatral premoderno de Florencio Sánchez (Pellettieri, 2002: 377-389; 2005a).

Si bien, como Bonet, Julia Grifone en su ensayo *Martiniano Leguizamón y su égloga "Calandria"* (1940) continuó utilizando el término nativismo en un sentido temático, también lo hace en uno semántico, ya que no es sólo el tema, sino también la actitud de valoración y exaltación de ese mundo rural lo que, para la autora, define a la poética nativista. En su estudio sobre la obra de Martiniano Leguizamón, consideró a este autor como uno de "los más ilustres representantes de nuestra literatura nativista" (1940: 219) -aquella "corriente literaria que busca en lo nativo su fuente de inspiración" (1940: 111)- ya que toda su labor literaria denuncia la aspiración de "volver a lo propio, acudir a las fuentes de lo autóctono, reverenciar y amar las cosas nuestras cuando ellas son índice de excelencias y pueden servir de pauta a las generaciones nuevas" (1940: 77).

A su vez, Arturo Berenguer Carisomo consideró en *Las ideas estéticas en el teatro argentino* (1947) que la literatura argentina comprueba los cambios sociales acaecidos hacia la última década del siglo XIX, debidos -entre otros factores- a la inmigración,

con un afanoso redescubrimiento de lo nativo, con un saludable goce estético por todo lo aborigen; una efloración de estudios locales, que con amor de terruño evocan los mitos, las costumbres, la psicología, el arte y el misterio de las "patrias chicas". (1947: 363)

Berenguer Carisomo estableció, además, como dos de los temas dominantes de la dramática realista-naturalista del período 1900-1918 al "cuadro costumbrista" y al "costumbrismo regionalista" (1947: 369), utilizando el término costumbrismo con un criterio temático, como lo había hecho Bonet al definir el nativismo como "literatura de asunto campero". Consideró dentro de la primera categoría citada, el teatro "local-costumbrista" (389-392), a aquellas obras en las que "el medio local y la costumbre indígena constituyen un importante ingrediente". Como ese "trazo local" es una constante en casi todos los textos de las diferentes vertientes que analiza, se centró especialmente en aquellos en que "lo esencial sea la pintura del cuadro sin ninguna otra ulterioridad dramática" (1947: 389). Estudió bajo esta denominación a *Mamá Culepina* (1916) de Enrique García Velloso (1947: 390); *Alegría* (1928)

de Roberto J. Payró, y obras de Julio Sánchez Gardel, como *Los Mirasoles* (1911) y *Después de Misa* (1910).

Por otro lado, entendió al “costumbrismo regionalista” como un derivado del “costumbrismo” desarrollado anteriormente, que “con sentido poemático llevó a escena el misterio trágico de una región”. En esta vertiente se produce un cruce con el teatro simbolista, constituyéndose en un “teatro simbólico de fondo realista” (1947: 391). Incluyó dentro de esta tendencia a *El Zonda* (1915) y *La montaña de las brujas* (1912) de Julio Sánchez Gardel y a la obra de José de Maturana, en especial *Canción de Primavera* (1912). Así, vemos como Berenguer Carisomo identificó como costumbrismo regionalista a lo que Osvaldo Pellettieri (1990a) denominó como tercera fase del nativismo, que a su vez da origen al teatro de tesis social, cuyo modelo será el teatro de Florencio Sánchez, aquella que Bonet llamó nativismo testimonial.

Luis Ordaz, en su Estudio Preliminar al libro *El Drama Rural* (1959: 7-23), continuó este criterio temático, ya que consideró que el género teatral costumbrista presenta dos líneas principales: el “costumbrismo de carácter urbano” (el sainete) y el de carácter rural. Asimismo, estableció una nueva subdivisión temática de esta última entre una dramática ganadera y otra agrícola, según se ocupen del gaucho ganadero o del colono agricultor e inmigrante.

Trazó un itinerario del drama rural, cuyo punto inicial fue *El amor de la estanciera* (c.1793), como testimonio más remoto de esta temática; y luego pasó por *Solané* (1872) de Francisco Fernández. Su segundo estadio lo constituyó el drama gaucho -la gauchesca, según el modelo de periodización definido por Pellettieri (1992; 2005a)-, cuyo hito principal es *Juan Moreira* (1884) de Eduardo Gutiérrez y José J. Podestá, y se continuó en *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón, autor que inauguró la etapa de transformación campesina, que coincide con el nativismo según la concepción sustentada en esta tesis. En esta etapa, el centro dramático se desvió del gaucho ganadero al colono agricultor, ya insinuado en el personaje del abuelo de *La piedra de escándalo* (1902) de Martín Coronado. Los hitos de esta etapa fueron los textos *Sobre las ruinas* (1904) de Roberto J. Payró, *La gringa* (1904) y *Barranca Abajo* (1905) de Florencio Sánchez, que para Pellettieri (1992; 2005a) configuran la tercera fase del nativismo y el inicio del sistema teatral premoderno de Florencio Sánchez.

La línea continuó en los dramas relativos al conflicto entre los dueños de la tierra y los arrendatarios o chacareros -*Madre Tierra* (1920) de Alejandro Berruti, *El patrón del agua* (1919) de Gustavo Caravallo, *La Flor del Trigo* (1908) y *Canción de Primavera* (1912) de José de Maturana- y en el teatro lírico de Rodolfo González Pacheco que, en *Las víboras* (1916) y *El grillo* (1929), le otorgaba al gaucho tradicional una dimensión simbólica, mítica. Ordaz continuó

el relevamiento de la dramática de inquietud campesina hasta el momento de escritura de su trabajo, con *El viento en la llama* de (1940) Octavio Rivas Rooney, *El trigo es de Dios* (1947) de Juan Oscar Ponferrada y *Tierra del destino* (1951) y *La Biunda* (1953) de Carlos Carlino, advirtiendo que la productividad y pervivencia de la dramática nativista se extendió hasta la década del cincuenta.

Guillermo Ara, en su estudio denominado “Martiniano Leguizamón y el regionalismo literario” (1961), consideró que el romanticismo inició la costumbre de asimilar la idea de literatura nacional a la de atmósfera y país propios. Según las consideraciones del autor, Esteban Echeverría y Marcos Sastre iniciaron para él la literatura nativista, transitada por Bartolomé Hidalgo, José Hernández, Rafael Obligado, Juan Bautista Alberdi y Martiniano Leguizamón. A pesar de que su estudio se centra en el plano de la poesía y la narrativa, sin abordar el teatro, Ara nos brinda dos elementos importantes para asimilar el nativismo teatral al regionalismo literario definido por él: la inclusión en esta poética de la obra narrativa de Martiniano Leguizamón, autor de *Calandria*, y la continuidad que establece con el romanticismo, uno de los puntos de estudio en los que ahondaremos en nuestra tesis.

Eduardo Romano postuló en “Hacia una caracterización de la poética nativista” (1993) que esta poética “parte del grupo romántico rioplatense, pero ya en nuestro siglo se pliega progresivamente a los diseños político-culturales del nacionalismo conservador”. El autor realizó un panorama histórico de la poética, marcando su inicio hacia 1830, con el grupo de universitarios románticos y su teórico más relevante, Esteban Echeverría. Le asignó a Bartolomé Mitre el carácter de teórico fundamental de esta poética, ya que en las notas a sus *Rimas* (1854)

privilegiaba lo descriptivo, el derecho del poeta a no ceder la palabra -y menos a un gaucho tosco- y la función idealizadora reservada a la poesía. Es decir que convertía, claramente, a esta poética en una opción de los “cultos” frente a la gauchesca. (1993: XI)

Para este autor, durante la generación del ochenta compartieron el protagonismo nativista Rafael Obligado y Joaquín V. González, “el más lúcido teorizador de esta poética” en *La tradición nacional* (1888) y cuyo *Mis Montañas* (1894) se convirtió en el texto modelo del nativismo narrativo.

La importancia que tiene el trabajo de Romano en el marco de esta tesis es que este autor se aleja del criterio temático para anclarse claramente en lo formal y en lo semántico, y que destaca la intertextualidad que establece el nativismo con el romanticismo y con el nacionalismo cultural, dos facetas que estudiaremos más adelante. En este sentido, Romano consideró un error designar a ciertos textos como “criollistas” solamente por su asunto local o regional - consecuencia de la reacción negativa que surgió ante el modernismo-. Cita como ejemplos a *Un*

viaje al país de los matreros (1898) de José Sixto Alvarez (Fray Mocho), de procedimientos periodísticos, y a *La Australia Argentina* (1898), de Roberto J. Payró, de sesgo reformista, considerando que ninguno de estos textos se corresponden con la apuesta nativista. Sí le otorgó ese carácter a *La guerra gaucha* (1904) de Leopoldo Lugones -ya que “el papel reservado a la naturaleza, así como la primacía de lo descriptivo frente a la acción, mantienen el eje semántico-gnoseológico del texto atado al nativismo”-; a *Poemas solariegos* (1927) y *Romances del Río Seco* (1938) del mismo autor; y a *El país de la selva* (1908) de Ricardo Rojas.

Romano consideró que estos dos autores cultores del nativismo, contribuyeron a su resquebrajamiento al erigir al *Martín Fierro* (1872/1879) de José Hernández como el “poema paradigmático de nuestra literatura nacional, asignándole, además, un carácter épico”. Esto tuvo como consecuencia la primacía de la gauchesca sobre el nativismo y la “emergente idealización del gaucho respecto de los multiplicados habitantes urbanos; de la conversión del folklore en ciencia congelada de lo tradicional rural”. Replanteando lo sostenido por Romano en términos de Fowler (1971), estos autores produjeron una cristalización que tuvo como consecuencia que la poética arribase a su fase epigonal, aquella que suele reiterar sin variantes los modelos conocidos.

Osvaldo Pellettieri entiende a la historia del teatro argentino desde una perspectiva sistemática, como un proceso de continuidad, cambio y ruptura de sistemas teatrales (1992; 2005a). Considera que la dramática y la puesta en escena argentina forman un sistema teatral que posee una densa textualidad, con sus propios modelos, que a partir de sus cambios e intentos de ruptura va evolucionando en el tiempo. Su evolución está aclarada por su “historia interna”, de carácter formal, pero sus cambios se explican por sus contactos con la serie social (Pellettieri, 2005b: 18-28). Por esto su perspectiva es “neohistoricista”, ya que integra el análisis sistemático de los textos al estudio de los contextos sociales. En “*Calandria*, de Martiniano Leguizamón, primer texto nativista”, Pellettieri (1990a) examinó la evolución del sistema teatral de la gauchesca, partiendo de su obra modelo, *Juan Moreira* (1886) de Gutiérrez y Podestá, postulando la reversión de este modelo y la inauguración del sistema del nativismo concretado con el estreno de *Calandria* (1896).

Pellettieri estableció que el nativismo es una poética teatral que atraviesa las tres fases definidas por Fowler (1971): una primera, concretada por *Calandria* (1896), que produjo un cambio semántico total con respecto al sistema de la gauchesca, en la que lo rural es valorado como hecho positivo y se propugna la integración social del gaucho al nuevo orden liberal. La segunda fase, canónica, se concreta con *Jesús Nazareno* (1902) de Enrique García Velloso, que desarrolla el modelo anterior, en el cual ya el modelo moreirista no tiene el menor desempeño, y

se encuentra claramente delineada su función didáctica. Esta línea se continúa hasta el realismo finisecular de Florencio Sánchez, en obras como *Barranca Abajo* (1905), que constituye la tercera fase del sistema nativista, su reversión en un nuevo sistema emergente.

Posteriormente, Pellettieri redefinió su teoría en el artículo "A qué llamamos romanticismo tardío", incluido en el segundo volumen de su *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires: Volumen II. La emancipación cultural (1884-1930)* (2002: 163-166). En éste, considera que el romanticismo continuó y permaneció vigente en el teatro y la literatura durante el período 1880-1930. El romanticismo tardío (porque esta tendencia estética ya había perdido vigencia en las otras artes) encontró su característica fundamental en el principio constructivo de lo melodramático, y a nivel semántico se identifica con el "tradicionalismo conservador", posición ideológica sustentada por las clases altas como reacción ante el intenso proceso de modificación sociopolítica que se produjo en la sociedad argentina a partir del proceso de modernización y la inmigración.

El romanticismo tardío incluyó dentro de sí a dos tendencias fundamentales: el nativismo y el melodrama social. La primera de éstas se caracterizó por la revalorización de lo rural, la mitificación del gaucho y su costumbrismo. Sus textos paradigmáticos fueron *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón y *Jesús Nazareno* (1902) de Enrique García Velloso. La segunda vertiente, el melodrama social, intensificó el melodrama y el didactismo moral. Su texto modelo fue *La piedra de escándalo* (1902) de Martín Coronado y la diferencia fundamental con el nativismo es la desaparición de las marcas costumbristas.

Conclusiones

Luego de la lectura crítica de la bibliografía, se llegó a la conclusión de que el nativismo constituyó una poética de larga trayectoria dentro de nuestra literatura, tanto en el teatro como en la narrativa. Con respecto a su alcance y extensión, no todos los estudios son coincidentes. Integrándolos, se comprobó que existen dos concepciones de nativismo. En su sentido más amplio, de índole temática, se ha considerado al nativismo como aquella "literatura de asunto campero" (Bonet, 1935: 79). Así, el nativismo se encontró presente desde los orígenes de nuestro teatro, en *El amor de la estanciera* (c.1793), incluyó dentro de sí a la gauchesca y se prolongó hasta la década del cincuenta del siglo XX.

En un sentido restringido, que es el que sostendremos a lo largo de nuestra tesis, el nativismo no se define solamente por la temática rural, sino por el tratamiento de la misma, los procedimientos de su poética y su opción ideológica nacionalista conservadora, elementos por los que se diferenció de la gauchesca.

I. PRIMERA PARTE: EL COSTUMBRISMO EN EL TEATRO ARGENTINO

Capítulo I. 1. El costumbrismo en el sistema teatral de la gauchesca

I.1.1. El costumbrismo en el sistema teatral de la gauchesca primitiva

En este capítulo nos proponemos abordar el estudio de la presencia del procedimiento costumbrista en la gauchesca teatral primitiva (Pellettieri, 2005a: 234-244), que se extendió entre c.1783 y 1823, con el fin de demostrar que éste se halla presente desde los orígenes de la vertiente gauchesca del teatro argentino. Con este fin, comenzamos con el análisis de la primera obra de este sistema, *El amor de la estanciera* (c.1793), obra cuyo modelo es el entremés español, que se basaba en el costumbrismo y en la exageración de la búsqueda del efecto. Sus principales procedimientos son la escritura en versos octosílabos, ricos en vocabulario y modismos gauchescos, la utilización de la ironía, la búsqueda de la producción de risa mediante el chiste y el retruécano. Presenta un sistema de personajes en el que se acentúa la división entre personajes criollos –con los cuales se identifica el punto de vista de la obra- y extranjeros, el caricaturesco portugués Marcos Figueras, antecedente del posterior personaje cocoliche del sainete, dado que cruza en su lengua subjetiva el habla gauchesca y el portugués, lo que da lugar a una serie de equívocos y situaciones cómicas. En esta obra, el procedimiento del costumbrismo está concentrado en la mirada final posterior al desenlace, que constituye en sí una completa descripción costumbrista. En ésta, luego de resuelto el conflicto referente a la elección de esposo para Chepa, se desarrolla una larga descripción costumbrista, el festejo del triunfo del criollo Juancho Perucho sobre el portugués Marcos Figueras. La primera notación costumbrista la constituyen las indicaciones dadas con respecto a la preparación de la comida que ofrecerá el vencido Marcos; luego todos comparten la mesa y brindan por los novios, que se intercambian versos de amor. La fiesta culmina con canto y baile, acompañados por Marcos con su guitarra.

La siguiente obra analizada es *El detall de la acción de Maipú* (1818), texto militante, que busca transmitir un mensaje ideológico de adhesión a la revolución, provocando en el espectador la identificación emotiva con el mismo. Su objetivo es celebrar el triunfo de San Martín y el ejército libertador sobre los realistas en la batalla de Maipú, que reafirmó el éxito y la continuidad del proceso de independencia americana. Como *El amor de la estanciera* está escrita en versos octosílabos y utiliza el idiolecto rural, y a diferencia de ella, propone una descripción costumbrista que se traslada del discurso de los personajes a las acotaciones o enunciación inmediata. La didascalia inicial describe el espacio escénico en el que se desarrollará la acción, notación ausente en la obra anterior, indicando la presencia de elementos tradicionales que decoran la escena (recado, poncho, mate, guascas, lazo,

boleadoras), así como las acciones costumbristas que ejecutan los personajes al iniciarse la acción (“Marica, sentada junto al fuego, (...) hace la que hila”, Ghiano, 1957: 51). Asimismo, se configuran secuencias transicionales costumbristas sin diálogos en las que se acotan las acciones que desempeñan los personajes (picar tabaco que saca de una chuspa, armar un cigarro, hilar, acomodar el recado, preparar el mate, cambiarle la yerba, etc.) y se describen las que desarrollan mientras escuchan la historia narrada por Juan José sobre la batalla de Maipú. Al culminar este relato, se inicia una larga descripción costumbrista, en la que se organiza y se lleva a cabo el festejo por el triunfo de San Martín en Chile. La celebración comienza con un brindis por el General y sus “comendantes” y con la bebida compartida de un chifle que circula entre todos los personajes; y continúa con cantos y bailes en honor de la patria. Se cantan unas décimas cuyo estribillo reza “¡Viva la Patria mil veces/y viva la gran Nación” (Ghiano, 1957: 68), Pancho interpreta un recitado criollo con las boleadoras en la cintura, se viva a la patria, tres parejas bailan un Cielo apericonado al son de la guitarra que es cantado por Pancho, luego se baila un vals y Pancho vuelve a cantar unas coplas “haciendo el betún” (¿?). Por lo tanto, al igual que la obra anterior, la obra culmina con una extensa descripción costumbrista. Luego de ella, y según la costumbre española, Pancho se dirige al público directamente solicitando su agradecimiento y su recomendación, culminando todos los personajes con una apelación directa de evidente contenido ideológico: “Y así, Porteños del alma/ obedeced al Gobierno/ y el nombre de Buenos Aires/ Será por siempre eterno.” (Ghiano, 1957: 73)

La última pieza perteneciente a la gauchesca primitiva que analizamos es *Las Bodas de Chivico y Pancha* (1826) atribuida a Collao, obra netamente costumbrista. Esta pieza constituye el segundo sainete de una serie iniciada por *El valiente fanfarrón y criollo socarrón*,³ que según Klein (1992) se representó en Montevideo desde 1810 con el nombre *El sainete del gaucho*, y concluía con la bendición paterna al casamiento de Chivico y Pancha y con el anuncio del festejo de la boda. *Las Bodas...* está escrita, como las dos obras anteriores, en versos octosílabos y utilizando el idiolecto gauchesco, que en este caso se encuentra más acentuado, y detenta un mayor grado de convencionalización. Como en *El detall...*, la acotación inicial que describe el espacio en el que transcurre la acción enumera los índices espaciales que configuran a la escena como el interior de un rancho: “Bancos y cabezas de vaca, un ijar para sentarse las mujeres, una mesa chica donde habrá un chifle con aguardiente, cigarras y un jarro de hoja de lata” (Ghiano,

³ El manuscrito inédito de *El valiente fanfarrón y criollo socarrón* fue hallado por Jacobo de Diego en el Archivo Histórico Nacional de Montevideo, y ediado en la Revista *Prisma/Cabal*, con prólogo de Abril Trigo Ehlers (Univ.de Maryland, Nros. 9/10, Spring 1983).

1957: 76).

Las Bodas... no desarrolla ningún conflicto dramático, sino que se estructura a partir de la sucesiva presentación de elementos costumbristas. Analizando el modelo de intriga de la obra, observamos que la introducción la constituye los preparativos de la fiesta de casamiento de Chivico y Pancha y la espera de la llegada de los novios. La fiesta en sí consiste en el nudo, el desarrollo de la acción. Durante ésta se produce un enfrentamiento armado entre dos invitados por una compañera de baile. Sin embargo, a tal punto no tiene relevancia este conflicto que ni siquiera se nomina a la mujer en cuestión. Un primer desenlace se produce con la llegada del Alcade que da fin a la pelea. La acción recomienza, rompiendo la estructura de acción tradicional, con la llegada de Chingolo. Como los relatos orales de los gauchos que visitaban la ciudad propios de la gauchesca poética -como los *Diálogos Patrióticos* de Bartolomé Hidalgo, en especial el denominado "Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano, de todo lo que vio en las fiestas mayas de Buenos Ayres, en el año 1822" (1822) (Jitrik, 2003: 17-38)-, Chingolo narra lo que ha visto y hecho en el pueblo. En primer lugar, asiste a una leva forzosa -lo que remite nuevamente a la obra cumbre de la poesía gauchesca, el *Martín Fierro* de José Hernández-; y luego a la *Comedia del Diablo predicador* -que, a su vez, remite al relato del gaucho que asiste a una ópera en el *Fausto* de Estanislao del Campo (1866) (Jitrik, 2003: 59-81).

Durante la obra se hace referencia a numerosas costumbres rurales, como las carreras de caballos, los juegos de la taba y el pato, a comidas típicas como la mazamorra y el asado; así como se concretan en escena varias de estas acciones costumbristas, como tirar la taba, beber de un chifle, fumar cigarros, etc. También se escenifican rituales propios del universo gauchesco, como la bendición que recibe Chivico de Juancho, junto con un largo parlamento en el que alecciona a la pareja acerca de los roles tradicionales del matrimonio. Mención especial merecen los diferentes elementos costumbristas que constituyen la fiesta, objeto principal de la acción dramática: los brindis, vivas, versos y cantos en honor de los novios (semejantes a los ofrendados a la patria en *El detall...*); la comida compartida -para la que se acota que se llevan a escena un asado clavado en su asador y una olla mazamorra y otra de leche, y que comen en escena- y el baile.

Por lo tanto, podemos concluir que el procedimiento del costumbrismo se encuentra presente en todas las obras analizadas de la gauchesca teatral primitiva, culminando todas ellas con una mirada final positiva: la descripción costumbrista de una celebración. En los primeros dos casos estudiados, en estas miradas finales positivas se enaltece la nacionalidad frente a lo extranjero (portugués) o al enemigo (realista). Por esta razón, Klein (1992) denomina a estas obras sainetes criollos patrióticos. Este rasgo semántico preanuncia la

utilización del costumbrismo en el nativismo como exaltación de los valores nacionales. En este sentido, coincidimos con lo afirmado por Pellettieri (2005a: 237-238) en cuanto a que la gauchesca primitiva nace con la nación y forma parte de los elementos de cohesión de la nacionalidad y de su deseo de perduración. Estos textos intentaban crear una nueva lengua nacional, adhiriendo a la causa de la independencia literaria y la identidad americana, para lo cual estilizaban el lenguaje gauchesco tanto para servir como modelo para las formas coloquiales del habla, como para fundar una nueva convención teatral. A nivel semántico, la gauchesca primitiva buscaba popularizar las ideas de patria y libertad, interesar al público en los temas nacionales, y en el caso particular de *El detall...*, difundir la campaña patriótica.

Otro rasgo que establece una relación de continuidad de la gauchesca primitiva con el nativismo, y que lo diferencia de la gauchesca canónica, es que el gauchito está integrado socialmente, es sedentario y busca establecer vínculos familiares. En cambio, el protagonista de la gauchesca canónica, es un personaje inestable, un “fuera de la ley”, un transgresor. También coinciden la gauchesca primitiva y el nativismo en varios procedimientos: en el tono costumbrista gauchesco, en la presencia del extranjero parodiado y ridiculizado, en la utilización de la comicidad directa y el idiolecto rural que busca representar el habla popular. Por supuesto difieren especialmente en la utilización de versos octosílabos, recurso que desaparece tanto en la gauchesca canónica como en el nativismo, lo que nos conduce a establecer que esta gauchesca primitiva tiene mayor relación con la poesía gauchesca.

I.1.2. El costumbrismo en el sistema teatral de la gauchesca canónica

La gauchesca teatral implicó para la historia de nuestro teatro la creación de un discurso cultural e ideológico propio, por lo cual Osvaldo Pellettieri la considera como la primera fase del sistema de la Emancipación Cultural (2002: 99-112). Con ella el teatro alcanza su “emancipación” de los modelos españoles, lo que se evidencia -entre muchísimos ejemplos- en el abandono de la escritura en versos octosílabos, buscando configurar un auténtico teatro nacional. Esta emancipación se logró en torno al suceso popular que rodeó a la obra que constituye el modelo y paradigma de la gauchesca teatral, la adaptación escénica que realizó José Podestá sobre la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez en 1886. Pero lo que por sobre todo hizo posible esa emancipación fue la configuración de un sistema teatral y un campo intelectual teatral, y la afirmación de los elementos del circuito teatral ya existentes: público, autores, actores y crítica.

A nivel semántico, tanto la gauchesca poética -cuyo modelo es *Martín Fierro*, de José Hernández- como la teatral, cuestionaron la modernización y el credo positivista del “orden y

progreso” que signaron el proyecto liberal de la generación del 80. Para este proyecto, el gaucho había pasado a ser un marginado social, y la gauchesca buscaba poner en evidencia esta situación de abandono, falta de derechos civiles y abusos de autoridad a los que era sometido por el poder político y militar. Como afirma Leónidas Lamborghini, *Martín Fierro*:

Pone al descubierto la tramoya de un sistema político que se presenta como un prodigioso proyecto civilizador pero que tras bambalinas, margina, persigue y ejecuta el exterminio organizado de las masas gauchas, esas mismas que habían contribuido al logro de nuestra independencia y actuaban en la línea de los fortines. (Jitrik, 2003: 118).

Tanto Martín Fierro como Juan Moreira son personajes transgresores de la norma social cuestionada por la obra, transgresión que, en el caso de Moreira, se paga con la muerte. En el desenlace, el héroe es vencido por las fuerzas del orden, mientras que en la segunda parte del poema Martín Fierro se adapta e integra al orden social establecido. Como ya señalamos, este aspecto semántico cuestionador diferencia a la gauchesca teatral de la gauchesca anterior, del nativismo posterior y de la segunda parte del *Martín Fierro*, en los cuales el gaucho se integra a la norma social.

Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez y José Podestá (1886) formó sistema porque se convirtió en un modelo que produjo otros textos que lo siguieron, creó en torno suyo una convención y un público propio. Las características fundamentales del modelo canónico de la gauchesca teatral son: la creación de un personaje estructurador del desarrollo dramático, el uso de la lengua gauchesca, la postulación de una tesis realista que toma partido a favor del gaucho en su enfrentamiento con la sociedad oficial, la búsqueda de la identificación del espectador mediante un realismo ingenuo de orden mimético, y la utilización de lo sentimental con el fin de conmovirlo (Pellettieri, 2002: 102). Como drama de personaje, su estructura está constituida por una serie de secuencias caracterizadas por la acción exterior, por lo tanto la unidad no está dada por la acción sino por el personaje, quien se moviliza con el fin de vengar una afrenta inmerecida, de la que ha sido objeto por parte de la justicia oficial. Con este fin se convierte en un transgresor de la norma social, y su itinerario está signado por una serie de pruebas, que finalmente acaban con él (Pellettieri, 1987a: 118).

El costumbrismo ya no se halla presente en la acotación inicial de la obra, y sólo encontramos tres secuencias costumbristas, únicas pausas en el devenir constante de la acción dramática. Como ya dijimos, en tanto el personaje protagónico estructura el desarrollo dramático, se configura como un drama de personaje: la tensión dramática se centra en el personaje de Moreira, su llegada produce y hace avanzar la acción. Lejos de configurarse como distenciones o distracciones de la acción, las descripciones costumbristas tienen como función mantener la atención del espectador, la primera de ellas a la espera de la llegada de Moreira, y las

dos siguientes, a la espera de las partidas que lo persiguen. La presentación de Moreira distendido en escena, corriendo el riesgo de ser atrapado, aumenta la tensión dramática y provoca temor en el espectador por la suerte del héroe.

El Cuadro Segundo del Primer Acto se desarrolla en "una pulpería de campaña, donde varios gauchos están jugando a los naipes y milongueando" (Podestá, 1957: 103). La secuencia costumbrista, en la que tiene lugar una payada entre dos paisanos, se desarrolla hasta la llegada de Moreira. José Valero, cómico español, la describía así:

En la pulpería, veo gente en una mesa jugando a los naipes, en otras platicando; en el mostrador, unos que beben, más allá unos guitarreros musitando con sus instrumentos; el pulpero atendiendo a todos, y cada uno en su papel ... hasta los perros que trabajan son artistas... (Podestá, 1930: 56).

La Escena Quinta del Acto Segundo se ubica nuevamente en una pulpería de campaña. La acotación describe que "Van entrando gauchos a caballo, en carro y de a pie -guitarreros, acordeonistas-. Se juega a la taba, se cancha, se ceba mate, se hacen tortas fritas, se bailan bailes nacionales..." (Podestá, 1957: 116). Nuevamente el ingreso de Juan Moreira a escena interrumpe la secuencia costumbrista: pronto la concurrencia lo rodea, escucha su recitado y lo viva. Un paisano le advierte que la partida ha salido en su busca, al mando del bravo y temido Sargento Goyo. La secuencia netamente costumbrista reinicia con la propuesta de un paisano de bailar un gato, continúa con Juan Moreira tomando su guitarra y cantando una décima, y concluye con el anuncio de la inminente llegada a la pulpería de la partida de soldados. Esta secuencia, a pesar de su carácter transicional y su función de detener la acción, era de vital relevancia en la obra, en especial en la época en que se desarrollaba como pantomima muda, según nos informa Podestá:

Todo se expresaba con mímica, acompañada de música apropiada; solo el Gato con relaciones y el Estilo que cantaba Moreira en la fiesta campestre, interrumpía el mutismo de los actores. Por primera vez la concurrencia oía cantar un estilo en una obra y el entusiasmo se apoderó de ella, que no cesaba de aplaudir (1930: 42).

La tercer secuencia costumbrista la constituye el inicio de la Escena Sexta, sin diálogo, que transcurre en "Una casa de baile. Se ven varios gauchos bailando; entran Moreira y Julián; toman sus compañeras. Moreira se retira" (Podestá, 1957: 118), pausa previa a la llegada de la policía buscando a Moreira, a la que sucede el desenlace: la escena de la muerte de Moreira.

Por lo tanto, concluimos que el funcionamiento de la descripción costumbrista en la gauchesca difiere del observado en la gauchesca teatral primitiva. En primer lugar, porque carece de la mirada final costumbrista y de notaciones costumbristas en las acotaciones iniciales, y en segundo término, porque ya no detiene la acción con una función ornamental, sino que ésta se encuentra claramente al servicio de una intriga estructurada a partir del conflicto dramático del

personaje.

Ahora bien, *Juan Moreira* fue un espectáculo en constante evolución, debido especialmente a la relación dialéctica entre la improvisación de los actores y las demandas y expectativas del público. Por esta razón, la obra atravesó un proceso gradual de aumento de la comicidad gracias al aporte de las improvisaciones actorales, y de la espectacularidad y el costumbrismo, producida por la paulatina inclusión de números musicales y secuencias transicionales costumbristas. En este proceso, en 1889 se incorporó a las representaciones el baile del pericón en reemplazo del gato en la secuencia costumbrista del segundo acto por ser “más apropiada y de mayor efecto para la fiesta campestre”, según afirma Pepe Podestá (1930: 57), lo que demuestra la búsqueda de intensificación de la espectacularidad de la representación. En diciembre de 1890 se presentó en el Politeama un espectáculo compuesto por números de acrobacia, canciones de Pepino el 88 (José J. Podestá), y la representación de *Juan Moreira* en la que se anunciaba la participación de “la Rubia cantora”, María Podestá, famosa por su belleza y por sus destacados dotes como cantante.

Esta evolución de la obra se puede observar al realizar una comparación entre la versión original (Podestá, 1957) y la de 1891 hallada por Klein (Podestá, 1986). De las múltiples diferencias que se observan en el cotejo de ambas versiones, nos centraremos solamente en la intensificación del costumbrismo que se produce en la segunda de ellas. En ella se repite la payada de la Escena Segunda del Primer Acto, aunque con variantes textuales, y ya no se ubica la acción en una innominada pulpería de campaña, sino en la “Pulpería de Sardetti”. De la misma forma, Gaucho Primero y Gaucho Segundo de la primera versión se han convertido en Agapito y Clinudo, y se incluyó en la escena el “amigo Bentos”. La acción de ambas versiones se mantiene en forma paralela, aunque en la segunda se intensifica la unidad de acción al omitirse las dos primeras escenas del segundo acto, en las que Moreira salva a Marañón.

La secuencia costumbrista de la Escena Quinta del Segundo Acto se corresponde con el Cuadro Octavo de la versión de 1891. Nuevamente, pasa de una innominada pulpería de campaña a la Pulpería de La Paloma. La acotación inicial del cuadro señala que los paisanos llegan al “baile que se ha de celebrar con motivo de ser un día de fiesta”, indicando que luego de los saludos y de algún entretenimiento en la escena, nuevamente la llegada de Moreira interrumpe la secuencia costumbrista. Aquí se destacan los saludos -verdaderos rituales gauchescos- pero, a diferencia de la versión anterior, no se determina qué costumbres lúdicas se escenificaban, sino que este aspecto se deja abierto a la improvisación de los actores. El ingreso a escena del “Nápoles Francisco”, quien “entretiene a los paisanos contándoles sus

conocimientos y negocios” y luego del “Amigo Bentos”, borracho montando un caballo en pelo, constituyen dos secuencias disyuntivas que aportan comicidad a la escena. Estos personajes conformarán dos clásicas “maquietas” de larga productividad en el teatro posterior. Bentos, personaje interpretado por Antonio Podestá, era un gaucho borrachín al que Moreira prodigaba el nombre de “amigo”, y Francisco, que según las memorias de José Podestá (1930: 62), fue un personaje creado a partir de una improvisación de Celestino Petray, quien imitó a un inmigrante calabrés cuyo nombre era Antonio Cocoliche. El personaje creado por Petray era un italiano acriollado que hacía gala de sus destrezas criollas mientras exhibía su ineficacia absoluta en el manejo de las mismas, y que cruzaba en su discurso el italiano y la lengua gauchesca, idiolecto que se fijó como convención teatral y que recibió su nombre.

En la versión de 1891, Bentos le advierte a Juan Moreira que la partida ha salido en su busca y destaca la fiereza de quien la dirige, don Goyo, lo que suscita toda una discusión entre él y el napolitano, otra secuencia cómica más que ornamenta y amplifica la acción en relación a la transcripción anterior. Al igual que en ésta, Moreira ignora esta advertencia y participa junto con otras parejas de paisanos del baile del pericón (en la anterior se bailaba un gato), conformando la figura de la rueda, durante la cual Moreira “le pide a un paisano una bolada de aficionado”, y las diferentes parejas intercambian versos (las “relaciones” correspondientes). Al culminar el baile, los paisanos le piden a Moreira que cante una décima y luego Moreira se lo pide a su compañera en el baile del pericón, personaje seguramente interpretado por María Podestá (Podestá, 1986:19-22). En el primer registro no figuraban las décimas de la compañera de Moreira, su inclusión responde tanto a este aumento de la espectacularidad (logrado además por la inclusión de las diferentes figuras del pericón en reemplazo del gato) como a la posibilidad de lucir en escena a “la rubia cantora”, María Podestá, que se destacaba en el marco de la compañía por sus dotes como intérprete musical, ya que acompañaba su canto tocando ella misma la guitarra.

Como en la primera versión, nuevamente la secuencia costumbrista se interrumpe por el aviso de la llegada de la partida, sólo que ahora es Bentos quien le advierte a Juan Moreira, ya no un innominado paisano.

La escena sexta del segundo acto se corresponde al cuadro noveno de la transcripción de 1891, y en ambos casos son escenas mudas, pervivencias de la pantomima anterior a estas versiones “habladas”. La acotación denomina a esta escena “Baile de La Estrella”, y se extiende mucho más en la descripción de las acciones que llevan a escena los personajes en el marco del baile, que no estaban presentes en la versión anterior y que seguramente tuvieron su origen en improvisaciones que se fueron fijando con el paso de las representaciones.

Esta intensificación del costumbrismo y este aumento de la espectacularidad, sumado al aumento de la comicidad provocado por la incorporación de los personajes caricaturescos surgidos de la improvisación de los actores, fueron algunos de los factores que hicieron evolucionar esta poética hacia el nativismo. Por supuesto que no son los únicos, a ellos se suman las múltiples instancias que han caracterizado ese proceso, relevadas con detalle por Osvaldo Pellettieri (1987a, 1987b, 2002: 103-111). El autor define un modelo de la gauchesca en variación, que tendía a acercarse a la diversión costumbrista, a lo nostálgico y a lo cómico. En este modelo en variación, Pellettieri incluye las siguientes obras, en las que se advierte esta transición gradual del género hacia el nativismo: *Juan Cuello* (1890) versión de la novela de Eduardo Gutiérrez realizada por Luis Mejías y José J. Podestá; *Martín Fierro* (1890) de Elías Regules; *Julián Giménez* (1891) de Abdón Aróztegy; *Juan Soldao* (1893) de Orosmán Moratorio y *¡Cobarde!* (1894) de Víctor Pérez Petit.

1.1.3 El costumbrismo en la evolución de la gauchesca

Partiendo del citado estudio de Osvaldo Pellettieri, nos proponemos evaluar cuál ha sido el rol del costumbrismo en la evolución de la gauchesca al nativismo y cómo ha pivotado en este proceso de transición. Para esto, reorganizamos las obras que Pellettieri analizó según un orden cronológico (2002, 1987a y 1987b), en dos polos, uno más cercano a la gauchesca y otro más cercano al nativismo. Con el fin de continuar los estudios que tomamos como base y brindar un aporte original al mismo, analizaremos aquellas obras en las que su estudio no se detuvo, como *¡Cobarde!* y *El Entenao* (1892) de Elías Regules, o se detuvo menos, como *Martín Fierro*.

Polo más cercano a la gauchesca

En este polo, donde los procedimientos del sistema de la gauchesca canónica tienen más peso que los recursos innovadores que tienden hacia el género nuevo, el nativismo, ubicamos a *Juan Cuello*, *Martín Fierro*, *El Entenao* y *Juan Soldao*.

Juan Cuello (1890) implicó un primer paso en esta evolución. Aunque la adaptación teatral realizada por Pepe Podestá y el periodista Luis Mejías se ha perdido, Osvaldo Pellettieri (1987b) lo reconstruyó a partir de su pre-texto, la novela de Gutiérrez, que se había publicado en forma de folletín en el periódico *La Patria Argentina* en 1880, y su subsiguiente publicación como novela por Editorial Tor (s/f). Según la descripción de Podestá, la obra contaba con dos actos, quince cuadros y “cantos, bailes y situaciones apropiadas” (Podestá, 1930: 62). Esta afirmación nos permite deducir la continuidad de la presencia del procedimiento costumbrista y de la búsqueda de la espectacularidad concretado mediante la exhibición en escena de cantos y bailes criollos.

En el marco de su estricta adhesión a la convención gauchesca inaugurada por *Juan Moreira*, esta obra presentaba sin embargo un conjunto de rasgos innovadores que luego sentarían las bases de la convención nativista, como el empequeñecimiento del protagonista, que se deja atrapar vivo debido a su borrachera -contrariando una “regla de honor”- de la gauchesca y que comparte con el personaje de Calandria su gusto por la burla y por divertirse a costa de los demás; el rapto de mujeres por parte del héroe; el empequeñecimiento del antagonista -ya que los oponentes son cobardes o ineficaces-; la intensificación de lo sentimental; el crecimiento del personaje femenino y el ardid de su compañera destinado a entregarlo a la justicia oficial, que a diferencia de *Calandria*, conduce a Juan Cuello a la muerte (Pellettieri, 1987b: 126-127 y 2002: 105). A nivel semántico la obra disminuía su aspecto cuestionador del orden social contemporáneo, ya que distanciaba temporalmente la

acción dramática. Dado que la acción transcurría durante el gobierno de Rosas, el personaje de Juan Cuello no era perseguido por ser gaicho sino por ser unitario, por lo que no era un transgresor de la ley de la sociedad oficial ni el representante de una clase social marginada, lo que tornaba al mensaje inofensivo al no remitir a la actualidad nacional. Al no poder acceder a su texto, no podemos dar cuenta del tratamiento del procedimiento del costumbrismo en el mismo.

La segunda obra que integra este recorrido es *Martín Fierro* (1890), adaptación de Elías Regules del poema de José Hernández, cuyo manuscrito halló Klein en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro y se publicó en 1996. Con vistas a concretar la puesta en escena, Regules seleccionó los momentos pregnantes del poema, y los estructuró en dos actos, coincidiendo el primero con *La Ida* –primera parte del poema- y el segundo con *La Vuelta* –su segunda parte-. En varias ocasiones los personajes recitan o cantan versos del poema original, y en otras el personaje de Martín Fierro utiliza un discurso poético, cuya base es el poema original transpuesto en prosa, por lo que la intertextualidad con su paratexto, obra paradigmática de la lírica gauchesca, se refuerza constantemente. Regules mantuvo en su adaptación los rasgos principales del modelo de la gauchesca: el héroe romántico perseguido por la fatalidad social e individual, la restitución de la “verdadera” justicia como móvil de la acción del sujeto, la estructura de intriga fragmentada en cuadros, unidos con una causalidad en ocasiones cercana a la espacial, la alternancia entre escenas representadas en el picadero y en el proscenio; la utilización de un codificado y acentuado idiolecto gauchesco, proveniente de la intertextualidad con el poema hernandiano; la denuncia de los abusos a los que eran sometidos los gauchos por las autoridades civiles y militares, etc.

En cuanto al costumbrismo, el tratamiento también es limitado, semejante al modelo de la gauchesca, *Juan Moreira*. La primera acotación brinda mínimos detalles sobre el espacio de la acción, mencionando los escasos elementos que caracterizan la escena, sin detenerse en una descripción costumbrista. No obstante, el inicio de la acción sí presenta elementos costumbristas. Antes de comenzar la acción, hay en escena un caballo atado a una estaca. Benigno ingresa en escena con un cojinillo y freno y canta una quarteta. Le siguen luego cuatro gauchos que se dirigen al fogón y hacen fuego. Mientras dialogan con Benigno, éste prepara en escena su caballo con los elementos que ha traído, monta a caballo y sale al galope, acciones todas que preanuncian un recurso posterior del nativismo: los inicios costumbristas, con la presentación escénica de expresiones musicales o acciones costumbristas. En el primer cuadro, se hace referencia a los preparativos para una acción propia de las labores rurales del gaicho, la yerra. Aunque ésta no se presenta en escena, se escuchan las exclamaciones de los

gauchos desde la extraescena durante su transcurso. En ese mismo cuadro le piden a Fierro que cante y él canta seis estrofas del poema original, y es interrumpido por la llegada del juez que lo apresa y lo envía a la frontera, de manera similar al tratamiento del costumbrismo en la gauchesca canónica ya señalado.

Uno de los recursos innovadores que tienden hacia la evolución al nativismo es la intensificación de lo cómico, tanto verbal como físico. En cuanto al verbal, se incluyen juegos de palabras, confusiones provocadas por el uso del idiolecto del italiano, etc. Y en cuanto a la comicidad física, al igual que en la versión de *Juan Moreira* de 1891, se delegan secuencias cómicas a la improvisación de los actores -como en el cuadro primero, en el que entra el italiano con el mono, baila y toca el organito-. En la versión editada por Klein (1996) se incluye una canción hallada en forma separada del manuscrito, interpretada en este cuadro.

En el cuadro cuarto, denominado "Bautizo de Goyito", se encuentran presentes tanto elementos costumbristas como cómicos. Toda la primera parte del mismo, como una típica secuencia costumbrista, permanece al margen de la línea de acción central, siendo de carácter ornamental. El cuadro se inicia con una escena de fuerte comicidad verbal entre Ramón y Goyito, y luego los personajes caricaturescos del cura y el sacristán realizan una parodia al ritual del bautismo, propio de la religiosidad popular rural. En la fiesta con la que se celebra el bautismo, se baila el pericón. Luego del mismo se reinicia la acción dramática: una pareja de negros ingresa a la fiesta, y Fierro ofende a la Negra, el Negro sale en su defensa, pelean y Fierro lo mata, debiendo huir después, perseguido por los soldados. Por lo tanto, aunque el inicio del cuadro es de carácter ornamental, su existencia da lugar a la situación dramática.

En el comienzo del primer cuadro del segundo acto, se produce un baile de un conjunto de indígenas frente al cacique, en el que truenan lanzas unos contra otros. Suponemos que esta danza tendría una significación más espectacular que costumbrista: no creemos que haya tenido la intención de reflejar las verdaderas danzas indígenas y sus costumbres autóctonas, sino aportar a la puesta una "nota de color", un efecto llamativo.

El cuarto cuadro, denominado "Encuentro de Fierro con sus hijos", tiene un marcado matiz costumbrista. Se inicia con una secuencia costumbrista, en la cual el pulpero y los paisanos "se saludan, beben y hablan de carreras". Picardía toma una guitarra y canta estrofas del poema original, y más adelante, Fierro y el Negro (hermano del que ha muerto en manos de Fierro) se enfrentan en una payada cuyos versos también han sido tomados del poema hermandiano. Se hace referencia a la carrera de caballos que se va a desarrollar y se hacen apuestas. Nuevamente, como en el caso anterior y como en *Juan Moreira*, la secuencia costumbrista es interrumpida -en este caso abruptamente- por el aviso de que Fierro ha caído

del caballo en el que estaba compitiendo en la carrera, accidente que le provocará la muerte en el cuadro siguiente.

Este desenlace se constituye en otro elemento innovador que tiende hacia la poética nativista, dado que no obstante la muerte de Fierro, se puede afirmar que estamos frente a un final caracterizado por la armonía entre el héroe y el medio social en el cual ya se ha reinsertado. De acuerdo al discurso reformista de la segunda parte del poema de Hernández - *La Vuelta*- al abandonar la vida de matrero, Fierro había iniciado una nueva etapa de su vida: la justicia ya no lo perseguía y se había reencontrado con sus hijos y con el hijo de Cruz, a quien había prometido proteger. En este marco, su muerte accidental y el afecto que en todo momento le propensan sus hijos, disminuía la denuncia social propia de la gauchesca.

A pesar de este desenlace, que provoca modificaciones a nivel semántico, no coincidimos con el planteo de Jorge Dubatti (1996), quien consideró que este manuscrito hallado recientemente fue la primer obra dramática nativista, anterior en seis años a *Calandria*. Dubatti fundamentó esta conclusión en el cambio ideológico, ya que postula que este texto se erigió como continuador y ratificador de la concepción ideológica de *La Vuelta de Martín Fierro* (1879), de José Hernández. Ambos textos propugnaban el reingreso al mundo social del gaucho rebelde, reemplazado así por el gaucho trabajador, y una ideología sustentada en los valores de la paz y la reconciliación, con la disolución de todo reclamo político contestatario (presente tanto en la *Ida* como en *Juan Moreira*). Consideramos que esta obra aporta nuevos elementos a la evolución de la gauchesca al nativismo, como el cambio del punto de vista ideológico del final mencionado por el crítico, pero no diluye el reclamo contestatario del resto del texto, en especial del primer acto. Además, no llega a constituirse en el punto de inflexión con el nativismo ya que detenta elementos formales propios del modelo de la gauchesca tales como una estructura fragmentaria, consecuencia de su carácter de adaptación del poema original, la alternancia del uso del picadero y el escenario, etc. También su recepción contemporánea la acerca a la gauchesca. El público le otorgaba a la obra la misma función reivindicadora y contestataria del poema original y de las otras piezas de la gauchesca teatral, motivo por el cual fue prohibida por el intendente de Rosario en 1893 junto con *Juan Moreira* y *Juan Cuello*, gracias a la campaña montada por el diario *El Municipio*, que quería demostrar que “un supuesto aumento de la criminalidad era debido a la influencia de los dramas criollos” (Podestá, 1930: 77).

Como queda documentado en *El Nacional* (17/2/1892), igual que ocurrió con *Juan Moreira*, la puesta en escena de *Martín Fierro* fue evolucionando con el tiempo, incrementándose en espectacularidad:

Martín Fierro desde la última vez que se representó ha sido corregida de algunos defectos y aumentada con algunos cuadros. Al final se le ha agregado una apoteosis en que el gaucho argentino canta en una tirada de versos la excelencia del suelo americano (Regules, 1996: 36).

Por lo tanto, observamos que el tratamiento del procedimiento del costumbrismo en la obra es semejante aún al modelo de la gauchesca canónica.

La siguiente obra incluida en este corpus es *El Entenao* (1892) de Elías Regules. El manuscrito fue hallado en 1995 por Eneida Sansone de Martínez en Montevideo, posteriormente, Teodoro Klein halló una segunda versión en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro de nuestra ciudad. Esta segunda versión presenta diferencias con la encontrada en 1995, dado que incluye la escena de teatro dentro del teatro en las fiestas de ño Serapio. Ambos manuscritos fueron publicados en forma conjunta por Klein en 1996.

Dado que *El Entenao* se inscribe claramente en el sistema de la gauchesca canónica, ubicamos esta pieza dentro del polo más lejano al nativismo. Como en la obra anterior de este autor, la estructura dramática propia de la gauchesca se observa en su segmentación en cuadros: en ellos el personaje protagónico hace avanzar la acción, dotándolos de una relativa unidad y continuidad. Un ejemplo de esta yuxtaposición de cuadros se presenta en el pasaje del 2do. al 3er. cuadro del segundo acto, que transcurre en la cárcel y que no tiene conexión evidente con la acción central hasta la aparición en escena de Camilo Flores, el protagonista. Otro elemento propio de la gauchesca canónica es la poca relevancia asignada a los personajes femeninos y a nivel semántico, la denuncia social. Esta se desarrolla, fundamentalmente, en el cuadro de la cárcel, donde el director del penal concreta un abuso de autoridad sobre los presos y actos de malversación de fondos públicos semejantes a los realizados por los militares de *Martín Fierro*.

El protagonista, Camilo Flores, es -como Juan Moreira, Martín Fierro y Juan Soldado- víctima del abuso de la sociedad oficial, en este caso representada por Don Manuel -su padrastro-, quien se ha quedado con el campo y la hacienda de la madre de Camilo, que le correspondían por herencia. Don Manuel cuenta con el apoyo del poder: como él mismo lo expresa, es amigo del comisario y algunos "jefes", con cuyo apoyo intenta perjudicar a Camilo. Como le estorba, intenta engañarlo y enviarlo al cuartel para que se incorpore como soldado a la fuerza, y luego lo acusa con la policía y lo lleva a la cárcel por haberle robado. Hasta aquí, permanece absolutamente fiel a su modelo. Ahora bien, *El Entenao* presenta un rasgo fundamental que aporta una innovación al modelo original y que produce un cambio significativo a nivel semántico: el desenlace esta vez es positivo para el héroe. En vez de culminar con la pérdida total para el protagonista, con su muerte, Camilo triunfa por sobre

Don Manuel con la ayuda del abogado Vázquez, que logra sacarlo de la cárcel y que se le restituyan los bienes que le corresponden por herencia. Así, *El Entenao* carece del final trágico propio de la gauchesca, pasando de ser un drama a una comedia, lo que queda en evidencia además en el cambio del título de la obra: en el primer manuscrito se lo denomina "Drama", mientras que en el segundo este término se ha reemplazado por "Comedia" (Regules, 1996:83). Así como el desenlace conlleva una ganancia absoluta para Camilo, que recupera la libertad y los bienes heredados de su madre, supone también la pérdida absoluta para el personaje villano de Don Manuel, que no sólo pierde sus bienes sino también a su novia, al enterarse su padre que se ha vuelto pobre. En la mirada final, Camilo invita a su futuro casamiento con Rosa, culminando la obra con el baile de un vals, un tradicional fin de fiesta, que preanuncia el final positivo de *Calandria*.

Es evidente que para la escritura de su primera obra original, Elías Regules tuvo en cuenta el cambio de horizonte de expectativa que él mismo observó en el público popular de la gauchesca, como le advertía a José Podestá en una carta que le envió en 1891, el año anterior al estreno de esta pieza:

Me parece que para dar otras piezas habría conveniencia en buscarlas con estas dos condiciones: 1° que sea en lo posible eminentemente cómica, y 2° que no recuerde en nada las peleas, payadas, etc., de los dramas que ya se están dando. Hay que fijarse en que lo que gusta de las obras teatrales es lo jocoso (escena campestre en Moreira, Marcelaño y Vizcacha en Fierro, etc.) y después de esto el público no se prestaría a recibir nada que fuese serio. (Rama, 1982: 143)

Por esta razón, no sólo decidió cambiar el desenlace prototípico, sino también incluyó en su obra personajes que buscaban provocar un efecto cómico: el delicado Cascales, "de maneras afeminadas"; Federico, su criado inglés; Miguel, paisano "de poca cabeza e ignorante", supersticioso, burlado por Camilo reiteradamente en escena; y El Pechador (Paisano 3ro.), creación de Jerónimo Podestá, quien pedía en verso cigarros, lumbre, etc. Además del desenlace positivo y del aumento de la comicidad, *El Entenao* presenta un tercer rasgo innovador en el modelo de la gauchesca, y que marca su continua y paulatina evolución hacia el nativismo: el notable incremento del costumbrismo. Dicho aumento tiene que ver con la vocación criollista de Elías Regules. En efecto, en 1894 fundó una Sociedad Criolla que aún hoy existe en Montevideo y que ahora lleva su nombre -la primera de muchas de su tipo creada en el Uruguay y cuyo fin es salvaguardar las tradiciones criollas. La fundación de esta sociedad se realizó en la carpa del circo-teatro de José Podestá, donde luego se celebró este hecho con una fiesta campestre. En sus memorias, Podestá destaca a Regules como un "amante respetuoso de las costumbres y tradiciones criollas" y como el primer intelectual que

supo interpretar el futuro de su obra, ayudándoles a perfeccionarse con valiosos consejos, así como reconoce a *El Entenao* como una “obra en que el sentimiento nativo se mostraba en toda su sencilla modalidad y el ambiente puro de la tierra llenaba generoso el escenario” (Podestá, 1930: 59-61).

Por lo tanto, la vocación tradicionalista de Regules redundará en su obra en un significativo aumento del costumbrismo, en total sintonía con el objetivo nativista de representar las costumbres criollas en escena con el fin de rescatarlas y preservarlas de su desaparición.⁴ Así, la obra se inicia con la representación en escena de una esquila, hecho que nos permite reconstruir cómo se desarrollaba esa actividad en el pasado, en un país que hacia 1892 sufría un importante proceso de modernización. La escenificación de esta labor ganadera era absolutamente realista, ya que al iniciarse la acción, varios esquiladores en diferentes actitudes realizaban su trabajo. A un costado de la escena, se encontraba una bolsa grande colgada del techo, dentro de la cual se ubicaba un embolsador que recogía los vellones que iban obteniendo los esquiladores. Por algunos minutos solo se escuchaba el ruido de las tijeras y luego uno de los esquiladores silbaba un estilo criollo. Uno de los peones entraba con una oveja, traída de una pata, la volteaba y la maneaba, iniciándose recién entonces el diálogo dramático. Un esquilador le entregaba el vellón que había obtenido a Don Manuel, el patrón, quién le daba “una lata” en forma de pago de su trabajo. Otro solicitaba que curen a una oveja lastimada, que era curada por “el que hace de médico, con un tarrito y un pincel” y luego soltada en escena. La acción continuaba como fondo del diálogo entre Don Manuel y Vázquez hasta que, al terminar la esquila, los trabajadores soltaban a las últimas ovejas, el embolsador salía de la bolsa y se ponían todos a fumar (Regules, 1996: 86-87). Como puede observarse, a nivel de la acción el inicio lo constituía una secuencia transicional referencial totalmente costumbrista y ornamental -en la que la acción dramática todavía no se iniciaba- y que solo daba pie a una posterior secuencia transicional referencial, en la que Camilo dialogaba con los esquiladores y los ponía al tanto de su situación económica.

El cuadro segundo del primer acto también tiene un inicio costumbrista, la acción se ubica en medio del campo y Camilo ingresa a escena a caballo, seguido por Miguel que prepara un fogón en la escena. Ambos se sientan al costado del fogón y toman mate, otra de las infaltables costumbres criollas presente en todas las obras. El cuadro cuarto del primer acto vuelve a ser de carácter costumbrista, presentando una práctica recreativa criolla: una carrera de sortijas. En un costado del picadero se ubicaba un arco de sortija adornado con

⁴ En este punto coincidimos con lo postulado por Eneida Sansone de Martínez, con respecto a que el rescate de una realidad que va a desaparecer fue una de las motivaciones que generó este texto (Regules, 1996: 82).

cintas, banderitas y flores, mientras que en el medio se montaba una pequeña enramada, debajo de la cual había sillas y bancos donde se sentaban los personajes espectadores de la carrera. Ingresaban a escena paisanos a pie y a caballo, con los caballos adornados con cintas en las crines para la ocasión. Cuando ésta se producía, los concursantes montaban a caballo y corrían por turno alrededor del picadero pasando por debajo del arco y sacando la sortija, mientras la banda tocaba “una pieza adecuada”. Esta secuencia costumbrista permitía exhibir las destrezas ecuestres de los actores, en especial de José J. Podestá, que representaba el rol de Camilo, quien sacaba la sortija y se la entregaba a Rosa como ofrenda. Esta carrera se repetía a continuación en una versión cómica que parodiaba estas destrezas: los personajes cómicos de Don Manuel, Cascales, Federico y Miguel exhibían su ineficacia para montar a caballo correctamente y realizar pruebas habilidosas sobre él.

El cuadro segundo del segundo acto, denominado “En las fiestas de Ño Serapio” es, también, netamente costumbrista. En éste se presenta en escena una fiesta campestre que ya lleva seis días de duración, por lo que su decorado lo constituyen varias carpitas diseminadas en el picadero -con banderitas y adornos de colores vivos-, frente a algunas de las cuales se ubican mesas y bancos, a la manera de negocios improvisados para abastecer a los asistentes. Entre las actividades recreativas que conforman la fiesta, se anuncian una riñas de gallos, carreras y una rifa de chanchos. Para la historia de nuestro teatro, la relevancia de esta escena radica en que muestra la fuerte presencia que el circo y el teatro tenían en las fiestas populares: los paisanos describen los números de circo que se presentaron el día anterior (volatineros que hicieron diversas pruebas, el payaso, etc.) y anuncian que ese día van a actuar “los comediantes” en un teatrillo improvisado que se ha ubicado en un sitio destacado del escenario. Al concretarse esta actuación, se crea una escena de “teatro dentro del teatro”, que parodia una representación romántica propia del teatro español de la época. En efecto, la obra presentada se denomina “La flor perdida”, remitiendo en forma paródica a *Flor de un día* (1851) de Francisco Camprodón, e incluye un prólogo y un epílogo en el que los actores se dirigen al público explicando la obra en el primero y pidiendo aplausos en el segundo. Al finalizar esta representación, los paisanos se dispersan entre las carpas y se ponen a comer. Esta escena permanece de fondo durante la secuencia contractual entre Camilo y Vázquez y cuando ésta finaliza, los paisanos terminan su comida, se sientan en rueda, uno empieza a tocar la guitarra, e invitan a Camilo a cantar. Este canta las décimas “Soy el criollo americano” y luego otro paisano recita la “historia del viejo Tomás Paredes”, relato en verso sobre un viejo tacaño que establece una evidente relación intertextual con el personaje del Viejo Vizcacha de *Martín Fierro*. El carácter espectacular de ambas presentaciones se pone

en evidencia porque al finalizar los intérpretes son aplaudidos y festejados.

Por lo tanto, podemos concluir que el costumbrismo se ha incrementado notablemente en esta pieza, adquiriendo una función claramente ornamental, ya que su relación con la acción se ha minimizado: las secuencias costumbristas podrían omitirse sin afectar el desarrollo de la intriga.

La siguiente y última obra que colocamos en este polo es *Juan Soldao*, de Orosmán Moratorio, estrenada el 8 de mayo de 1893. La acción se ubica en el Uruguay, en una época cercana a la escritura de la obra, por lo que la denuncia social y política que ésta plantea adquiere contemporaneidad. Es una pieza de transición en la que pugnan los principios constructivos de la gauchesca y del naciente nativismo (Pellettieri, 2002 y 1987b), pero que decididamente ubicamos en este polo por su franca reivindicación de la línea semántica de la gauchesca. Son su adhesión a la clase gaucha y su carácter reivindicador de protesta contra el sistema, los recursos fundamentales que establecen su adscripción al modelo de la gauchesca canónica. Como en ésta, el destinatario de la acción del protagonista es reivindicar su dignidad empujado por los abusos de la autoridad injusta, en este caso, personificada en el Comisario. En cuanto a la caracterización del personaje, Juan Soldao se presentaba como hombre honrado que vivía de su trabajo, hasta que la autoridad, el comisario, comenzó a perseguir a su esposa Juana, situación coincidente con la de *Moreira*.

La obra está enmarcada entre una Portada y un Punto Final, escenas que tienen como función explicitar la tesis realista que se busca demostrar en la “obra interna” desarrollada entre esos dos puntos. La Portada expone la tesis de la obra en su primera frase: un ministro lee en el diario:

Es en la campaña dónde más se hace sentir el yugo oprobioso de la tiranía. El paisano, ese pobre pária, sufre toda clase de persecuciones y vejámenes. Cualquier caciquillo insolente se cree dueño y señor de vidas y haciendas. Las garantías individuales han desaparecido (Moratorio: 1894: 7).

Toda la acción de *Juan Soldao* busca probar esta tesis. El ministro –representante del orden establecido– manda a un periodista a refutarla, en una gira por la campaña. Por su parte Paz, el personaje embrague que permanece como testigo de los hechos durante toda la obra, emprende su periplo con la intención contraria de demostrarla. En el Punto Final el periodista expone las conclusiones de su observación de la realidad rural:

La campaña aterrada, entristecida... La autoridad imponiéndose por el miedo y el azote... Los montes llenos, pero no de malhechores, sino de utilísimos ciudadanos que huyen, ¡oh sarcasmo!, de la justicia que debiera ampararlos... Grupos de infelices conducidos codo a codo á los cuarteles... Tierras sin cultivo... hogares sin calor... arroyos ensangrentados...Y, por encima de todo esto, ¡la burla más sangrienta del sufragio

popular! (Moratorio: 1894: 69-70).

Aquí el personaje testigo hace también referencia al otro eje semántico de la obra: la denuncia del fraude electoral. El cuadro Tercero, denominado “¡Sufragio Libre!”, tiene como función demostrar esta tesis a partir de la revelación de las diferentes estrategias de las que se valían las autoridades (el juez y el comisario) para realizar el fraude. Otra práctica injusta que es denunciada en ese cuadro es la leva que realizan los militares, la “caza de hombres”, como la define el personaje embrague. Esto da pie a una nueva exhibición de los abusos por parte de los militares, quienes los hacen padecer hambre, les tiran comida “jugando al sapo”, haciendo tiro al blanco sobre los “voluntarios” de la leva que se encuentran maniatados.

Como en el modelo canónico de la gauchesca, lo sentimental, lo cómico y lo costumbrista son rasgos secundarios. El costumbrismo es escaso y se concentra solamente en el inicio, en el primero y segundo cuadro. La acción se inicia en la cocina de la casa de Juan Soldao, donde junto al fuego se asa un medio cordero, Cruz toca la guitarra y canta, y luego su hija Juana prepara y le ceba mate. Estos reciben a Juan con el mate y luego a Paz, el periodista-testigo disfrazado de negro, y a lo largo de todo el primer cuadro cortan el asado, comparten y comen el cordero en escena. Al final del cuadro, Juan puntea la guitarra -a la que denomina “el consuelo del gaucho” en una clara alusión intertextual al *Martín Fierro*- y canta unas décimas en honor a “las glorias del partido colorado”, seguido por Paz, quien lo hace en honor del pueblo oriental, culminando el cuadro con ambos personajes viviendo a la patria. Resulta evidente que la inclusión de números musicales no tiene meramente una función ornamental, sino una finalidad patriótica, de índole política.

El otro segmento costumbrista se encuentra en el cuadro segundo, se denomina “En las carreras” y transcurre en una pulpería. En su escena quinta y luego en la séptima, mientras esperan que se corra la carrera de caballos, los paisanos juegan a la taba en el picadero. La carrera se inicia en la extraescena y culmina en la octava escena el picadero, mediante una secuencia disyuntiva en la que entra Juan Soldao sofrenando de golpe su caballo. Esta secuencia no sólo permite exhibir las virtudes ecuestres del protagonista sino que busca redundar en la oposición entre Juan y el Comisario. Es decir, el costumbrismo no tiene tampoco un mero carácter ornamental, sino que tiene la misma funcionalidad y tratamiento que en el modelo de la gauchesca canónica.

Como ocurría en la gauchesca inicial, los elementos cómicos también son escasos. Solamente se destaca la maquieta del pulpero genovés Chinchurreta, interpretado por Antonio Petray, hermano de Celestino, quien creara al famoso Cocoliche en *Juan Moreira*. Suponemos que para su construcción debió tomar a esa figura como modelo, con la que

coincide en el uso del idiolecto que produce confusiones verbales (Moratorio, 1894: 36).

En cuanto a los recursos innovadores que aporta *Juan Soldao* al modelo, (además del ya citado de enmarcar la acción entre una portada y un punto final), se destacan dos: la caracterización del protagonista como víctima religiosa y el desenlace demorado y simbólico. Esto queda en evidencia a partir de que Juan cae herido, y exclama: “Soy una víctima de la tiranía... malevos,... infames... son los que deshonoran su patria... y sus galones!” (Moratorio, 1894: 59). El desenlace es demorado ya que la obra no termina con la consabida muerte del héroe en dura batalla contra sus enemigos. Luego de esta escena típica del desenlace gauchesco, en la que mueren ambos contendientes, tanto Juan como el Comisario, la acción continúa. En la siguiente escena, los amigos de Juan se encuentran en un monte, donde corre al fondo un arroyo, en una noche tormentosa y fría. En este marco atemorizador, creen ver un fantasma, que resulta ser Juana enloquecida en la búsqueda de su marido, y luego observan otra aparición fantasmagórica y encuentran el cadáver sin cabeza de Juan en el arroyo. Juana se desmaya, como corresponde a una heroína romántica, y el resto se arrodilla. Paz, el personaje testigo, pide: “Orad por esa pobre víctima de la injusticia... de la más nefanda de las tiranías!” y recita versos endecasílabos cultos, alusivos a la dolorosa situación que atraviesa su patria (Moratorio, 1894: 66-68). Esta presentación del personaje de Juan Soldao como víctima religiosa se reafirma en Punto Final, donde el periodista concreta una explícita asimilación del personaje con la figura de Jesús: “vé a punzarte en las espinas con que tus delegados coronan á esos pobres gauchos, las verdaderas víctimas, los Cristos de todas nuestras patriadas y motines! (Moratorio, 1894:70). Esto configura un antecedente de *Jesús Nazareno*, en la que este recurso estructurará toda la obra, no sólo estará presente en el desenlace.

Polo más cercano al nativismo

En este polo, en el que las innovaciones y los cambios de funciones de los procedimientos originales del género se vuelven más relevantes y ya preanuncian el inminente cambio y evolución de la convención gauchesca a la nativista, ubicamos a *Julián Giménez* y *¡Cobarde!*. A pesar de estas innovaciones, queda clara la adhesión de estos textos al modelo de la gauchesca, ya que el cambio de sistema llegará recién con *Calandria* en 1896.

Julián Giménez (1891) de Abdón Aróztéguy muestra claramente esta aparición de elementos nuevos dentro de la convención gauchesca, propone una moderada evolución del modelo, por lo que Pellettieri postula que en esta obra se encuentra ya prefigurada *Calandria* (1987a, 1987b, 2002). Abdón Aróztéguy era un escritor y periodista uruguayo muy

comprometido con la política de su país, fue diputado por el partido blanco y participó en diferentes movimientos revolucionarios, por lo que durante varios períodos debió exilarse en Argentina. El objetivo que lo movió a la producción dramática tuvo un tinte claramente nativista:

Mi único propósito al atreverme á emprender la escabrosa literatura teatral, tratando de llevar á la escena nuestros tipos y nuestras costumbres, es contribuir con mis débiles esfuerzos á la creación del Teatro Nacional (Arózteguy, 1895: VII)

En su primer obra, *Julián Giménez* (1891) buscó concretar este propósito, y con esta intención nativista buscó correrse y diferenciarse de la convención gauchesca, en especial del carácter transgresor del personaje protagonista:

Julián Giménez, que es mi primer ensayo, y cuyo género, dígame lo que se quiera, representando con sinceridad hechos y costumbres verdaderas y caracterizando tipos reales de nuestros campos, es y será parte integrante del futuro Teatro Nacional (...) pues el gaucho es el verdadero tipo, el tipo genuino de nuestras verdaderas ó primitivas costumbres criollas, y no es repulsivo, tratándolo, como lo trato en mis dramas, por el lado noble y simpático del patriotismo y del amor". (Arózteguy, 1895: X).

Otro hecho posterior que evidenció esta intención de separarse de la convención gauchesca fue que, a pesar de que Arózteguy mismo aceptó que la compañía Podestá representó irrefutablemente su obra por centenares de veces (Arózteguy, 1895: X-XI), le entregó sus siguientes piezas a dos compañías españolas de teatro culto, las de Galé y Aparicio. Por otro lado, publicó junto a sus obras un proyecto de creación de una "Sociedad Literaria Nacional" con el propósito de estimular el arte teatral de su país, buscando contratar a una compañía dramática-lírica española (y no criolla) para representar piezas uruguayas y americanas exclusivamente, estimulando a los autores nativos a escribir obras para éste teatro. Este proyecto es muy similar al que pocos años después pusieron en funcionamiento Ezequiel Soria y Mariano Galé en Buenos Aires en 1901, con poco éxito debido a la elección de una compañía española como la de Galé y no de una criolla, como luego logró concretar Soria junto a las compañías de Pepe y Jerónimo Podestá.

En esta diferenciación que intenta establecer Arózteguy entre su pieza y la gauchesca canónica, resulta significativo que sea el único de los autores de este corpus de obras que no dedicó su texto a José J. Podestá y que no aprovechó la ocasión para resaltar su admiración y su amistad con la figura emblemática de la gauchesca teatral. Mientras Moratorio dedicó *Juan Soldao* "Al creador del teatro criollo, José J. Podestá." (1894: 5); Regules hizo lo propio con *Martín Fierro* -deseando que éste "sea digno de Hernández y de Pepino" (Podestá, 1930: 60)- y *El Entenao* (Regules, 1996: 85) y Víctor Pérez Petit le dedicó *¡Cobarde!* a José J. y Jerónimo Podestá, "Cuyas creaciones en la escena criolla no han sido superadas aún" (1912:

9); la actitud de Aróztegy fue bien diferente: le dedicó *Julián Giménez* a su madre y a su hijo.



Imagen 1 *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* (1877) de Juan Manuel Blanes. Óleo sobre tela de 311 cm. x 564 cm. Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo. Este cuadro representa el desembarco de Lavalleja y sus hombres el 19 de abril de 1825, como inicio de la resistencia contra la ocupación de la Banda Oriental por parte del Imperio del Brasil.

En el marco de este intento de Aróztegy de tomar distancia con respecto a la gauchesca canónica, es que pueden comprenderse los cambios e innovaciones que aportó al modelo de la gauchesca, propendiendo hacia su evolución al nativismo. En primer lugar, la situación conflictiva de la obra se basa en el enfrentamiento entre los patriotas uruguayos y los invasores del Imperio del Brasil en 1825. Debido a este distanciamiento temporal de la acción, la denuncia social del texto apunta a la opresión del pueblo oriental por los imperialistas y glorifica la acción de los Treinta y Tres Orientales al mando del general Lavalleja, culminando el primer acto con un cuadro vivo que escenifica la pintura *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* (1877) de Juan Manuel Blanes (Imagen 1), incorporando por esto el texto una fuerte intertextualidad histórica, así como con la modalidad de las pantominas serias denominadas cuadro vivo, de larga tradición en la práctica circense – como veremos en el capítulo II.2.1 de esta tesis- (pag. 192).

El protagonista ya no es un transgresor que se enfrenta al orden social como Moreira, sino un patriota que se opone al invasor extranjero. Giménez y otros gauchos se han convertido en matreros por atacar o no obedecer a las autoridades imperialistas, pero, en tanto desean dejar de serlo, se suman a la acción libertadora de los Treinta y Tres Orientales. Además, la figura de Giménez es sumamente valorizada por el medio social, mientras que sus

enemigos son parodiados y ridiculizados, continuando el recurso del empequeñecimiento del oponente introducido por *Juan Cuello* (pero no coincidiendo con éste en el empequeñecimiento del protagonista). Los personajes en los que se concreta la parodia al invasor brasileño, Siú Clímaco y Siú Peixoto, caracterizados como fanfarrones y cobardes, tienen una estrecha relación con la figura caricaturesca del portugués Marcos Figueras, de *El amor de la estanciera*, e idéntica función semántica de burla, expresión literaria del enfrentamiento político y territorial que provocaba la política expansionista portuguesa en ambas márgenes del Río de la Plata.

En cuanto al costumbrismo, la acotación inicial demuestra una entrega de mundo mucho más minuciosa ya que el de las obras anteriores, en las que se describe con mayor detallismo el espacio de la fonda destinado a la acción. El inicio de la acción es costumbrista: gauchos y brasileños juegan a los naipes y comen en las mesas de la fonda, mientras otro gaucho toca la guitarra y canta una milonga. Pero este matiz costumbrista no es un fin en sí mismo, sino que tiene una función dramática -como ocurría en *Juan Moreira*- ya que da lugar a la presentación del conflicto entre uruguayos y brasileños, sirve como vehículo de identificación nacional y de contraposición entre unos y otros. Se presentan en escena también acciones costumbristas -como el tomar mate- y el vestuario tradicional del gaucho, descrito con gran detalle en Giménez y Contreras, y parodiado en el vasco Basterreche y en los brasileños.

La puesta en escena de la obra continúa como en el modelo canónico de la gauchesca alternando la utilización del picadero y el proscenio. Sin embargo, se produce un incremento de la espectacularidad con respecto al modelo inicial -en especial por la presencia constante de la música-. Arósteguy indica la música incidental, no motivada por la ficción dramática, extra-diegética, que acompaña cada final de cuadro, lo que constituye un signo de mayor producción escénica. Todas las escenas que se corresponden con el cuadro vivo ya citado, son acompañadas por música que remite por su semejanza al Himno Oriental, mientras el resto son musicalizadas con "aires criollos" o un pasodoble. En cuanto a la música producida y motivada por la ficción dramática, también tiene una presencia significativa y posee una función costumbrista: en el primer acto Giménez canta un estilo, durante el segundo acto se cruzan en una payada dos guitarreros y Daniel canta unas décimas en honor de su amigo Julián. Para estas últimas, Arósteguy brinda inclusive una serie de décimas, con vistas a que en cada representación se seleccionen algunas (dejando además abierta la opción para que improvise alguna otra). Además, Carolina -personaje seguramente interpretado por María Podestá, por sus dotes de cantante, guitarrista y porque se la denomina "rubia"- le canta un

estilo a Julián Giménez, en el que, una vez más, Arózteguy ofrece diversas opciones para variar en diferentes representaciones. En el marco del festejo de su casamiento, Carolina toca en la guitarra un pericón, posteriormente baila un minué y más tarde un gato junto con Contreras, ño Facundo y Telesfórica, acompañados por la música y el canto de un guitarrero. Un detalle que remarca la espectacularidad de estas danzas es que todos aplauden cuando ésta culmina. También dos negros, tío Juan y tía María, cantan y bailan un tango, antecedente que tiende a corroborar la teoría de la participación de la cultura negra en la gestación del tango (Ferrer, 1980: 271).

Otro elemento que tiende al aumento de la espectacularidad y del costumbrismo es la exhibición de destrezas gauchas que en escena realiza Julián Giménez. Éste hace que su caballo pisotee un paquete de cohetes encendidos, haciéndolo soslayar de un lado al otro del escenario, hasta hacerlo abalanzar sobre las patas traseras, cayendo parado por las ancas, resbalándose y subiendo enseguida de un salto.

Por último, otro elemento costumbrista incluido en la obra es “un caso” o “una relación” relatada por ño Facundo, que remite a las narraciones orales gauchescas. Esta también termina tornándose cómica, ya que es desmentida por su sobrina, Telesfórica. Asimismo, se presenta en escena un recitado criollo: Contreras declama la “relación de San Cornelio”, al final de la cual todos vuelven a aplaudir.

Es importante señalar que Arózteguy le asigna un carácter ornamental a varias de estas escenas costumbristas incluidas en su obra. A pesar de que en el libreto original aclara que le ha regalado este drama a José Podestá, “con la condición de no poder suprimir escena alguna en las representaciones, sin expreso consentimiento del autor” (1895: 93), Arózteguy acepta en una nota final de su texto que tanto el minué como la relación de ño Contreras, el canto de ño Nicola y el concierto de guitarras podrán suprimirse en algunas representaciones, al tiempo que agrega más décimas para que Daniel cante en forma alternada en las representaciones (1895: 93-94).

Además del incremento de la espectacularidad y del costumbrismo, otro recurso que prefigura al nativismo es la intensificación de lo sentimental. Siendo un procedimiento de segundo orden en la gauchesca, lo sentimental pasa a tener un lugar mucho más preponderante en *Julián Giménez* ya que tanto el motor de la acción del sujeto (el amor) como el objeto de deseo (Carolina) son sentimentales. Este énfasis tiene como consecuencia el crecimiento del personaje femenino -como puede observarse en los dos soliloquios en los que Carolina devela su pensamiento sola en escena-. A partir del análisis precedente, podemos concluir que Carolina prefigura al personaje de Lucía, de *Calandria*, lo que además queda

subrayado por el hecho de que ambos personajes fueron representados por la misma actriz, María Podestá. A esta línea de acción sentimental se superpone otra, movida por el deseo de libertad, el patriotismo y “los deberes del ciudadano en una República” -enunciados con detalle pedagógico en el cuarto cuadro del primer acto- cuyo objeto es la patria liberada. Los invasores brasileños configuran el oponente en ambas líneas de acción, ya que Carolina ha sido prometida al brasileño Coronel Maneco. En el desenlace, se produce el punto de integración (Pavis, 1998: 369) de ambas líneas de acción, dado que el enfrentamiento armado entre Julián Giménez y sus gauchos y los soldados brasileños al mando del coronel Maneco tiene dos motivaciones, tanto liberar a Carolina, que ha sido raptada por Maneco, como salvar a la patria del yugo que la oprime.

Otra de las innovaciones que aporta *Julián Giménez* al modelo canónico de la gauchesca es la exacerbación de lo cómico, tanto a nivel verbal como físico o situacional. Este aumento de la comicidad se manifiesta fundamentalmente en la multiplicación de los personajes caricaturescos en los que se parodia tanto a los inmigrantes (el Francés, el pulpero vasco Basterreche, el cura napolitano ño Nicola, el sacristán) que configuran ayudantes del sujeto, como a los extranjeros invasores (el borracho Caramayola, Siú Peixoto y Siú Clímaco), que configuran su oponente. A nivel verbal, cada uno de estos personajes, más los negros, utilizan un idiolecto propio, que en muchas ocasiones producen confusiones verbales entre ellos (como la escena entre el pulpero vasco y el cura napolitano) y comicidad. A nivel situacional, se destaca entre muchas escenas cómicas la parodia del rito del casamiento entre Julián y Carolina, continuando con el recurso introducido en *Martín Fierro*, en el que se parodiaba el ritual del bautismo. Además de su valor cómico, estas parodias tienen un matiz costumbrista, mostrando en escena rituales propios de la religiosidad popular. Otras escenas que cumplen tanto una función cómica como costumbrista son: la parodia a la escena del manejo del caballo que protagoniza Julián, concretada por los intentos de subir al caballo de ño Nicola y el sacristán, que terminan cayéndose; las canción que canta Ño Nicola; el recitado criollo de ño Facundo, borracho con una botella en la mano; el baile y el canto del vasco Basterreche; el baile y canto del francés, todas en el marco del festejo del casamiento de Carolina y Julián.

Consideramos que estas innovaciones que prefiguran el nativismo, son aún de menor relevancia en relación a los rasgos que conectan a *Julián Giménez* con el modelo de la gauchesca canónica, como la sucesión de enfrentamientos armados, el itinerario de pruebas que atraviesa el héroe y el final trágico -en la batalla final mueren Julián Giménez, Contreras, tío Juan, Domingo, y Carolina que se suicida-. Sin embargo, luego de que el vasco mata al

Coronel Maneco vengando a Julián, la mirada final es de carácter simbólica: un ángel, enarbolando la bandera tricolor, cruza el proscenio, cubriendo con sus alas a los patriotas que dieron su vida por la libertad de su patria, exaltación patriótica que remite a las pantomimas serias que se presentaban en los circos. Esta mirada final, que exalta a nivel semántico los valores de la patria y la libertad, anticipa el final simbólico de obras nativistas como *Calandria*, *Jesús Nazareno* y hasta *La gringa* de Florencio Sánchez.

La siguiente obra que ubicamos en este polo de la gauchesca más cercano al nativismo es *¡Cobarde!* (1894) de Víctor Pérez Petit que, como *Julián Giménez*, transporta la acción hacia un Uruguay pasado, aunque no tan lejano. La acción se desarrolla en 1852, distanciando nuevamente la denuncia social. Por otra parte, esta denuncia se encuentra absolutamente minimizada ya que en vez de impugnar la autoridad injusta y abusiva, Pérez Petit dirige su crítica hacia el código ético del gaucho, valor absolutamente incuestionable en la gauchesca. Es decir, su ideología ya no es de protesta contra el sistema sino reformista: se propone no la reivindicación sino la educación de la clase gaucha, su “civilización”. Su protagonista, Pedro, es caracterizado como “mozo de honor”, de palabra. Su padre le ha enseñado el código ético del gaucho:

el gaucho pobre no tiene más prenda que su honor. No te dejés insultar nunca por naidés, ni faltés nunca á la palabra empeñada. Ansina, pobre y todo, serás el hombre más grande de la tierra (Pérez Petit, 1912: 17).

Este código ético llevará al personaje a enfrentarse a un conflicto interior, propio del personaje realista: en tanto le ha prometido a su novia Natividad no herir a su padre, cuando éste lo insulta, se le presenta un conflicto interno en el que el personaje se debate entre vengar su honor ofendido o cumplir con la palabra empeñada. Pedro elige la última opción: no se defiende y aparece como un cobarde ante su propio padre -que lo acusa de haberlo deshonrado y lo niega como hijo-, sus amigos y toda su comunidad que, a partir de ese momento, lo desprecia e ignora. La tesis se explicita en escena mediante el discurso del personaje embrague, Joaquín, significativamente oriundo de la ciudad de Montevideo, que enuncia la posición del autor ante el conflicto en sendos encuentros personales: el primero con los amigos de Pedro⁵ y el segundo con su padre, Atanasio:

Ví, también, que Pedro luchaba interiormente con algo, yo no sé con qué; en fin, con una idea, con un pensamiento; que se desesperaba contra una fuerza que lo retenía -tal vez el grito de terror de su novia; -y lo ví, en ese instante, se lo juro Anastasio, ser valiente y

⁵ Joaquín les dice a Daniel, Cosme y Cipriano, peones amigos de Pedro: “Los actos de un hombre obedecen a causas diversas, (...) hay otras causas interiores, que llevamos cada uno de nosotros, aquí dentro, muy metiditas en el alma, que nadie ve, que nadie comprende, pero que todos respetarían si hablara, si se explicara el que, obedeciendo á ellas, agacha la cabeza, deja caer el facón y se marcha callado, tristemente (...) ¿quién puede juzgar a ese hombre sin oírle? (...) los hombres hablando se entienden.” (Pérez Petit, 1912: 126-130)

hacer esfuerzos para no pelear con Gil... (...) Yo sé que usted le había enseñado que se hiciera respetar por todos y que guardara su honor como su más grande hacienda, pero sé, también, que él adoraba con toda el alma á Natividad. Yo sé que Pedro temblaba ante la sola idea de disgustar á su novia (...) que cuando su orgullo y bravura le iban á hacer castigar al ofensor y vengarse de la afrenta inferida á su decoro, el grito de aquella pobre niña fue el que penetrando hasta el fondo de su corazón hizo caer el brazo que ya levantaba el arma. Para hacer eso, ha tenido que luchar contra su orgullo, contra su dignidad, contra su honor ofendido y hasta con usted mismo. Venció al cabo su amor (...) y antes que matar á Gil prefirió pasar por cobarde. (...) Pedro es un valiente! (Pérez Petit, 1912: 136-137)

Observamos, entonces, como una de las fundamentales innovaciones que aporta *¡Cobarde!* a la evolución de la gauchesca es la incorporación de recursos propios del teatro realista. Al respecto, ya señalamos el conflicto interior que atraviesa al personaje; el personaje embrague que explicita la tesis realista que se busca comprobar mediante el desarrollo dramático, y los encuentros personales (a los dos ya citados se suma otro entre Pedro y Natividad en la escena XI del segundo acto), todos recursos que se convertirán en el principio constructivo del teatro realista de tesis social formado en torno a la obra de Florencio Sánchez a partir del estreno de *Barranca Abajo* en 1905.

En la estética realista, a menudo el conflicto interno lleva al personaje hasta la desesperación y el suicidio, como ocurre, entre muchos ejemplos, con Eduviges en *El Pato Salvaje* de Henrik Ibsen (1884) y Kostia en *La Gaviota* de Antón Chejov (1896). Justamente, el final original escrito por Pérez Petit consistía en que Pedro se suicidaba con un balazo en el pecho. Pero es evidente que este final no se encontraba aún en el horizonte de expectativas de una época que todavía no había recibido el estímulo externo del realismo europeo contemporáneo. La crítica atacó al autor por la falta de verosimilitud que provocaba el suicidio de un paisano, ya que éstos “matan o se hacen matar” y Pérez Petit aceptó modificar el final: hizo que el héroe muriera peleando con la policía por defender a su padre, cambiando el desenlace propio de la estética realista por el característico de la gauchesca. Esta modificación, además, es un rasgo definitivo a la hora de adherir esta obra al modelo de la gauchesca y contó con el beneplácito de José Podestá, ya que le permitió al actor, además, la oportunidad de lucirse, en el rol de Pedro, en la escena final de la lucha con los “milicianos” (Podestá, 1930: 90-91). Esta situación se repitió pocos años después, con el desenlace de *Barranca Abajo*: también debió modificarlo Sánchez en base al horizonte de expectativas de la época que se resistía a aceptar el suicidio de un gaucho (Podestá, 1930: 172-177).

Además de los ya citados, se encuentran en el texto otros recursos provenientes del teatro realista, como la detallada entrega de mundo que brindan las acotaciones, en las que se describe con minuciosidad realista el espacio y los elementos presentes en la escena, como por ejemplo los que componen la pulpería (Pérez Petit, 1912: 73). Por un lado, estas descripciones

se encuentran enriquecidas con signos lumínicos y sonoros de evidente función realista,⁶ y por el otro, se hallan asociadas la descripción de la naturaleza con el estado anímico de los personajes, convirtiéndose en un índice psicológico, como por ejemplo el campo es descrito como “desnudo y triste” (Pérez Petit, 1912: 11).

Otro rasgo de modernización del texto es su mayor elaboración literaria con respecto a los textos analizados anteriormente, visible tanto en la literaturización presente en las acotaciones; como en su larga extensión –ya que está estructurada en tres actos subdivididos en gran cantidad de escenas-; y su intriga organizada según el principio aristotélico de la unidad de acción (fragmentado en la gauchesca anterior por su estructura en cuadros inconexos). Un ejemplo notable de este mayor grado de elaboración literaria es el monólogo de Pedro que constituye la escena IV del segundo acto, en el que se advierte una evidente intertextualidad con el monólogo del tercer acto de *Hamlet* de William Shakespeare, y que tiene una funcionalidad simbólica, contraponiendo al personaje en soledad en el campo abierto a la escena grupal en el interior de la animada pulpería (Pérez Petit, 1912: 83).

A nivel semántico, se incluye en esta obra un tópico que será desarrollado posteriormente tanto en el nativismo como en el teatro realista de tesis social: la contraposición entre criollos e inmigrantes y el enfrentamiento entre sus diferentes modalidades de vida, en especial con relación al manejo del dinero. En este caso, el conflicto se centra en la oposición que el español Gil tiene a que su hija se case con un criollo, Pedro, y su deseo de que lo haga con el lombardo Rampli. Gil es quien representa la posición discursiva de los inmigrantes, por ejemplo define a Rampli como un:

hombre serio, trabajador, y no haragán y un perdido como algunos gauchos que conozco. Por lo menos si tiene plata, se la ha ganado con el sudor de su frente, y no jugando á las barajas, á la taba y á los gallos como los pordioseros de este pago (...). Los extranjeros, en este país, son los verdaderos hombres, -los que trabajan, los que adelantan, los que saben juntar plata, los que hacen progresar el país. En cuanto a los hijos de esta tierra, ya los ves tú: no saben más que tocar la guitarra, jinetejar potros, hacerse los machos, meterse en revoluciones, dormir á pierna suelta y gastarse en la pulpería los pocos cobres que juntan en dos ó tres días de trabajo” (Pérez Petit, 1912: 35-36).

Ahora bien, el punto de vista del texto se identifica con la posición discursiva criolla, ya que los personajes inmigrantes son desplazados en el sistema de personajes, ubicándose en los

⁶ Entre varios ejemplos, citamos dos de ellos: “En el silencio de la noche, lejos aún, se oyen los acordes de una marcha con que los paisanos vienen acortando distancia. Las alegres notas de las guitarras aumentan en intensidad á medida que la comitiva se aproxima. Los ladridos de los perros cesan cuando éstos reconocen á los mozos. La luz decrece.(...) Antes de entrar los mozos en escena, óyense aumentar paulatinamente los sonos de las guitarras. (Pérez Petit, 1912: 123-124) y “A lo lejos se oye, de pronto, el grito del chajá, y luego, más lejos aún, el ladrido de un perro. Luego, todo cae en silencio, bajo el resplandor de estrellas.(Pérez Petit, 1912: 28).

roles del villano (Gil) y del personaje cómico-paródico (Rampli), que configuran a nivel de la acción el oponente al amor de la pareja imposible (Pedro-Natividad).

Al igual que en *Julián Giménez*, los procedimientos secundarios de la gauchesca, el costumbrismo, la comicidad y lo sentimental, se han incrementado e intensificado, lo que constituye otro de los rasgos innovadores que tienden hacia la poética nativista. Desarrollaremos a continuación cada uno de estos tres aspectos.

En cuanto al costumbrismo, observamos su nutrida presencia en cuatro aspectos: los inicios de acto, la exhibición de acciones costumbristas en escena, las presentaciones de prácticas artísticas del ámbito rural y la narración de creencias y supersticiones propias de la religiosidad popular. En primer lugar, como ocurrirá luego en el nativismo, el costumbrismo se concentra en los inicios de actos, que presentan en escena secuencias costumbristas. Así, el comienzo del primer acto es musical -un peón tocando la guitarra canta una décima-; el del segundo acto presenta paisanos jugando a las cartas en la pulpería, desarrollando el ritual propio del juego del truco, sus comentarios y chistes característicos; y el del tercer acto muestra a Matilde ordenando el patio luego de la fiesta, cantando mientras recoge bancos y los entra a la cocina.

En segundo lugar, las acciones costumbristas que se figuran en escena, además del insoslayable ritual del mate (en la escena II del primer acto), se hallan vinculadas con los preparativos primero y luego con la realización de una fiesta en la estancia. Los preparativos comienzan en la escena X, en la que Matilde le ofrece a Natividad una fuente enorme de tortas fritas que preparó para la ocasión y enumera un listado de bebidas tradicionales que se servirán en la fiesta (“chocolate (...) guindao, cerveza, anisete, licor de rosa pa’el mujerío, caña fuerte para los viejos”, Pérez Petit, 1912: 30) y culminan en la escena XVI, en la que cuelgan faroles y arreglan los bancos preparando el patio para el baile (Pérez Petit, 1912: 45). En las escenas XVII y XIX llegan paisanos “endomingados” a la fiesta, intercambiando saludos, risas, exclamaciones, cumplidos, propios de la sociabilidad campesina. La fiesta es ocasión propicia para exhibir prácticas artísticas del ámbito rural, como la payada de la escena XX, el baile de una polca ejecutada por un conjunto de músicos con guitarra y acordeón en la escena XXI, el baile del pericón en la escena XXIII, con Pedro funcionando como bastonero, dando la voz de mando para las diferentes figuras y pasando cada pareja por turno a recitar los versos correspondientes. Este pericón se organiza a pedido de Joaquín, quien busca aprenderlo. Dicho requerimiento adquiere un significado simbólico: la cultura urbana, representada por el personaje de Joaquín, valorando, aprendiendo e incorporando formas de la cultura popular rural.

Las presentaciones de prácticas artísticas del ámbito rural, tercer aspecto del costumbrismo que señalamos, se ha incrementado en tal forma en esta obra, que desborda ampliamente su ubicación en ocasión de una fiesta -lo que ocurría mayormente en la gauchesca anterior-. En el primer acto, Cipriano canta décimas en las tres primeras escenas y Daniel (otro peón) toca un preludeo con guitarra y canta a media voz una cuarteta en la escena VIII. En las escenas IX y XI, Natividad (interpretada por María Podestá, como ya recalcamos, que se destacaba por sus dotes de cantante y guitarrista) toca distraídamente la guitarra y canta décimas, consideradas de carácter ornamental por el autor, que consigna en una nota al pie que se suprimían en la representación. En el segundo acto, el marco de exhibición de estas prácticas artísticas es la pulpería, donde dos peones se enfrentan en una extensa payada en la escena IX. Mientras éstos entrecruzan sus décimas, se escuchan intercalados los comentarios de los asistentes y al finalizar todos los presentes aplauden y felicitan a los payadores, lo que subraya la espectacularidad de la escena. Por último, en la siguiente escena el pulpero entona una quintilla. El tercer acto, de mayor intensidad dramática, no presenta este tipo de escenas.

El cuarto y último aspecto del costumbrismo presente en *¡Cobarde!* son las referencias a creencias y supersticiones de la religiosidad popular. En la escena VII se incluye un relato de aparecidos, se hace referencia a la creencia popular del mal de ojo y se presentan signos religiosos como la señal de la cruz. Dichas menciones invitan a que los personajes de la ciudad se burlen de los supersticiosos, por lo que el costumbrismo adquiere una función semántica en torno a un eje que será fundamental en el nativismo posterior: la contraposición campo-ciudad. Asimismo, esto da lugar también a una escena cómica, con lo que también colabora con el incremento de la comicidad, el siguiente punto a desarrollar.

En la escena VI del primer acto, se organiza el plan de hacer una broma al "nación", que se concreta en la escena VIII, en la que Joaquín y Pedro, con palos y sábanas, se disfrazan de fantasmas y asustan a dos peones. Al reconocer a los bromistas, todos ríen. Esta intensificación de lo cómico también se produce en torno al personaje caricaturesco del lombardo Rampli, cuyo ingreso a la fiesta -concretando una secuencia disyuntiva- interrumpe el baile y concita la atención de los asistentes y seguramente del público. Este personaje lo interpretaba Antonio Petray quien, conjeturamos, tomó la tan famosa y efectiva creación de su hermano Celestino para *Juan Moreira* (Podestá, 1930: 62-63) como modelo. Ambos personajes alardean de su habilidad en el manejo de las destrezas gauchas y utilizan el idiolecto italiano, lo que produce confusiones y juegos de palabras, como sucede, por ejemplo, en la primera escena del tercer acto.

El tercer recurso secundario en la gauchesca que adquiere un notable incremento en

esta obra es lo sentimental, al punto de constituirse en un elemento dominante. En este sentido, y en primer lugar, que ante el conflicto entre honor y amor que atraviesa Pedro, el personaje opte por el último –contradiendo el código de honor de la gauchesca-, es una señal fundamental de la intensificación de lo sentimental. En segundo término, se verifica el crecimiento del personaje femenino, Natividad -nombre simbólico, que connota tanto a una dimensión religiosa (Natividad es el nombre de la fiesta del nacimiento de Jesús) como tradicionalista, ya que se apocopa el nombre como Nativa-. La mujer, que ocupaba siempre un rol secundario en el sistema de personajes de la gauchesca, pasa a ser el objeto de deseo del sujeto; por ella está dispuesto a hacer todos los sacrificios. Por lo tanto, el motor de la acción es sentimental: destinado por el amor, Pedro, el sujeto, tiene por objeto a Nativa, quien es su ayudante. Así, conforman la pareja imposible, recurso característico del melodrama. Como en éste, el oponente es el villano de su padre, que quiere casarla con un gringo rico y no con un gaucho pobre.

El crecimiento del personaje femenino está dado además por las escenas que Natividad protagoniza sola, como sucede en la escena XI:

Natividad queda un instante en silencio, pensativa. Sus manos, distraídamente, rozan las cuerdas de la guitarra, arrancándole flébiles sonos. Poco á poco el sentimiento que la embarga, hácenla buscar en las cuerdas dormidas las notas que traduzcan su pena, y entonces un estilo melancólico, suave, de dulcísima armonía (sic) se desprende calladamente del instrumento (1912: 31).

Toda la escena transcurre exclusivamente con Natividad cantando ocho décimas, conformado una secuencia emotiva que tiene como consecuencia la intensificación de lo sentimental, como lo demuestra la acotación final de la misma:

Las últimas notas del instrumento se extravían en la noche. El brillo de las estrellas parece acrecentarse, á medida que el silencio se hace más hondo al través de los campos dormidos. Natividad deja bruscamente la guitarra y pásase la mano por los ojos, como si quisiera borrar de ellos la visión que la obsesiona” (1912: 34).

Redundando sobre la misma noción, la escena XIII inicia con Natividad llorando durante una larga pausa, en la escena XXIV, siempre del primer acto, ante la pelea entre Anastasio y Gil, Natividad se desmaya, actitud propia de una heroína romántica y melodramática. Otras escenas en las que se produce esta intensificación de lo sentimental son los emotivos encuentros entre Natividad y Pedro, como la escena XIV del primer acto, llena de metáforas poéticas, donde Natividad pide a Pedro que no mate a su padre y Pedro da su palabra, y la escena XI del segundo acto, en la que los enamorados se reencuentran y que culmina con Natividad cayendo de hinojos y alzando sus ojos al cielo, rogando a Dios “Ayúdalo, Dios mío, porque es bueno....” (Pérez Petit, 1912: 115).

Lo sentimental se concentra también en torno a la figura de Atanasio, el padre de Pedro, quien en la escena VI del Acto III, luego de su encuentro personal con Joaquín (Pérez Petit, 1912: 134-138), llora de emoción y conmovido por sus palabras, se arroja en sus brazos. También es Atanasio quien protagoniza la mirada final de la pieza, de claro cuño sentimental: Pedro muere en brazos de su padre, quien “con un grito inmenso de desesperación” y “con sollozos frenéticos se arroja sobre el cadáver de su hijo” exclamando “¡No era cobarde!” (Pérez Petit, 1912: 143)

Conclusiones:

Por lo tanto, como hemos observado, el incremento del costumbrismo es uno de los índices de la continua y paulatina evolución de la gauchesca al nativismo, constituyéndose en uno de los rasgos innovadores que luego sentarán las bases de la convención nativista. Ahora bien, este aumento se realiza en forma gradual: en textos como *Martín Fierro* y *Juan Soldao* su tratamiento es semejante al modelo de la gauchesca canónica, mientras que en *El Entenao* su notable incremento responde a la vocación criollista de Regules, y en *Julián Giménez* y *¡Cobarde!* se debe que la búsqueda de aumento de la espectacularidad de las puestas, en clara respuesta a los cambios del horizonte de expectativas de la época.

En síntesis, los recursos costumbristas que utiliza el modelo de la gauchesca en su evolución son:

1) Los inicios de todas las obras analizadas son costumbristas (*Martín Fierro*, *El Entenao*, *Juan Soldao*, *Julián Giménez* y *¡Cobarde!*) y en algunas ocasiones también lo son los inicios de los actos o cuadros. Este rasgo continuará en el nativismo.

2) Las secuencias costumbristas tienen una doble funcionalidad en el marco de la evolución de la gauchesca. En ocasiones, su existencia tiene conexión con la acción o da lugar a una situación dramática, como ocurría en la gauchesca canónica. Ejemplo de ello son la secuencia costumbrista que se interrumpe por el aviso de la caída del caballo de Martín Fierro en la extraescena; los números musicales de *Juan Soldao*, que tenían una finalidad de exaltación patriótica; la carrera de caballos en esta misma obra, cuya función dramática era la de incrementar el conflicto entre Juan y el Comisario y, por último, la secuencia inicial de *Julián Giménez*, que tenía la función dramática de plantear en escena el conflicto entre uruguayos y brasileños.

3) Por otra parte, encontramos otro número de secuencias costumbristas que poseen una función claramente ornamental, ya que su relación con la acción se ha minimizado. Estas secuencias costumbristas podrían omitirse sin afectar el desarrollo de la intriga. Entre

numerosos ejemplos, citamos las acotaciones de los autores señalando que estas secuencias se omitían (*¡Cobarde!*) o podían omitirse en la representación de la obra (*Julián Giménez*). Este funcionamiento es típico del costumbrismo en el nativismo.

4) En *Julián Giménez* y *¡Cobarde!* el costumbrismo se encuentra presente en las acotaciones, en especial en las acotación iniciales, que presentan una entrega de mundo mucho más minuciosa, detallada y realista que las obras anteriores.

5) Otro recurso del costumbrismo es la exhibición de acciones costumbristas en escena, entre las numerosas acciones que se presentan se destaca siempre la del ritual del mate y el vestuario tradicional del gaucho.

6) Vinculado al aumento del costumbrismo, se produce frente al modelo de la gauchesca canónica un incremento de la espectacularidad, en especial por las presentaciones de prácticas artísticas del ámbito rural: danzas, expresiones musicales y recitados criollos. Estas presentaciones suelen ubicarse en el marco de la celebración de fiestas y a partir de *¡Cobarde!* desbordan ya esta ubicación.

7) Uno de los recursos más característicos del costumbrismo en la evolución de la gauchesca es la presentación en escena de prácticas recreativas criollas, como la carrera de sortijas y la fiesta campestre en *El Entenao*; así como la carrera de caballos y el juego de la taba en *Juan Soldao*.

8) Asimismo, otro elemento costumbrista incluido en las obras son los relatos o narraciones, que remiten a las narraciones propias de la gauchesca literaria y que buscan reconstruir las modalidades de la oralidad. En algunos casos, estas narraciones se refieren a creencias y supersticiones propias de la religiosidad popular, como el ya mencionado relato de aparecidos en *¡Cobarde!*. En tanto algunos de estos relatos son en verso, se establece una intertextualidad con la poesía gauchesca, ya que se erigen como fragmentos poéticos insertos en el texto -tal es el caso de relato sobre el "viejo Tomás Paredes" en *El entenao*-.

9) Otro elemento que tiende al aumento de la espectacularidad y el costumbrismo es la exhibición de destrezas ecuestres en escena, como sucede en *El Entenao* y *Julián Giménez*.

10) Por último, en varias ocasiones el costumbrismo sirve como marco para el incremento de la comicidad, otro de los rasgos fundamentales de la transición de la gauchesca al nativismo. Ejemplos de este cruce de elementos cómicos y costumbristas son las parodias a los rituales populares del bautismo en *Martín Fierro* y del casamiento en *Julián Giménez*, así como el "caso" narrado por ño Facundo en *Julián Giménez*, que se torna cómica al ser desmentida por su sobrina. Otras escenas que cumplen tanto una función cómica como costumbrista son: la parodia a la escena del manejo del caballo que protagoniza ño Nicola en

Julián Giménez, así como la parodia a la carrera de sortijas concretada por los personajes cómicos en *El Entenao*.

Por lo tanto, podemos concluir que el procedimiento del costumbrismo se encuentra presente en la vertiente gauchesca del teatro argentino desde sus orígenes y a lo largo de toda su evolución, y que su objetivo es mostrar la vida, lenguaje y costumbres nacionales. El aumento de la presencia del costumbrismo es uno de los rasgos fundamentales en su evolución de la gauchesca al nativismo, en el cual se convertirá en uno de los procedimientos dominantes: Dada su importancia dentro de este estudio del costumbrismo en el teatro argentino, le dedicaremos un estudio más profundo en las próximas dos partes de esta tesis.

I.1.4 El costumbrismo en el nativismo

En este capítulo nos centraremos en el estudio de la presencia del costumbrismo en las tres fases del nativismo. Con vistas a establecer un orden metodológico y dado que desarrollaremos los tópicos de la definición del teatro nativista y del análisis inmanente de sus textos en el capítulo II.1 de la presente tesis (pag. 114), evitaremos detenernos con profundidad en ellos en este apartado. Consideramos que, a pesar de correr el riesgo de ser reiterativos, no quedaría completo el panorama de la utilización del procedimiento del costumbrismo en el teatro argentino sin abordar el nativismo, poética en la que éste adquirió preeminencia. Por lo tanto, este desarrollo se circunscribe al funcionamiento del costumbrismo en el nativismo, para luego retomar y desarrollar el estudio de dicha poética con mayor extensión y alcance en la segunda y tercera partes de la presente tesis.

El costumbrismo en la primera fase del nativismo

El nativismo es una poética de larga trayectoria en nuestro país, tanto en el teatro como en la poesía y la narrativa. Se caracteriza por su carácter costumbrista, por la intención de representación de la vida, el lenguaje, las costumbres y las prácticas culturales rurales. El sistema teatral nativista, definido por Osvaldo Pellettieri (1990a; 1992: 78-79), se inició en nuestro teatro con *Calandria* de Martiniano Leguizamón (1896). Como texto de iniciación, conviven en él elementos nuevos con procedimientos característicos del sistema anterior de la gauchesca teatral. El rasgo fundamental que diferencia a *Calandria* del ciclo gauchesco es la falta de dramaticidad y conflicto social irreconciliable del protagonista. En *Calandria* ya no es la venganza sino el deseo de libertad y luego el amor lo que mueven la acción, que culmina con la definitiva integración social de su personaje protagónico, Calandria. Así, en el nativismo se propugna la integración social del gaucho al nuevo orden social, lo que implica

un giro semántico con respecto al teatro gauchesco anterior. La figura simbólica del gaucho matrero, marginal y cuestionador del orden social, se transforma en una figura simpática que no sólo está adaptada a ese orden, sino que lo sustenta al convertirse en un símbolo positivo que representa el ancestro y origen de nuestra identidad nacional.

La utilización del costumbrismo se amplifica en *Calandria*, debido a la intención de contribuir a la pintura de ambiente regional que buscaba Leguizamón en toda su obra literaria:

Y si nuestro país encierra dentro de sus dilatadas fronteras tan diversos matices y paisajes, con moradores propios de cada región, sus modalidades características y hasta con sus tradiciones, ¿por qué no hemos de aspirar entonces a crear una literatura que, empezando por ser regional, se fundirá al fin en una obra genuinamente nacional, cuando refleja la vida, el colorido, la luz y los horizontes de la tierra argentina...(Leguizamón, 1961b: 151).

Esta amplificación del costumbrismo se basa en el aumento de la cantidad y duración de las descripciones costumbristas. Por ejemplo, los cuadros denominados "La Flor del Pago", "El Bailecito" y "En la pulpería", constituyen en su totalidad largas secuencias transicionales costumbristas, en las que se ha minimizado su conexión con la acción central, convirtiéndolas en verdaderos desvíos de la misma. El primero de ellos, "La Flor del Pago", es eminentemente costumbrista. Con excepción del matiz referencial del diálogo sobre la situación de Calandria, que une el cuadro a la acción central, se constituye en una larga secuencia transicional situacional costumbrista. Las únicas acciones que se desarrollan son la invitación, los preparativos y la partida para un baile, y su carácter ornamental es evidente. Se entonan en este cuadro diferentes expresiones musicales folklóricas: una vidalita, una huella y una payada o contrapunto entre dos paisanos.

El mismo carácter costumbrista posee el siguiente cuadro "El Bailecito", en el que se desarrolla la fiesta, en cuyo marco se canta y baila un gato con relaciones. La llegada de Calandria a la celebración no provoca un cambio en la acción ya que éste se integra al baile y luego le otorga un matiz referencial a la secuencia al narrar lo sucedido después de su deserción. Nuevamente, la secuencia transicional adquiere su matiz costumbrista al reiniciarse la música, con un triste entonado por Lucía y unas décimas cantadas por Calandria. El primer desempeño relevante se produce a partir de la noticia del acercamiento de una partida, con la burla y huida de Calandria; por lo que casi todo el cuadro lo constituye una única secuencia transicional costumbrista.

El cuadro octavo "En la pulpería" tiene la misma estructura: una larga secuencia transicional, de carácter costumbrista, donde se desarrollan y describen diferentes juegos tradicionales (carreras de caballos, taba) que, lejos de ser interrumpida por la llegada de

Calandria -quien se integra al juego- lo es por la noticia de la llegada del comisario Mazacote en busca del matrero.

Esta utilización de secuencias transicionales costumbristas que presentan a Calandria a la espera de la llegada de las partidas que lo buscan remite sin lugar a dudas al funcionamiento del procedimiento en *Juan Moreira*. Sin embargo, al minimizar la conexión de estas secuencias con la acción central, convirtiéndose en verdaderos desvíos de la misma, aumentar su cantidad y duración, y al perder fuerza el conflicto central del personaje, éstas no cumplen la función de aumentar la tensión dramática que cumplían en el modelo de la gauchesca canónica.

Con respecto a las costumbres representadas, el autor seleccionó poner en escena en estas secuencias especialmente actividades artísticas y recreativas propias de la vida campestre, que se dan en dos espacios de encuentro social característicos del ámbito rural: las fiestas y la pulpería. Las prácticas artísticas están representadas por la música y la danza folklórica (una vidalita, una huella, una payada o contrapunto, un triste, unas décimas y un gato con relaciones) mientras que las recreativas lo están por diferentes juegos tradicionales como las carreras de caballos y la taba. Estas prácticas culturales, como también la del mate, forman parte del repertorio de prácticas que configuran el símbolo del gaucho y su cultura.

Además, se produce otra diferencia fundamental en la función que asume el procedimiento del costumbrismo en *Calandria* con respecto a *Juan Moreira*. Tanto las canciones folklóricas que entonan Lucía y Calandria como la relación que entrecruzan al bailar el gato, subordinan su función ornamental a la emotiva, adquiriendo así en ocasiones preeminencia lo sentimental por sobre lo costumbrista. Confluye a este efecto también que Lucía y Calandria expresan mutuamente su amor a través de versos redactados especialmente por el autor, versos que detentan la métrica y rima establecida por el género musical (vidalita, triste y décimas) y que se integran dramáticamente a la obra. En contraposición, en *Juan Moreira* los versos pronunciados por el protagonista no se integran al texto teatral no se integran al texto teatral, al tiempo que el poema *Lázaro* -seleccionado por José Podestá para que Moreira exprese sus sentimientos- pertenece, además, a otro autor: Ricardo Gutiérrez. Por lo tanto, luego del análisis realizado llegamos a la conclusión de que mientras que en la gauchesca el costumbrismo se halla al servicio de la acción dramática, en el nativismo adquiere preeminencia lo sentimental sobre lo costumbrista.

Por otro lado, la descripción costumbrista se encuentra presente en las didascalias, como por ejemplo en la entrega de mundo del primer cuadro, que describe las acciones de los soldados que tienen preso a Calandria (tomar mate, jugar a las barajas) y que continúan al

iniciarse la acción como telón de fondo. También se verifica en la acotación que precede al quinto cuadro que, como en el caso anterior, describe las tareas cotidianas que realizan los miembros de la familia antes de iniciarse y durante el desarrollo de la acción:

junto al horcón del rancho, Ño Damasio está trenzando un lazo; la vieja criba un calzoncillo; al lado del pozo, su hija, la Flor del Pago, lava en una batea; cerca de ella, su hermana pisa maíz en un mortero; al lado del fogón, un gauchito está cebando mate (1961a: 55).

Esta intención costumbrista y regionalista se evidencia, además, en el particular uso del discurso de los personajes. Éste busca reproducir el habla popular entrerriana -con sus arcaísmos, vulgarismos, criollismos y voces indígenas, en especial guaraníes- pero no lo realiza de manera mimética sino que está construido con un alto criterio poético. Martiniano Leguizamón, estudioso de la filología gauchesca, ha enriquecido el discurso de sus personajes con refranes, analogías, imágenes y comparaciones que toman motivos de la fauna y flora local (Grifone, 1940: 179-201).

La intención nativista de Leguizamón de presentar en escena costumbres tradicionales con el fin de fijarlas y preservarlas del olvido y de la desaparición al que las condenaba el proceso de modernización de nuestro país, generado por el proyecto político de la generación del '80 y el aluvión inmigratorio es aún más evidente que en *Del tiempo viejo* (1915) que en *Calandria*. Leguizamón, que había subtítulo a *Calandria* como “costumbres campestres”, subtitula a *Del tiempo viejo* como “boceto campestre”, lo que subraya aún más su carácter de pintura de costumbres, al utilizar una denominación proveniente del campo semántico de las artes plásticas como “boceto”. Asimismo, el término aludía también a su carácter fragmentario, inacabado. Esta obra es un “fin de fiesta” escrito para ser representado luego de *Calandria* en la reposición de la obra de 1915, por la compañía dirigida por Elías Alippi y José González Castillo en el Teatro San Martín.

Toda la obra la constituye una secuencia transicional costumbrista; no se plantea en la obra ningún conflicto dramático, ninguna acción dramática que configure un choque entre dos fuerzas contrapuestas. La acción se limita a los preparativos de una fiesta criolla en el patio de una estancia “antigua”, y es fácil reconocer en el patrón de la misma a un alter ego del autor. Este personaje se convierte en el portavoz de las ideas y el punto de vista de Leguizamón, enunciando en escena su credo nativista:

¡Pobres criollos! Tan sufridos, tan leales y desinteresados. Vienen contentos después de las rudas faenas a revivir un rato las alegrías de sus sencillas fiestas del pasado, que al fin se irán como se van extinguiendo ellos sin dejar más que un dulce recuerdo (Leguizamón, 1961a: 111).

Observamos en esta cita tanto la intención de recuperar y preservar las tradiciones ante

su desaparición, como la percepción del pasado como "edad de oro" -otro de los rasgos característicos del aspecto semántico del nativismo, nivel que desarrollaremos en la segunda parte de esta tesis. En síntesis, la funcionalidad característica del procedimiento del costumbrismo en el nativismo - presentar en escena las tradiciones, las expresiones artísticas y la lengua criollas- tiene su última significación en la búsqueda de su exaltación y fijación antes de que el proceso de modernización que atravesaba nuestro país las condene a la disolución.

El costumbrismo en la segunda fase del nativismo

El texto canónico del nativismo es *Jesús Nazareno* (1902) de Enrique García Velloso, con el que se inicia su segunda fase. En él, lo sentimental se ha amplificado mientras que el costumbrismo ya no detiene la acción mediante largas descripciones costumbristas, aunque pervive en la representación de rituales y prácticas rurales cotidianas, en el lenguaje de los personajes, y en el objetivo de exaltar ética e ideológicamente al hombre de nuestro campo. Así, dada esta limitación del costumbrismo, en esta fase el procedimiento pasa a ocupar la función de dotar a las obras de "color local". Bajo el conflicto melodramático central del triángulo amoroso, subyace la intención de García Velloso de llevar a escena una moderada tesis social: la dignificación del gaucho y su integración al nuevo orden social.

El inicio de la acción es costumbrista -como lo será el de todas las obras nativistas-, aunque en este caso, los personajes se encuentran comiendo uvas, lo que no constituye una actividad criolla típica. Sí lo es el inicio del acto tercero, en que los policías toman mate en la comisaría. El único rasgo costumbrista en la obra es la escena XIII, en la que pasan "figurando" por la escena los gauchos que vienen de las elecciones, profiriendo gritos, algunos a galope tendido y otros a trote. Esta escena conecta a la obra con la gauchesca teatral, tanto a nivel de la puesta en escena (la presencia de animales en escena, la exhibición de las habilidades de jinetes de los gauchos), como en su aspecto semántico, en el que se critica al fraude electoral. Estos únicos elementos costumbristas en la obra demuestran cómo la amplificación de lo sentimental ha provocado una importante disminución en el costumbrismo, incluso en el aspecto verbal del texto. En la segunda fase de la poética, en coincidencia con la grandiosidad del melodrama, el discurso de los personajes adquiere por momentos una ampulosidad retórica, como, veremos, ocurre en el melodrama social.

A partir de *Jesús Nazareno*, la poética nativista se convirtió en altamente productiva, estrenándose gran cantidad de obras de numerosos autores que la cultivaron. Entre ellos se destaca la obra de Alberto Vacarezza, cuyas obras nativistas pertenecientes a esta segunda

fase son: *La mala racha* (1907); *El buey corneta* (1912), *El último gaucho* (1916), *El Fortín* (1917), *Los hijos del finao* (1917), *¡Por la Virgen de Itatí!* (1922), *Juan Moreira* (1923), *Ya se Acabaron los Criollos* (1926), *La fiesta de Santa Rosa* (1926), *Yo soy un criollo y me voy* (1927), *El Cabo Rivero* (1928), *El Camino a La Tablada* (1930), *La china Dominga* (1932), *Lo que le pasó a Reynoso* (1936), *Caseros o El Comandante Ludueña* (1939).

Estas obras se estructuran según los tres rasgos característicos de la intriga nativista: lo sentimental, lo costumbrista y lo cómico en ese orden de relevancia. El costumbrismo recupera la dimensión ornamental que tenía en la primera fase del género, deteniendo el desarrollo de la acción mediante fiestas y expresiones recreativas populares. En *Juan Moreira* (1923), única de estas obras que adhiere aún al modelo de la primera fase del nativismo, el cuadro tercero es eminentemente costumbrista, se desarrolla en la tradicional pulpería, y se inicia con una payada de contrapunto entre Bentos y otro cantor. Otras expresiones folklóricas son la canción de un boyero que pasa mientras Vicenta borda en el cuadro IV, y el baile del pericón, con la formación del pabellón de la patria con el que festejan la resolución de las dos intrigas sentimentales (la unión de Rudecinda y Desiderio y la reconciliación entre Moreira y Vicenta). Además, se desarrollan fiestas en *El último gaucho* (cuadro IV del segundo Acto), *Lo que le pasó a Reynoso* (Acto I), *Los hijos del finao* (Cuadro III) *Yo soy un criollo y me voy* (Cuadro III). En el marco de dichas celebraciones se presentan payadas, bailes (como el pericón, la ranchera), canciones, recitados y narraciones de cuentos alusivos al conflicto de la obra. En cuanto a las actividades recreativas, todas se producen en el ámbito de la pulpería. Por ejemplo, en *El último gaucho*, en la secuencia inicial se escenifica un juego de cartas, el "monte", mientras que en *El Camino a La Tablada* un juego de taba.

El costumbrismo también está dedicado en la obra de Vacarezza a la presentación de actividades cotidianas rurales y a expresiones de la religiosidad popular. Al respecto se destaca *¡Por la Virgen de Itatí!*, que describe las celebraciones populares en honor de la Virgen de Itatí, cuyo culto es venerado fervientemente en la provincia de Corrientes. Más allá de esta presencia costumbrista, Vacarezza escenifica una intervención milagrosa de la Virgen en ayuda del protagonista. Cuando sigilosamente Manuela intenta quitarle su hijo a El Tacurú mientras ambos duermen, el cuadro de la Virgen al que le han rezado "movido quizá por el viento que se filtra por la ventana o quién sabe por qué misteriosa mano, resbala sobre la cómoda produciendo un leve ruido que despierta al Tacurú" (1922: 14), evitando el rapto. Para el público de la época, que además no tenía acceso a la explicación que aporta Vacarezza en la acotación, esto era sin duda fruto de la intercesión milagrosa de la Virgen, lo que aumentaba el sentido religioso de la obra.

Además, dado este carácter ornamental, se advierte en algunas acotaciones de estas obras cómo estos esquicios costumbristas eran consideradas espacios abiertos pasibles de ser modificados en las sucesivas puestas en escena: Este carácter abierto se evidencia en la siguiente didascalia de *Los hijos del finao*:

Si el actor que haga El Negro o cualquier otro hay que sepa cantar y esto hace, don Alegre se arrinconará a un invitado cualquiera, a quien secretamente le contará la historia de un finao fantástico, hasta dejarlo dormido, despertándolo luego de una bofetada al final del canto. (1918: s/n)

Otro ejemplo de esto es la acotación de *Ya se Acabaron los Criollos*: en el tercer cuadro, que indica que “Se toca y se baila una danza típica a juicio de la dirección”. Más adelante se acota “Aquí cabe un número de canto” y luego “Bailan otra pieza” (1926:18).

Otro rasgo del costumbrismo en la obra nativista de Vacarezza es que el comienzo de la estructura de intriga es siempre de carácter costumbrista. Tiene dos modalidades, la presentación de una expresión musical (como el canto, música y una zapateada de Ño Lamentos en *El Camino a La Tablada* o las décimas de *Los hijos del finao*) o una descripción de una situación cotidiana (como en *Ya se Acabaron los Criollos*, en el que los peones desarrollan cada uno una actividad cotidiana rural distinta: uno engrasa un lazo, otro le pasa una piedra a la guadaña mientras que el tercero lía un cigarrillo).

Sin llegar a configurar una variante, dado que estos textos se adhieren claramente a modelo nativista y comparten todos sus rasgos, se destacan dos grupos de obras que comparten peculiaridades a nivel de la intriga. El primer grupo, formado por *El Cabo Rivero* y *Caseros o El Comandante Ludueña*, se caracteriza por evocar nuestro pasado durante la época de gobierno de Juan Manuel de Rosas (1835-1852). En estos textos, el conflicto político entre unitarios y federales que signaba a la sociedad de la época se traslada al plano sentimental, en el que la pareja imposible está formada por una mujer federal y un hombre unitario. En cuanto al costumbrismo, se enriquece el clima festivo creado en estas obras, en cuanto éste refleja las manifestaciones musicales y coreográficas de la cultura afro-rioplatense como el candombe. En *El Cabo Rivero* el inicio de la intriga lo constituye una descripción costumbrista: un juego de monte en la trastienda de una pulpería en el barrio de San Ignacio un domingo al medio día. La presencia de elementos costumbristas recorre la obra: no sólo el canto del pregón de la negra mazamorrera que ofrece sus mercancías, sino especialmente la organización y desarrollo en el cuadro tercero de la fiesta en la que se celebra el cumpleaños de Juan Manuel de Rosas casa del Tío Cornejo. En esta se incluyen el canto y el baile del candombe -expresión popular característica de la población de origen africano- así como una canción de Rivero en homenaje a Rosas

En *Caseros o El Comandante Ludueña* el costumbrismo se halla presente en la fiesta que se desarrolla en el cuadro primero para festejar el compromiso entre Bernabela y Ludueña, (s/f, 8), en la que se baila un cielito, un payador entona unos versos en honor de Rosas y luego se enfrenta en una payada con Tiburcio Laguna. La fiesta culmina con el baile conocido como “la refalosa”, que formó parte también de la fiesta de *El Cabo Rivero*. En el cuadro sexto, del acto tercero, se produce otro festejo, con motivo de la liberación de Marcelino. En éste, un coro de peones y mozas saludan y felicitan a la pareja, entonando unos versos alusivos. La acotación indica que caben en esta escena de la fiesta dos bailes típicos y una canción, sugiere que estos números sean lo más breves posibles. Toda la escena está escrita a mano en el texto inédito hallado en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, lo que nos permite concluir que no ha sido planeada en la concepción original de la obra y ha sido agregada con posterioridad con vistas a acentuar el costumbrismo de la puesta en escena.

El Fortín y La China Dominga de Vacarezza, así como *Mamá Culepina* (1916) de Enrique García Velloso y *Mandinga o el 80 en el desierto* (1923) de Julio F. Escobar, pertenecen a otro grupo de obras dentro del nativismo teatral que se dedicó a presentar en escena la vida en los fortines, en el marco del proceso fundacional de la Argentina que constituyó la denominada Campaña al Desierto. La diferencia de este grupo de obras se establece especialmente al nivel del costumbrismo, ya que éste se encuentra atenuado y dedicado a la representación de la vida en el interior de fortines y batallones. Así, en *La China Dominga* el costumbrismo se encuentra trabajado con menos intensidad que la comicidad y se concreta especialmente en la fiesta de casamiento entre Nicolasa y Gayoso, en la que la música está a cargo de cuatro soldados y se baila una ranchera o polca, según la acotación. Se incluye además una canción (“Canción del soldado herido”) y un cuento narrado por Gayoso, ambos alusivos a la figura de la china Dominga -el primero de manera explícita y el segundo a modo de fábula-.

En suma, en esta segunda fase la presencia del costumbrismo se ve reducida con respecto a la fase anterior, en función de la amplificación de lo sentimental, en especial en el texto modelo, *Jesús Nazareno*. Sin embargo, el procedimiento recupera su vitalidad en las obras que continúan esta tendencia, volviendo a presentarse en escena secuencias costumbristas que detienen la acción con la intención de representar costumbres y expresiones artísticas y recreativas rurales. Como afirmamos, el costumbrismo se concentra especialmente en el comienzo de la intriga, según dos modalidades: la presentación de una expresión musical o de una situación cotidiana. También se encuentra presente en el lenguaje de los

personajes, que busca representar el habla cotidiana de los pobladores rurales y de los inmigrantes, constituyendo un idiolecto (Übersfeld, 1989: 191). Esta intención costumbrista brinda heterogeneidad al lenguaje, aportándole gran cantidad de discursos citados, refranes, proverbios, dichos, saludos, fórmulas de cortesía, etc.

El costumbrismo en la tercera fase del nativismo

La tercera fase del nativismo se concreta a partir de la consagración como autor teatral de Florencio Sánchez, con el estreno de *M'hijo el doctor* en 1903 y especialmente con el estreno de *Barranca Abajo* en 1905, su texto modelo. Esta fase cierra el ciclo nativista y a su vez constituye la primera versión del sistema creado en torno a la textualidad de este autor. En ella, el nativismo se encuentra con los recursos propios del drama realista-naturalista: el encuentro personal, la gradación de conflictos, la prehistoria del principio, los intermedios madurativos, la antítesis de personajes, etc. Como consecuencia de esto, se atenúan tanto lo sentimental como el costumbrismo y la comicidad, opacados por un desarrollo dramático destinado a comprobar una tesis realista.

Hemos analizado el funcionamiento del costumbrismo en tres textos dramáticos de Florencio Sánchez: *M'hijo el doctor* (1903), *Barranca Abajo* (1905) y *La gringa* (1904), seleccionados dentro de su obra por ser en los que este procedimiento tiene mayor presencia y relevancia, y porque mantienen una relación más cercana con el modelo del nativismo. En su obra posterior, caracterizada por la exclusividad de los procedimientos naturalistas y la intención de concretar un teatro de tesis, como *Los muertos* (1905), el modelo nativista y el costumbrismo no tienen ya presencia.

Si bien el costumbrismo permanece en estos textos, se pone al servicio de la intención naturalista de reflejar un ambiente al que se le asigna una importancia fundamental en la constitución de la psicología de los personajes. Por lo tanto, no detiene la acción con carácter ornamental, ni busca entretener al espectador con cantos y bailes, sino que se inserta como mostración del habla y las actividades cotidianas de los pobladores rurales. Sin embargo, algunas de estas descripciones superan la exhibición costumbrista para adquirir relación con la trama desarrollada, confluyendo a la comprobación de la tesis. Tal es el caso de las tareas domésticas que obligan a cumplir a Robustiana en *Barranca abajo*, como pisar el maíz en el mortero, a pesar de su delicado estado de salud, hecho al que luego adjudican la aceleración de su muerte.

La obra en que la presencia del costumbrismo es mayor es *La Gringa*, ya que en el primer acto se describe largamente la llegada de los peones a la chacra para tomar el desayuno

luego de sus faenas, mientras que toda la primera escena del segundo acto es una situación costumbrista en la que se da cuenta de un partido de “murra” entre colonos italianos y uno de “escoba” entre criollos. La acción transcurre en una fonda y, mientras se desarrollan dichos partidos, los colonos cantan canciones tradicionales piamontesas. El cambio de género se evidencia en que el juego ya no es interrumpido por las características situaciones del nativismo, sino por la llegada de un paisano que solicita al doctor que atienda a un peón que agoniza, negándose éste porque no desea abandonar el juego de cartas. Dicha indiferencia constituye un claro elemento de denuncia social, ya que el paisano acota que de ser el enfermo un “gringo” rico, el médico no haría tal cosa.

En cuanto al aspecto verbal, en estas tres obras Sánchez utiliza el idiolecto rural característico del nativismo. Pero ya se advierten rasgos diferenciadores muy evidentes. Sánchez utiliza las formas verbales destinadas a representar la lengua corriente de los pobladores rurales de manera inconstante, no absoluta, ya que en algunos momentos el discurso de los personajes presenta una modalidad más culta, se apela a expresiones y modalidades de origen español o urbano. Esto fue advertido por quienes han editado sus obras; ejemplo de ello son las “Advertencias” antepuestas a *La Gringa* (1952: 4) y *En Familia* (1952: 68) en la edición que consultamos para el presente trabajo.

Asimismo, la referida utilización del idiolecto criollo también tiene una función de código social, que distingue a los personajes urbanos de los rurales -especialmente en las obras *M'hijo el doctor* y *La Gringa*-, lo que contribuye a subrayar el conflicto que se establece entre ellos, como el que enfrenta a Olegario y Julio en la primera y el de Nicola y Horacio en la segunda, centrado en la antinomia ciudad-campo.

Con respecto al discurso de los personajes inmigrantes, en el caso de María, de *La Gringa*, la acotación indica que un texto en castellano debe ser dicho, si esto fuera posible, en dialecto piamontés; así como que este personaje conserva un marcado acento italiano. Pero ninguna de estas dos elementos queda registrado en la escritura de la obra. Sánchez ni incluye palabras en italiano, salvo contadas excepciones en el discurso de Nicola, ni modifica la grafía de las palabras según la entonación italiana.

En suma, el costumbrismo en esta fase está supeditado a la acción dramática, lo que se observa también en otras obras de esta fase, como *La montaña de las brujas* (1912) y *El zonda* (1915) de Julio Sánchez Gardel, *El buey corneta* (1912), *Los Cardales* (1913) y *La casa de los Batallán* (1917) de Alberto Vacarezza.

En la intriga de estas obras, se observa una atenuación de los rasgos propios del nativismo, como lo sentimental, la comicidad y el costumbrismo. Este último está supeditado

a la acción dramática, describe las faenas rurales cotidianas, y no presenta en escena pequeños números musicales folklóricos. Esta atenuación se debe a la incorporación de los recursos propios del teatro de tesis social, y en especial de la estructuración de la intriga en base al recurso del encuentro personal (Bentley, 1971: 71; Pellettieri, 1992: 31) y a la búsqueda de esclarecer una tesis social.

Con respecto al costumbrismo, se encuentra atenuado. No se producen desvíos de la acción mediante largas secuencias transicionales de carácter folklórico, como en la primera fase del nativismo o en el resto de la obra de Vacarezza. En la mayoría de las ocasiones, las expresiones musicales incluidas en los textos se supeditan al desarrollo dramático destinado a probar la tesis realista. Por ejemplo, la descripción costumbrista del final de la escena VIII del acto III de *Los Cardales*, incluye versos que hacen referencia al conflicto principal de la obra. Por lo tanto su inclusión ya no es meramente ornamental, sino que responde a subrayar la intriga (1917: 24-25).

Es evidente que el costumbrismo está opacado por el drama en *La casa de los Batallán*. La acción dramática no permite giros ornamentales, y la detiene ante su única aparición: en la primera escena del Acto III, los peones de la estancia dialogan en un típico inicio costumbrista, pero uno de ellos, Crisanto, aconseja al cantor que cante “muy bajo pa que no te oigan de adentro”. Esta canción es cortada por Don Pedro, que prohíbe el canto en su casa hasta su muerte. La concentración dramática no permite intermedios festivos, y el costumbrismo queda sólo al servicio de reforzar el verosímil realista mediante la mostración del habla y las actividades propias del medio rural.

El costumbrismo permanece en los inicios de la intriga, como en el modelo nativista. El inicio de *Los Cardales* está dado por una descripción costumbrista (“Está amaneciendo, y, poco a poco, comienza a oírse el despertar de la estancia entre ruidos de cencerros y trinar de pájaros”, 1917: 3) a la que siguen los saludos y las actividades rurales cotidianas de ese momento del día (como sacar agua del pozo, etc.). El inicio de *La casa de los Batallán* también es claramente costumbrista, concretado en una expresión musical y una presentación de actividades rurales cotidianas.

El costumbrismo se centra especialmente en *La montaña de las brujas* en torno a los preparativos del baile que Don Tadeo organiza en honor del regreso de Daniel, para el que preparan aloja y disponen un asador en escena. Pero, en primera instancia, este festejo es interrumpido por la aparición de Ño Camposanto, con su fúnebre comitiva que se dirige a un

entierro, configurando una escena macabra⁷. Luego, el desarrollo de la fiesta sirve como marco propicio para la seducción de Inda por parte de Daniel, y la desesperación de León ante la desaparición de la muchacha. Así vemos que la funcionalidad del costumbrismo está supeditada al desarrollo dramático, no es un fin en sí mismo.

Además, las secuencias iniciales de los dos primeros actos de *La montaña de las brujas* y *El zonda* tienen carácter costumbrista, rasgo que desaparece en el inicio del tercero, ya que la tensión dramática alcanzada a esa altura de la pieza ya no permite esquicios descriptivos. El costumbrismo en estas obras también se encuentra al servicio de reforzar el verosímil realista mediante la mostración de las modalidades de habla y las actividades cotidianas del medio en que transcurre la acción. Para esto, a nivel verbal se utiliza el idiolecto rural con un matiz particular que remite al habla en el noroeste de nuestro país, por el que se incluyen palabras provenientes del acervo de esa región, y de origen quichua, como por ejemplo: *piquillín*, *calcha*, *pirca*, y se citan comidas y bebidas regionales como *cuajada*, *molle*, *locro*, *aloja*.

En *La montaña de las brujas* se conjugan gran cantidad de relatos y elementos folklóricos, entre otros los relatos de Ño Tobías y Ña Zoila, que enuncian presencias diabólicas y sucesos sobrenaturales, característicos de las leyendas. Se suman a la leyenda fáustica del pacto con el diablo de Don Tadeo, la de la aparecida vestida de blanco; la de la salamanca y la del tigre uturruncó y su metamorfosis humana. Otros elementos folklóricos aluden a las creencias supersticiosas, como los remedios o gualichos que utilizan Juan de Dios y Daniel para obtener el amor de Inda. En *El zonda*, se integran dos leyendas, por un lado, la del yañaguabay, árbol negro sin frutos ni flores surgido de la sangre del cacique Capac, símbolo de la permanencia de la raza calchaquí. La segunda leyenda es la del zonda, viento de maldición cuya llegada ha sido vaticinada por Pachamama, que conlleva no solo el quiebre del yañaguabay, que simboliza la disolución de la tribu, sino también la muerte de Amancay.

⁷ Esta misma situación, una manifestación festiva costumbrista inhibida ante el duelo, se repite en *La Cruz en la Sangre* de Luis Mosti (1944: 8-9).

Capítulo I.2. El costumbrismo en el melodrama social

En tanto una de las hipótesis de esta tesis es que debido al auge del costumbrismo en el teatro argentino en el período 1896-1930, éste puede encontrarse tanto en las obras nativistas como también en obras de otras poéticas, en este capítulo abordamos sobre su presencia y funcionamiento en el melodrama social.

I.2.1 El melodrama social

El melodrama social es la otra modalidad que, junto al nativismo, integra la poética del romanticismo tardío (Pellettieri, 2002: 163-166). Esta poética se caracteriza específicamente por su principio constructivo, lo melodramático, pero, mientras en el nativismo lo sentimental estaba modulado por el costumbrismo y la comicidad, en el melodrama social no hay espacio para estos dos últimos. Lo melodramático estructura las obras con exclusividad y los otros dos rasgos desaparecen casi hasta su mínima expresión. Los modelos textuales de estas obras se encuentran en el melodrama (Bentley, 1971), en el melodrama social (Picard, 1986) y en el tardío romanticismo español de la segunda mitad del siglo XIX (Dubatti, 2002a: 167).

Seleccionamos para este trabajo de análisis comparativo entre el nativismo y el melodrama social a la obra *La piedra de escándalo* (1902) de Martín Coronado y a su continuación, *La chacra de don Lorenzo* (1917), por la fundamental significación tanto de su autor como de esta pieza en particular, tanto a nivel textual como de su puesta en escena y recepción. *La piedra de escándalo* se constituyó en el modelo de género del melodrama social y tuvo una gran recepción productiva, ya que muchos autores comenzaron a escribir en base a ella, conformando un nutrido corpus que se extendió durante todo este período.

La piedra de escándalo constituyó el melodrama social de mayor éxito y llegó a cumplir doscientas representaciones por la compañía de José J. Podestá, que la estrenó. Esta obra constituyó un verdadero hito, representando la fusión entre la tradición gauchesca popular y la corriente de teatro culto romántico preexistente, de la cual Martín Coronado era cultor. *La piedra de escándalo* tuvo además una cualidad muy peculiar. Su filiación estética al romanticismo ya era considerada remanente⁸ en la fecha de su estreno:

el drama, aunque obedezca en su factura a tendencias ya anticuadas, ha merecido calurosos aplausos y continúa mereciéndolos (*Caras y Caretas*, 19/07/1902); es uno de los dramas nacionales mejor escritos. Puede este drama clasificarse en la categoría de las obras románticas que florecieron a mediados del siglo pasado. (*El Diario*, 17/06/1902)

⁸ Véase también *La Nación*, 17/06/1902 ("pero el tinte algo arcaico y la adherencia con la dramática tradicional de la madre patria").

Sin embargo, en el prólogo a su edición de 1928, se expresaba que:

Lejos de agotarse el interés que el público del año 1902 sintiera por ... la obra de Coronado, se advierte que ... esta obra ha conservado, frente a los auditorios de los más disímiles paladares artísticos, toda su fuerza de atracción, toda su facilidad para impresionar con la métrica simple y clara de sus versos ... (*La Escena*, Año XI, N° 541, 8/11/1928)

Esto demuestra la extendida vigencia tanto de esta obra en particular como la de la estética romántica. José J. Podestá la considera:

la más popular del repertorio dramático nacional, la única que entre los muchos centenares que se han escrito puede repetirse, como lo he probado hasta el cansancio, con igual éxito al de su primera etapa (1930, 130)

Al evaluar la recepción contemporánea que obtuvo el melodrama social, se observa como su estética romántica es considerada como "residual". Raymond Williams (1980) define a lo residual como un elemento cultural que

ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural ... como un efectivo elemento del presente (1980: 144)

La crítica periodística evidenciaba que, mientras ella consideraba arcaico al romanticismo teatral, el público lo acompañaba con su predilección por estas obras. En el caso de las obras de Martín Coronado⁹, destacaban su remanencia estética pero veneraban su figura como "pilar" del teatro nacional. A las primeras representaciones de esta obra asistió un público nuevo, el culto, que solía asistir hasta ese momento solamente a las representaciones de las compañías extranjeras. Testimonio de esta presencia nos brindan los primeros historiadores del teatro nacional como la prensa social de la época:

La noche del viernes de la anterior semana fue de extraordinaria y selecta concurrencia en el teatro Apolo, donde se presentaba la popular obra de M. Coronado "La piedra de escándalo", mantenida en cartel durante sesenta representaciones, sin que haya decaído el entusiasmo del público, acentuándose por el contrario su aprecio al autor y en la interesante comedia de costumbres. Entre los espectadores se hallaban el Presidente de la República, el Ministro del Interior, doctor González, y los familiares de Coronado, Unzué, etc. (*Caras y Caretas*, 27/12/1902)

La puesta en escena de *La piedra de escándalo* aportó, además, una nueva complejidad que debieron afrontar los actores, guiados por Soria: el interpretar una obra en verso. La crítica periodística valoró la interpretación de la obra, en especial la adaptación de la compañía al teatro en verso:

⁹ Con respecto a la recepción de la obra de Martín Coronado, véase el detallado estudio realizado por Castagnino, quien compiló críticas de cada una de las obras analizadas y trató separadamente el tema en el capítulo VI (1962: 198-202).

Obtuvo la obra de Coronado una interpretación excepcional. Confesamos que no creíamos capaces a los hermanos Podestá de representar con tanto arte, declamar con la soltura y el sentimiento con que lo han hecho. (*El Diario*, 16/06/1902)¹⁰

1.2.2 El costumbrismo en el melodrama social

Realizando un estudio comparativo entre el nativismo y el melodrama social, llegamos a la conclusión de que a nivel de la acción, las obras nativistas y melodramáticas no encuentran grandes puntos de divergencia, ya que el destinador de la acción sigue siendo lo sentimental, relacionado con el amor y la recuperación de la honra, y el objeto de deseo es la mujer disputada entre el personaje romántico y el villano.

A nivel de la intriga es donde se hallan las primeras diferencias. El inicio costumbrista o musical es reemplazado por secuencias transicionales referenciales en las que se pone al espectador al tanto de la situación conflictiva que se desenvolverá en el desarrollo. En el desenlace de ambas obras analizadas -*La piedra de escándalo* y *La chacra de don Lorenzo*- se reitera el desempeño del personaje de Manuel de jugarse la vida en pos de la felicidad de la familia (defender a Rosa en la primera, recuperar a Silvia, la niña raptada en la segunda). La mirada final, ya no es valorativa de la figura mítica del gaucho, sino fuertemente emotiva o patética. En *La piedra de escándalo* Rosa, desesperada, se abraza a Pascual luego de la salida de Manuel, dispuesto a morir, para enfrentarse a tres hombres armados; mientras que en *La chacra de don Lorenzo* Rosa y Manuel huyen juntos de la justicia, luego que éste mató al villano consuetudinario.

Con respecto al sistema de personajes, no se genera en escena el arquetipo del gaucho nómada, ya resero o matrero, sino que éstos giran en torno a los arquetipos melodramáticos: los héroes sufrientes sobre quienes se concentra la coincidencia abusiva, así como los villanos y villanas -rol ausente en el nativismo, que deparaba ese arquetipo sólo al hombre-. El personaje de Manuel de las obras citadas, el más cercano a esa configuración del gaucho nativista, se corresponde más al arquetipo del héroe romántico, sobre el que se reconcentra la coincidencia abusiva. Con respecto a la protagonista femenina, las diferencias son notables. La paisanita inocente, tímida y temerosa, constituía un modelo de pureza y virginidad, lejano de las mujeres que protagonizan el melodrama. Rosa es para la consideración social, y especialmente para su familia, una pecadora que ha transgredido las normas socialmente aceptadas al huir con un hombre sin el beneplácito de su familia y el insustituible paso por la

¹⁰Véanse las críticas recopiladas por Castagnino (1962: 95-99); *La Nación*, 17/06/1902; *El País* s/f; *La Prensa*, 17/06/1902; *El Tiempo*, 17/06/1902; así como los testimonios de García Velloso de los ensayos y de Parravicini sobre su interpretación.

Iglesia para bendecir su casamiento¹¹. Lo que fundamentalmente la convierte en personaje del melodrama no es este hecho ocurrido en la prehistoria, sino su arrepentimiento y su redención, rodeada por la aceptación o rechazo de su familia. El otro personaje femenino, contrapuesto a éste, es Leonor, la hermana frívola que no perdona a su hermana. En la primera obra configura el arquetipo de la villana femenina (como ya dijimos, ausente en el nativismo, que depara ese rol solo al hombre) que hace sufrir a la protagonista con su frialdad. En la segunda obra, será ella la que regrese arrepentida a buscar la clemencia y la aceptación de su familia. En este caso, el pecado de Leonor no ha sido contra la honra social (ella se ha ido de la casa casada con Alejo) sino el haber rechazado y desvalorizado el bien ideológico supremo: la familia y la unidad familiar. Por lo tanto, del rol de villana femenina, pasa a ocupar el de la heroína melodramática signada por las desgracias (pobreza por haberse casado con un parásito inútil que preveía vivir de su riqueza, dolor por el rapto de su hija).

En cuanto al rol del villano, continúa en estas obras la configuración de este personaje dominado por el deseo nunca depuesto de poseer a la mujer contra su voluntad. En estas dos obras, su figura se agiganta por el recurso del ocultamiento. Durante todas las dos obras se lo temía, se lo espera, pero éste nunca se presenta en escena. En su única aparición escénica en *La piedra de escándalo* es descrito como “un hombre correctamente vestido, con un gabán claro de verano, cuyo cuello levantado le oculta la mitad de la cara” lo que aumenta ese ocultamiento del personaje que lo convierte en una figura enigmática y que infunde mayor temor (Bentley, 1971: 190). Ni siquiera posee nombre propio ni figura en el reparto. Todas sus acciones son llevadas a cabo por Ciriaco, su ayudante, tanto en la primera como en la segunda de las obras analizadas.

Con respecto a los procedimientos de la intriga, como ya dijimos, el principio estructurante es lo melodramático y sentimental, coincidiendo tanto el nativismo como el melodrama social en la utilización de los recursos de la pareja imposible, el triángulo amoroso y la coincidencia abusiva. La pareja imposible está compuesta por Rosa y Manuel, y el triángulo amoroso se completa con el innombrable, el “enemigo” como es denominado. La coincidencia abusiva ha deparado para Rosa y Leonor la miseria al alejarse del hogar, la imposibilidad de la unión con Manuel por su supuesta muerte en el desenlace de *La piedra de escándalo*; la cárcel posterior para Manuel, el que no haya podido matar al “canalla”; que Ciriaco se cruce con Silvia, la hija de Leonor, y aproveche el descuido para raptarla, etc.

¹¹En ninguna obra nativista se concibe la unión de la pareja imposible sin su previo casamiento por Iglesia, como una marca ideológica fundamental (lo que no se encuentra en el sainete, como por ejemplo en *Murió el sargento Laprida*, (1936) de Alberto Vacarezza).

En relación al costumbrismo, éste desaparece en todas sus expresiones. Ya mencionamos la supresión del inicio costumbrista, que se hace extensiva a toda descripción detallada del espacio, de las actividades cotidianas, recreativas o faenas rurales de los protagonistas, como de la consabida fiesta en la que cabían la música y el baile. Las décimas que se cantan en ambas obras están al servicio de la intriga sentimental y de potenciar la función emotiva del texto. Además, no existen desdoblamientos cómicos ni del personaje gaucho ni de la pareja imposible, porque la comicidad no tiene espacio de desarrollo en el ámbito del melodrama social. El único personaje con rasgos cómicos, el abuelo Don Lorenzo, no se llega a configurar como tal, ya que lo emotivo y sentimental predominan en el personaje por sobre lo cómico.

En referencia al aspecto verbal, ambas obras han sido escritas en versos octosílabos, salvo las cartas que se leen en ellas. El hecho de ser escritas en verso implica un alejamiento de todo intento de referencialidad del lenguaje, a lo que se suma la no utilización del idiolecto rural, a pesar de la ubicación geográfica de la acción. Esta es la diferencia fundamental con el nativismo, signado por la utilización del idiolecto rural, que le da su sello de personalidad. El único idiolecto que se trabaja en la obra es el del inmigrante italiano, don Lorenzo, pero muy atenuado. Tanto las formas de la lengua -especialmente la utilización de los tiempos verbales- como el vocabulario correspondiente al castellano culto, configura un discurso verbal dotado de la artificialidad y grandiosidad propias del melodrama, caracterizado por una retórica elevada (Bentley, 1971: 195). Martín Coronado no ha intentado trasponer gráficamente ni en la rima de sus versos la acentuación típica del habla criolla, ni sus modismos ni el vocabulario rioplatense. En sus obras predominan las funciones emotiva, poética y referencial del lenguaje: todo apunta hacia la creación de emociones al espectador, función central del melodrama. Esta preferencia por el verso y la modalidad hispanizante del lenguaje, que rechaza la percepción de peculiaridades rioplatenses, son rasgos que señalan a Coronado como continuador del romanticismo español, en especial de aquel cuyo autor modelo es Francisco Camprodón (Dubatti, 2002a: 174).

A nivel semántico, no se intenta evocar como en el nativismo un pasado heroico portador de valores que se han perdido en el presente de la acción, sino que la ideología de la obra gira en torno a la defensa de los valores tradicionales: el amor y la unión familiar, el honor, la justicia, la piedad, la posibilidad de redención del pecador, etc. Al presentar en escena modelos de conducta ética positiva y al enjuiciar insistentemente las negativas, se postulaba al teatro como portador de mensajes didácticos, postulando y buscando difundir un orden moral sustentado en el bien ideológico supremo: la familia y la unidad familiar.

Capítulo I.3. El costumbrismo en el sainete criollo

I.3.1 El sainete

Entre 1900 y 1930 se concretó, evolucionó y llegó a su declinación en Buenos Aires un sistema teatral popular, el del sainete criollo (Pellettieri 1990b, 1990c, 1993b), que contaba con sus propios autores, actores, salas teatrales, un numeroso público e instituciones legitimantes, como concursos y publicaciones periódicas de sus textos (*Bambalinas, La Escena, El Teatro Nacional*). El sainete criollo es, según la definición de Osvaldo Pellettieri:

una obra predominantemente breve, con personajes típicos, en su mayoría caricaturescos – una parodia al costumbrismo- de desarrollo entre jocoso y sentimental, con un conflicto concreto, transparente, con una serie de detalles materiales que casi siempre desembocan en una crítica al contexto social inmediato y con un nivel de lengua peculiar de las clases populares (1990c: 28).

El sainete respondía a las expectativas estéticas e ideológicas de un nuevo público, de un nuevo sector social surgido a partir de la formación y ascenso de las capas medias y del aluvión inmigratorio, procesos que transformaron rápidamente la conformación social de los habitantes de Buenos Aires. El sainete era percibido por este público como una imagen idealizada de su vida cotidiana, al tiempo que satisfacía sus necesidades de diversión y entretenimiento, lo que se lograba tanto por la acentuación de lo cómico caricaturesco, como por la inclusión de la música, el canto y el baile, aspectos que dotaban de gran espectacularidad a las puestas en escena. Por su gran difusión y por su nivel de producción de orden casi “industrial”, Marco, Posadas, Speroni y Vignolo (1974) lo consideran el primer medio de comunicación masivo de la cultura argentina.

En el sainete se integran dos corrientes teatrales. Por un lado, el estímulo externo del sainete español, de gran vigencia en nuestro medio, interpretado por compañías españolas, y por otro lado la larga pero interrumpida tradición de teatro popular iniciada en la época de la Colonia. Tanto Arturo Berenguer Carisomo (1947: 392) como Teodoro Klein (1992) postularon la continuidad de una larga tradición sainetera desde la época de la Colonia hasta el período de auge del sainete, entre 1900 y 1930. El primer autor, estableció una corriente autóctona de teatro de raigambre popular que, concretándose a partir de la Colonia (1617-1809) con textos como *El amor de la estanciera* (1947: 127-150), se continuó en la formación de un teatro popular durante el período de la emancipación (1810-1830) (1947: 207-242), se continuó más débil en las fiestas populares de la era rosista (1947: 273-274) hasta llegar a encontrar su cauce definitivo en el sainete. Por su parte, Klein luego de su estudio sobre los primeros sainetes criollos, planteó la hipótesis de la existencia de un posible puente, una

continuidad entre estos primeros sainetes criollos y el sainete posterior, especialmente al nivel del arte actoral, por medio de las actividades itinerantes de los circos y sus fines de fiesta.

Oswaldo Pellettieri ha determinado tres etapas en el desarrollo del sainete (1990b, 1990c, 1993b), siguiendo la tesis de A. Fowler (1971) sobre las versiones que atraviesa un género. La primera fase, el sainete como pura fiesta, se caracteriza porque tanto a nivel de la acción como de la intriga prevalece lo sentimental, reiterándose los procedimientos propios del melodrama de la coincidencia abusiva, la pareja imposible, el villano y la justicia poética. El motivo sentimental estaba modulado por lo cómico-caricaturesco y por la presencia de música, bailes y canciones que le otorgaba gran variedad al espectáculo. En esta etapa, el sainete no asume la intención de problematizar o reflexionar sobre lo social, sino su objetivo es el de constituirse en un entretenimiento comunitario. El texto modelo del sainete como pura fiesta es *Tu cuna es un conventillo* (1920), de Alberto Vacarezza, y también pertenecen a esta versión *Los escruchantes* (1911), del mismo autor; *Fumadas* (1902), de Enrique Buttaró; *Gabino el mayoral* (1898), de Enrique García Velloso; y *Entre bueyes no hay cornadas* (1908), de José González Castillo.

La segunda fase del sainete es denominada por Pellettieri como sainete tragicómico, en el que el principio constructivo de lo sentimental adquiere una dimensión patética, “intensificación extrema de lo sentimental que tiene como fin primordial conmover” (Pellettieri, 1987c: 47), centralizada en la aparición del personaje patético en torno al cual se organiza el drama de personaje. Lo patético alterna con lo caricaturesco, que deja de ser un fin en sí mismo para convertirse en medio para reflexionar sobre ciertas actitudes ridículas e inactuales de los personajes. En esta etapa, el sainete se convierte en una reflexión que supera el propósito de entretenimiento característico del sainete como pura fiesta. Su desenlace patético dista también de la armonía del fin de fiesta de la etapa anterior, de la que también la diferencian la desaparición de la música, bailes y canciones. Esta problematización del género respondía a una evolución en el reclamo ideológico del público de la naciente clase media, que buscaba no solamente divertirse ante una imagen idealizada de su existencia (sainete como pura fiesta), sino también reflexionar y cuestionar su situación social.

A su vez, Oswaldo Pellettieri establece tres variantes dentro de esta segunda etapa (1990c), a partir de diferencias semánticas y de la caracterización del elemento innovador que introduce esta versión: el personaje patético. El sainete reflexivo, cuyo modelo textual es *Los disfrazados* (1906), de Carlos Mauricio Pacheco; incluye además a *Los tristes* (1906), *La morisqueta final* (1912) y *La tierra del fuego* (1923), del mismo autor; así como a *Los políticos* (1897), de Nemesio Trejo; *Canillita* (1902), *El desalojo* (1906) y *Moneda Falsa*

(1907), de Florencio Sánchez y *Puerto Madero* (1923), de José González Castillo y Juan Comorera. En este modelo, el personaje patético (Don Pietro en *Los disfrazados*, Roque en *Los tristes*) es movido a la acción por la vergüenza social, se sabe patético y se esconde tras un gesto ridículo. La mirada reflexiva en ocasiones está a cargo de un personaje embrague, que enuncia el punto de vista del autor en el texto (Don Andrés en la misma obra, Luciano en *Los tristes*).

El otro modelo es el sainete inmoral, cuyo texto paradigmático es *Don Chicho*, (1933) de Novión, al que también responden *La chusma* (1913), *La caravana* (1915), *La familia de don Giacumín* (1924), todas del mismo autor. En éste, el motor de la acción es el egoísmo, la búsqueda de mejorar su situación en base a la destrucción de los otros personajes, o valiéndose de su esfuerzo. El protagonista de este tipo de sainetes, utiliza medios inmorales para lograr su objetivo, y se torna patético sólo en el desenlace.

La última variante es el sainete del autoengaño, cuyo modelo textual es *El movimiento continuo* (1916), de Discépolo, de Rosa y Folco, y entre otros textos en esta tendencia se incluyen *Los chicos de Pérez* (1916) y *La donna é mobile* (1926) de Carlos Raúl de Paoli; *Giácomo* (1924) de Discépolo y De Rosa; *Los desventurados* (1922) y *Despertate Cipriano* (1929) y *He visto a Dios* (1930), de Francisco Defilippis Novoa; *Un estornudo... dos... tres* (1929), de César Bourel; y *La juventud de Lorenzo Pastrano* (1931), de Rafael Di Yorío. En estos sainetes, los personajes patéticos (Andrés y Noy en *El movimiento continuo*, José en *Los desventurados*) también son movidos a la acción por la búsqueda de su honra social, como el del sainete reflexivo, pero a diferencia de éste no tiene conciencia de su ridiculez, vive en un autoengaño, que él mismo ha elaborado y que no puede superar.

En esta segunda fase, Pellettieri ubica a muchos textos que otros estudiosos han definido como grotescos¹², mientras que él atribuye ese carácter solamente a ciertos textos de Armando Discépolo, como *El organito* y *Stefano*, los que constituyen la tercera fase del sainete, el grotesco criollo. En esta tercera versión, lo cómico y lo patético no se presentan de forma alternada, como en la segunda fase, sino fusionados, produciendo el efecto grotesco.

El corpus de sainetes que hemos trabajado es el siguiente: pertenecientes a la primera fase, *Gabino el mayoral* (1898), de Enrique García Velloso; *Bohemia criolla* (1902), de Enrique de María; *Música criolla* (1906), de Carlos Mauricio Pacheco y Pedro E. Pico; *Entre*

¹² Por ejemplo, Marco, Posadas, Speroni y Vignolo (1974) consideran a casi todos los textos caracterizados por Pellettieri como sainetes tragicómicos como grotescos criollos, salvo a *Los políticos* de Trejo, a la que consideran sainete de indagación y entretenimiento, y a *La tierra del fuego* de Pacheco, a la que definen como sainete de divertimento y moraleja.

bueyes no hay cornadas (1908), de José González Castillo; *Los inquilinos* (1907) y *Las mujeres lindas* (1916), de Nemesio Trejo; *Los primeros fríos* (1910), de Alberto Novión; *Yankees y criollos* (1916) de Ezequiel Soria; *Los escrucantes* (1911), *Verbena criolla* (1918), *Tu cuna fue un conventillo* (1920), *Juancito de la ribera* (1927), y *El conventillo de la paloma* (1929), de Alberto Vacarezza, *El viaje aquel* (1914) y *El guarda 323* (1915), de Armando Discépolo y Rafael José De Rosa.

Dentro de los enmarcados en la segunda fase, hemos trabajado con *Los disfrazados* (1906) y *Los tristes* (1906), de Carlos Mauricio Pacheco; *El movimiento continuo* (1916), de Discépolo, de Rosa y Folco; *Puerto Madero* (1923), de José González Castillo y Juan Comorera; *Los chicos de Pérez* (1916) de Carlos Raúl de Paoli y *Los desventurados* (1922), de Francisco Defilippis Novoa.

I.3.2 El costumbrismo en el sainete

La historiografía teatral argentina ha relacionado al costumbrismo y al sainete en varias ocasiones. Por ejemplo, Arturo Berenguer Carisomo (1947: 392-399) ha considerado que el sainete se subdivide en dos grandes grupos: el campero y el urbano, “reflejo de la vida diaria en nuestras ciudades” (1947: 394). Además, en ese mismo estudio, planteó que el público del sainete gustaba conocer simple y sencillamente su propio físico, habla, paisaje, mediante pinceladas certeras que le brindaban una fotografía nítida de su humanidad. Así, definió al sainete como un abigarrado muestrario de tipos y costumbres, ambientes y personajes vulgares, y situaciones reales. También Luis Ordaz (1959: 7-23) coincidió en esta interpretación costumbrista del sainete, ya que consideró que el género teatral costumbrista presentaba dos líneas principales: el “costumbrismo de carácter urbano” (el sainete) y el de carácter rural, dramática que refleja y penetra el vivir campesino” (1959: 13).

Esta visión ilusionista del sainete como mimesis o copia de la realidad, como reflejo de los tipos y costumbres característicos de la urbe porteña, contrasta con la interpretación de Osvaldo Pellettieri (1993a), que le asigna al género una dimensión teatralista. El teatralismo (Ubersfeld, 1989: 33-39) consiste en producir en el espectador la conciencia de que está en el teatro, debido a que se pone en evidencia la situación teatral. Esta teatralización rompe la ilusión de realidad, de identificación de la escena con su referente real, ya que el espectador advierte que está percibiendo una ficción. Pellettieri (1993a) afirma que en tres metatextos de Alberto Vacarezza (“*Un sainete en un soneto*”, cuyo primer verso es “La escena representa un conventillo”, la definición de sainete enunciada en *La comparsa se despide* y el prólogo a *Juancito de la ribera*), así como en la descripción espacial de la acotación inicial de *Los*

disfrazados de Carlos Mauricio Pacheco (1906) se advierte la conciencia de estos autores de estar practicando un género teatralista:

Patio de un inquilinato. (...) No es el conventillo porteño sucio y complicado. Es un patio donde el autor toma sus apuntes de la vida popular sin necesidad de taparse las narices. Hay en el ambiente un cierto aseo, cierta limpia alegría de día de fiesta, que no se encuentra en las oscuras vecindades cosmopolitas. No es, pues, el conventillo propiamente. Son unos cuantos tipos que en la tarde carnavalesca muevan ante los ruidos cómicos de la calle, el respectivo cascabel interno. (1963: 85)

En estos textos se puede corroborar la tesis de Pellettieri de que en el sainete se produce la creación de un mundo imaginario, que se rige por sus propios códigos y genera un verosímil particular, en el que, entre otros rasgos, la escena representa de forma mediatizada al conventillo real, convirtiéndolo en un conventillo virtual, idealizado. Hemos recopilado otros testimonios del teatralismo del género incluidos en el discurso mediato o inmediato de sainetes, que indican cómo la escena “representa” un espacio convencional (*Juancito de la ribera*¹³); o cómo los personajes “figuran” acciones, ya que el género no pide una actuación realista sino convencional (*Bohemia criolla*); que evidencian las convenciones teatrales del sainete (*Tu cuna fue un conventillo*, *Las mujeres lindas* y *Música criolla*) o que constituyen referencias metateatrales a la propia obra, lo que igualmente rompe la ilusión de realidad, evidenciando la situación teatral (*Bohemia criolla*):

Por encima del cerco, se ve el panorama del Riachuelo, tupido de arboladuras de barcos. Se diría un cuadro de Quinquela Martín. (*Juancito de la ribera*, Vacarezza, 1963: 172)

Román, sentado sobre un cajón, tiene una libreta en la que figura escribir (...). David (...) tiene unos papeles de música en los que figura escribir (...). Rafael figura estar pintando unos faisanes en un lienzo (*Bohemia criolla*, de María, 1993: 9)
el Manisero figura protestar (de María, 1993: 34)

Patio de un conventillo de Villa Crespo. Puertas laterales y calle al foro (por no variar) (*Tu cuna fue un conventillo*, Vacarezza, 1993: 129)

NICANOR.- Y aquí termina el sainete, un perdón para tus faltas./TELON. (*Las mujeres lindas*, Trejo, 1993: 160)

COMPADRITO 1º.- Esta es la parte triste. Vámonos. (*Música criolla*, Pacheco, 1993: 84)

ROMAN.- ¡Qué libro que voy a escribir!

DAVID.- ¡Qué poema más romántico!

ROMAN.- (Escribiendo) Se llama *Bohemia criolla*... (*Bohemia criolla*, de María, 1993: 60)

¹³ También podemos citar las siguientes acotaciones iniciales: “*La escena representa el frente e interior de un Bar moderno*”. (*Las mujeres lindas*, Trejo, 1993: 131). “*La escena representa una casa de inquilinato*”. (*Los primeros frío*, Novión, 1993: 101). “*La escena representa el patio de una casa de inquilinato*”. (*Los inquilinos*, Trejo, 1963: 57)

Más allá de estos metatextos y acotaciones, es evidente por los numerosos apartes dirigidos al público que en los sainetes no se generaba un universo cerrado en escena (no se instauraba una “cuarta pared” a la manera del teatro realista), sino que se establecía una comunicación inmediata de los personajes con el público, al que los actores le dirigían directamente la palabra y la mirada, borrando los límites entre el espectador y el espectáculo. Esto se producía tanto en los numerosos y breves apartes cómicos¹⁴, como en los extensos monólogos cómicos dirigidos al público¹⁵, así como también en los de mediana extensión, en los que el personaje informaba al público acerca de su situación¹⁶, o le mostraba objetos que escondía a los otros personajes, lo que por ejemplo ocurre cuando, en *El movimiento continuo*, el Noy Astrada muestra solamente al público su bolsillo lleno de dinero (Discépolo, 1990: 312). En ocasiones, en estos apartes llegaba a involucrarse al público en la escena, por ejemplo apelando a él en el desenlace, como juez de los actos de los personajes (*Bohemia criolla*, de María, 1993: 61), señalando a gente del público y reconociéndolos como pasajeros que solían tomar el tranvía (*El viaje aquel*, Discépolo, 1990: 96-99) o presentándose ante ellos, sonriéndoles, saludándolos y tartamudeando palabras de cortesía (*El guarda 323*, Discépolo, 1990: 270-273).

También son índices de teatralidad la inclusión de escenas de “teatro dentro del teatro”, ya que el mostrar la “situación teatral interna” tiene como consecuencia evidenciar la espectacularidad de la “situación teatral externa” (Ubersfeld, 1989: 37-38). Son ejemplos de esta instauración del teatro dentro del teatro el ensayo anunciado de frente al público y luego la abucheada presentación de la orquesta de Nicola Patrefusque en *Música criolla*, (Pacheco y Pico, 1993: 87 y 92-93), así como la presentación de las comparsas de carnaval en el patio de *Los disfrazados*, las que son vivadas (la criolla) o silbadas (la cocoliche) por los vecinos (Pacheco, 1963: 85-87 y 100); la presentación del “dueto criollo Roncoroni-Finochieto” en el baile que se desarrolla en *Verbena criolla* (Vacarezza, 1993: 109-111) y el aplaudido tango “Atorrante” cantado por Doce Pesos (interpretada en su estreno por Libertad Lamarque) en el

¹⁴ Como por ejemplo los apartes de Ernesto y Don Costa en el diálogo que mantienen en *Música criolla*, (Pacheco y Pico, 1993: 78-80); los de Rafael (1993: 12), Cayetana (1993: 23), José, (1993: 29) y Sinforoso, (1993: 34) en *Bohemia criolla* (de María, 1993); los de Nuñez en *Gabino el mayoral* (García Velloso, 1963: 46); y los de Zelaya en *Verbena criolla* (Vacarezza, 1993: 75, 104, 108, 109, 118).

¹⁵ Como por ejemplo, los monólogos de José (de María, 1993: 21) y Sinforoso (de María, 1993: 26-28) en *Bohemia criolla*; el de Marcelo en *Las mujeres lindas* (Trejo, 1993: 145-146), el de Don Ponciano en *Los inquilinos* (Trejo, 1963: 72-74); el de Mamerto en *Entre bueyes no hay cornadas* (González Castillo 1963: 113-114) y el de Don Pascual en *El viaje aquel* (Discépolo, 1990: 96-99) y en su reescritura, *El guarda 323* (Discépolo: 1990: 270-272).

¹⁶ Tal es el caso de los apartes del agente en *Las mujeres lindas* (Trejo, 1993: 135), de El Pulguita en *Bohemia criolla* (De María, 1993: 43); de Julio (Trejo, 1963: 66 y 69), de Angel (1963: 75) y de Don Ponciano (1963: 78) en *Los inquilinos* de Trejo.

baile de *El conventillo de la Paloma* (Vacarezza, 1993: 272-273). Así, se repite en el espacio escénico del sainete las condiciones de recepción del público: los personajes se ríen de otros personajes o los aplauden, como hacen los espectadores.

Otro rasgo de teatralismo en los sainetes es la deformación de los tipos de la ciudad, el ridiculizar e intensificar su comportamiento tanto a nivel verbal como gestual, con el fin de hacer reír. Los personajes mantienen una marcada autonomía frente a los porteños o inmigrantes que habitaban el Buenos Aires de entonces, debido a su caricaturización. Esta caricaturización se centraba generalmente en la acentuación de un solo rasgo esquemático que caracterizaba al personaje, como es el caso de Malatesta en *Los disfrazados*, quien se autodefine así: “Yo nací pa protestarla. Lo tengo adentro, en la entraña. Retobao y discutiendo siento que vivo mejor porque tengo bien metida l’idea de l’injusticia” (Pacheco, 1963: 101), así como también podía optar por la reiteración de los gestos típicos del trabajo en la vida cotidiana (Don Pascual en *El viaje aquel* y *El guarda 323*), o apoyarse en un defecto físico (Sinforoso, en *Bohemia criolla*, es rengo).

Las descripciones de los personajes también por estaban signadas por la deformación caricaturesca:

Rafaela.- (...) si vamos a ver, no es tan feo, feo, que digamos. Un poco caído de labio, un poco narigoncito, y un poco chueco, eso sí, pero en lo demás es un tipo bastante delicado (*Los escuchantes*, Vacarezza, 1993: 43).

Esta intensificación de rasgos con el fin de obtener un efecto cómico, era advertida metateatralmente por los mismos personajes saineteros. Por ejemplo, en *Las mujeres lindas*, luego de la caricaturesca descripción de don Marcelo de lo fea que era su esposa, Nicanor comenta: “Eso es una exageración” (Trejo, 1993: 144).

Esta deformación caricaturesca de los tipos de la ciudad se complementaba, además, con los múltiples procedimientos cómicos del sainete, orientados a provocar la risa del espectador: el chiste verbal, la expectación defraudada, la comicidad de lo nuevo, la alegría que produce la desgracia ajena, la comicidad gestual, la repetición y deformación de palabras, etc. Marco, Posadas, Speroni y Vignolo (1974) distinguen entre comicidad verbal, aquella generada por el discurso de los personajes, y comicidad situacional, a cargo de personajes que generan situaciones jocosas.

Como ejemplo de comicidad verbal, podemos citar la repetición de una misma expresión. Por ejemplo, en *Las mujeres lindas*, se reitera cinco veces el siguiente segmento, interrumpido con fastidio por María, su interlocutora, las dos últimas:

Luisa.- Vienes acompañada de tu hermana.

Bartola.- Y de una señora seria como yo, que nadie podrá decir respecto de mi honor ni tanto así. (Trejo, 1993: 135-138)

Esta repetición alcanza su mayor efecto cuando se resemantiza al aparecer en contextos diferentes, tal es el caso de la reiteración paródica. Por ejemplo, en *Verbena criolla*, Don Luigi repite en cocoliche, deformándolos, los versos del criollo Milonga (Vacarezza, 1993: 72); así como Don Antonio hace con los que Aberastury le enseñó para conquistar a Encarnación en *Tu cuna fue un conventillo* (Vacarezza, 1993: 148-149).

Otro artificio fundamental utilizado para lograr el efecto cómico a nivel verbal es la utilización de idiolectos, uno de los rasgos convencional del género por excelencia, así como las confusiones verbales que su utilización suscita en escena, de la cual seleccionamos algunos de los múltiples ejemplos:

Pelagatti.- (...) Un prime mio ese conde n'Italia!

Hilario.- ¿Se esconde en Italia? (Los disfrazados, Pacheco, 1963: 98).

Sofía- (...) jaraf juribá. ¿La gumbrendi?

El Cansao- Sí... (Al mutis) ¿Cómo no voy a saber lo que es un chiripá? (Tu cuna fue un conventillo, Vacarezza, 1993: 268).

La comicidad de toda la escena que se desarrolla entre Bruno y Bachicha en *Bohemia criolla* (de María, 1993: 36-38), está basada en las numerosas confusiones verbales que signan el diálogo entre un paisano criollo (Bruno) y un gringo con marcado acento italiano (Bachicha), imposibilitando la comunicación.

Otro procedimiento característico de este tipo de comicidad son los juegos verbales, como por ejemplo el juego verbal del eco, que consiste en la reiteración de las sílabas finales de la última palabra pronunciada por el interlocutor (*Juancito de la ribera*, Vacarezza, 1963: 166-167) o el juego verbal del hablar al revés ("vesre"), invirtiendo el orden de las sílabas en las palabras, como se puede apreciar en los siguientes ejemplos:

Aberastury- (...) Papirusa, yo te "roequi".

Don Antonio- ¿Yo te qué?

Aberastury- ¡No sea palmera!.../Yo te "roequi" es "yo te quiero"/al revés...

Don Antonio- ¡Ah! ¡Que riqueza / de idioma!... ¡Cuando no alcanza/ hasta te lo danno vuelta!.../ Assasino de Quevedo/ o Cervantes de Saavedra!... (Tu cuna fue un conventillo, Vacarezza, 1993: 148-149).

Seriola- (...) si quiero jotrabar, jotrabo y si no quiero, no jotrabo. (...) Lo que aquí pasa, y esto se lo voy a batir chorede para que me entiendan, es que usté y usté y el cotur y todos están en contra del que parla, desde que han mordido el sebo que la grela está congomi. (Vacarezza, 1993: 236).

En esta búsqueda de provocar risa con las palabras, la creatividad sainetera ha sido pródiga, utilizando con fines cómicos desde la intertextualidad con obras dramáticas clásicas

(“En esta vida mistonga/nada debe tener dueño/porque al fin la vida es sueño/ y el amor una milonga,/ como dijo Robespier.” *Verbena criolla*, Vacarezza, 1993: 76) hasta la creación de discursos subjetivos, como son los casos, en *El conventillo de la Paloma*, de los discursos Seriola (que agrega a las palabras la partícula “iola”, “viviriola”, “tirariola”, “chapariolan”, 1993: 236, “arreglariólamos” 1993: 241), de El Conejo (que reemplaza palabras por apellidos semejantes (“Adiós, Tanolai, ¿Cómo te Vázquez?” (...) Aquí me tenés a tus Ordoñez. Un Amiguelli, che”) y de Risita (“tipo que se ríe insistentemente al final de cada frase que pronuncia”, Vacarezza, 1993: 266).

En cuanto a la comicidad situacional, se destacan por sobre todo las escenas masivas de peleas, corridas y confusión general, que se repiten en numerosas ocasiones, como por ejemplo en el desenlace de *Juancito...* (1963: 189). Podemos citar, además, dos escenas de este tipo en *Bohemia criolla*, que terminan con la llegada de la policía; la primera es generada torno al personaje del Manisero y la última, seguida por una escena muda, con fondo musical, en la que todos los personajes desfilan hacia la cárcel (de María, 1963: 34-36 y 55-56). Otro ejemplo reiterado de comicidad situacional son las persecuciones a golpes, por ejemplo en *Verbena criolla* (Vacarezza, 1993: 120-121) Don Luigi “la emprende a palos contra Zelaya y su mujer, sacándola hasta la calle. Alarma general” y enseguida Milonga “hace lo propio que don Luigi, sacándolos (a Fortunata y Picaflor) a la calle”. Por último, podemos señalar los enfrentamiento entre dos contrincantes, que suelen concluir con remates cómicos:

El carpintero- (Lo amenaza a don Antonio, quien huye, guareciéndose detrás de los bailarines). (*Tu cuna...*, Vacarezza, 1993:155-156).

José -(Inconscientemente recoge las prendas [que le ofrece Miguel], lo cual le ocupa las dos manos. Miguel aprovecha la circunstancia para aplicarle un bofetón y huir por la derecha) (*El conventillo de la Paloma*, Vacarezza 1993: 266).

Esta parodia que ocurre en el sainete con los personajes típicos de la ciudad, se traslada a toda la existencia cotidiana del porteño. El género parte del costumbrismo, del mostrar los personajes típicos y de las costumbres características de Buenos Aires, para luego parodiarlos por medio de la caricatura y de los procedimientos cómicos citados, hasta llevarlos al ridículo, con el fin de entretener al público. A pesar de esta exageración y distancia con respecto de la realidad, siempre existe un substrato realista, que permite al público reconocer elementos propios y cotidianos, como por ejemplo menciones referenciales a lugares de existencia real, como el café Bristol de Palermo y el restaurante el Tropezón, en *Música criolla* (Pacheco, 1993: 80 y 86); a hechos de la actualidad, como a la huelga de inquilinos ocurrida en 1907 en *Los inquilinos*, estrenada ese mismo año, o a las elecciones presidenciales de 1916 en *Las mujeres lindas* (Trejo, 1993: 146-147); a los sucesos de la

Primera Guerra Mundial en *El movimiento continuo* (Discépolo, 1990: 299 y 303); o simplemente a artículos de consumo, como el licor Cusenier (*Bohemia criolla*, de María, 1993: 11).

En este sentido es que se incluye el costumbrismo en el sainete, como el substrato sobre el que se apoya la caricaturización. Así, en general, todos los inicios de los sainetes son costumbristas, y en ocasiones esta intensificación del costumbrismo se repite en los inicios de cuadro. Por ejemplo, veamos el inicio de *Gabino el mayoral*:

La estación Caridad. Al fondo los galpones de donde salen los tranvías. (...) Cuando se levanta el telón, se oirán los ruidos de cornetas y un vocerío incoherente que viene de la Estación. Es la época de los tranvías tirados por caballos. Todo el elemento que pulula alrededor del almacén pertenece a la empresa tranviaria y se supone que unos están descansando y que otros van a tomar el servicio. En las mesas de la acera perteneciente al café, gente jugando a la murra y a los naipes. Un hombre-orquesta ejecuta músicaailable con la serie de pintorescos instrumentos que maneja al propio tiempo. Es de noche y en un Buenos Aires posterior a 1890 (García Velloso, 1963: 27)

Al iniciarse la acción, Gabino canta un estilo, música de procedencia rural, pero esta expresión costumbrista es interrumpida inmediatamente por un recitado cómico (“A ver si te dejás/ de cacarear/ vas a hacer que me pise/ en el compás”, 1963: 28). Sin embargo, la secuencia costumbrista se extiende, sucediéndose recitados, canciones y exclamaciones propias de los juegos en que participan los personajes. Es evidente que el costumbrismo se encuentra más acentuado en los primeros sainetes (como en este caso) y que progresivamente irá perdiendo fuerza a medida que avanza el proceso de convencionalización del género. También es costumbrista el inicio de *Música criolla*, que describe el amanecer de un día en un inquilinato; así como el de *Los inquilinos*:

Al levantarse el telón, música descriptiva. Movimiento de inquilinos que entran y salen. Música. El último personaje será el napolitano verdulero. Con él termina el número (Trejo, 1963: 57)

Toda la primer secuencia escenifica la venta de verdura a Filomena, en la que se introduce una crítica mirada social. Cuando esta escena culmina, indica la acotación:

VERDULERO.- (Se va de la primera derecha a la tercera y llama. Sale una vecina, le compra, y luego se va a la calle) Addio, merchanta. (durante este diálogo, en silencio, el panadero ha andado dejando pan en otras piezas y baja el encargado don Manuel y se encuentra con él) (Trejo, 1963: 58)

Nuevamente encontramos una concentración de costumbrismo en los inicios de *Los primeros fríos*, de Alberto Novión; *Los escrucantes*, *Verbena criolla*, *Tu cuna fue un conventillo*, *Juancito de la ribera* y *El conventillo de la paloma*, de Alberto Vacarezza y *Las mujeres lindas*, de Nemesio Trejo.

En *Bohemia criolla* (1902), encontramos en el personaje del manisero, un caso evidente de cómo el costumbrismo es deformado por la caricatura y utilizado con el fin de provocar la comicidad. Este ingresa a escena cantando su pregón (utilizando un idiolecto ya muy recargado) con su canasta y su bolsa de maní, pero en esta lleva escondido un gato. Todos los demás personajes le compran, pero lo que podría ser una secuencia transicional costumbrista, se transforma rápidamente con el objeto crear situación cómica: el manisero descubre el traje que le ha robado Sinforoso, y los clientes descubren al gato en la bolsa, por lo que golpean la bolsa, el gato huye, todos gritan y corren, generándose una confusión general, en medio de la cual José corre de un lado para el otro para evitar que le vuelquen el chocolate caliente que se encuentra en una humeante olla. La situación cómica continúa, ya que el manisero coloca una lata sobre la cabeza de Sinforoso, éste simula tirarle el chocolate caliente, Francisca aprovecha el alboroto para perseguir y golpear a José con la escoba, culminando la escena con gritos, desmayos, pitadas de auxilio y el ingreso de los vigilantes amenazando llevarse a todos a la cárcel (de María, 1993: 33-36).

En numerosas ocasiones, la nota costumbrista también es aportada por los vendedores ambulantes característicos de Buenos Aires. En *Las mujeres lindas*, ingresa al bar un lustrador, y más adelante un diariero, que cumple el ciclo de anunciar los periódicos, vender, reiterar su pregón, y salir. (Trejo, 1993: 138-139), mientras que en *Música criolla*, ingresan al patio primero el diariero, quien ofrece los diferentes periódicos de la época (*Prensa, Nación y Patria*) y deja algunos por debajo de las puertas; y luego el basurero, que retira un cajón de basura (Pacheco, 1993: 65). En algunos casos éstos se encuentran caricaturizados, como ocurre en la escena 13 de *Bohemia criolla*, en que se encuentran un vendedor de diarios, otro de lotería y un lustrador de zapatos. Cada uno ingresa a escena con su respectivo anuncio de venta, y al encontrarse, bailan los tres con corte y silban, produciéndose un enfrentamiento cómico entre ellos. Aquí, el costumbrismo es virado hacia el espectáculo y la comicidad (de María, 1993: 40-41). En el ejemplo siguiente, Pulguita, vendedor de diarios, nuevamente ingresa a escena con su pregón característico, pero en este caso el costumbrismo es cortado por un aparte al público, nuevamente por la instauración de la teatralidad (de María, 1993: 42-43).

Otro elemento costumbrista que puede hallarse en el sainete es la inclusión o referencia a formas musicales características de los diferentes grupos étnicos involucrados en escena, criollos e inmigrantes de diferentes orígenes. En estos casos, la convivencia entre costumbres puede ser armónica, como es el caso de la serenata de *Bohemia criolla*, integrada por canciones de diferentes folklores, gallego, vasco, andaluz y criollo, ejecutada con los

instrumentos tradicionales (guitarra, acordeón, bandurria); o puede ser conflictiva, como en *Tu cuna fue un conventillo*, donde se comparan la música criolla con la española (cante jondo, sevillana, granaína por granadina), la italiana (tarantela, romanza de Luchía de la Marmota, por la ópera Lucía de Lamermour) y la judía. Ante los inmigrantes, el criollo Julián defiende las expresiones de nuestro folclores (estilo, vidalita, cueca, malambo, firmeza) mientras el compadrito Rancagua recita una apología del tango (Vacarezza, 1993: 129-131).

Más allá del convencional patio del conventillo, el sainete elige otros espacios urbanos para escenificar, como bares o interiores de tranvías. En estos casos, el mostrar la continuación de la actividad cotidiana típica de los mismos, por detrás del diálogo de los personajes, es otro signo más de costumbrismo. Por ejemplo, la acotación de *Música criolla* indica que:

Al levantarse el telón, tres o cuatro parejas ocupan algunas mesas del café. Los mozos van y vienen con copas, vasos, botellas. En el mostrador el patrón repite en voz alta los pedidos de los camareros (Pacheco y Pico: 1993: 88-89).

A lo largo del cuadro los diálogos de los personajes son interrumpidos por los pedidos de los clientes a los mozos y de éstos hacia el mostrador, lo mismo que ocurre en el bar de *Las mujeres lindas*. La intención de crear la ilusión de continuidad de la actividad cotidiana también queda reflejada en la siguiente acotación de *El guarda 323*:

Se sobreentiende que mientras el coche anda, las paradas ocasionales, descenso y subida de pasajeros, transcurrirán con los timbrazos y campanadas de costumbre. (Discépolo, 1990: 261).

En cuanto al costumbrismo a nivel verbal, es importante plantearse cuánto de referencialidad directa, de exhibición del habla tradicional porteña, y cuánto de creación literaria se conjugan en el discurso de los personajes del sainete. En este sentido, Pellettieri (1993a) postula que seguramente en su origen el discurso teatral de los primeros sainetes tuvo una respetable carga referencial, sin embargo, a medida que el género adquiría entidad artística, la palabra popular se convencionalizó y adquirió otra función, la poética. Más evidente en el caso de Vacarezza, el sainete creó una lengua literaria propia, en la cual la invención aventajaba a la observación.

Corroborar esta postura la tesis sustentada por Eva Golluscio de Montoya (1985), quien realizó un amplio estudio del habla de los personajes italianos en el sainete y el grotesco, estudiando la evolución del personaje y el discurso del cocoliche escénico. Golluscio concluyó que si bien la forma cocolichesca estableció una correlación con el momento histórico y social, una vez que ésta fue fraguada y que quedó incluida en el mundo ficticio del escenario, adquirió un vuelo y una variabilidad propios, que respondieron no sólo a contactos

con la serie social, sino también y por sobre todo, a leyes más o menos internas de la creación literaria. Así, Golluscio advirtió como cada rasgo cocolichesco apareció en un momento dado —existiera o no en la realidad, o en proporciones distintas a las que tenía en ella y fue aprovechado o desechado por los autores posteriores. Muchos rasgos desaparecieron, otros fueron repetidos y heredados a otros autores, formando una colección de formas cocolichescas (gags, tics verbales, juegos, chistes, etc.).

Así, el cocoliche escénico y su personaje se revelan, para esta autora, más que como contenidos anecdóticos copiados de la realidad, como formas convencionales pertenecientes a una determinada tradición dramática. El lenguaje aparece como una invención de los autores caucionada no sólo por la realidad extraliteraria, sino por una tradición dramática que se va transformando a lo largo de los años. Esta evolución se caracterizó por una progresiva complejización, en la que el cocoliche se volvió cada vez más recargado, hasta llegar a su máxima expresión en el grotesco. Esto no se debe a que los italianos de 1930 hablaran más complicadamente que los de 1890, sino a que esta forma lingüística convencional y exitosa desde el punto de vista de su comicidad, había llegado a una etapa barroca, creada por autores muy seguros de la tradición sainetera criolla y de la forma de manejar la convención del cocoliche, que contaban, además, con un público completamente educado en el funcionamiento de la convención. La convención cocolichasca evolucionó en un sentido que no fue ni paralelo ni coincidente con el cocoliche real, sino que fue evolucionando según las distintas funciones que le fueron atribuidas dentro del desarrollo de la pieza dramática (como por ejemplo el pasaje del personaje cocolichesco de marginal, que brindaba color local; a personaje principal, portavoz de problemas profundos).

Es evidente en el análisis del aspecto verbal de los sainetes estudiados, que el discurso de los personajes supera la intencionalidad costumbrista de la que parte, de reflejar el habla cotidiana de la clase media porteña. El sainete matiza y transforma el lenguaje coloquial urbano (Marco y otros, 1974: 12), con la incorporación de una rica y variada gama de recursos cómicos verbales, y en ocasiones con la utilización del verso, como en *Juancito de la ribera*, *Verbena criolla*, los cuadros segundos de *Tu cuna fue un conventillo* y *El conventillo de la paloma*, de Alberto Vacarezza y en *Entre bueyes no hay cornadas*, de José González Castillo. Es en estos textos estructurados en verso donde más se advierte su carácter de creación poética, alejada del intento de referencialidad directa.

Luego del análisis de los sainetes de la primera fase que hemos realizado, llegamos a la conclusión de que la presencia y significación del procedimiento del costumbrismo está íntimamente relacionada con el objetivo de brindarle al género un substrato referencial. Para

que la comunicación teatral sea posible, el público debía reconocer elementos de su propia vida y habla cotidiana en el escenario. Ahora bien, luego de este punto de partida, los personajes, el lenguaje y las situaciones de la vida cotidiana son deformados en el sainete mediante la caricatura y la comicidad, con el fin principal de entretener al público y de brindarle una imagen idealizada de su existencia cotidiana. Por esta razón es que el costumbrismo se aloja fundamentalmente en los inicios de las intrigas, para brindar al espectador esa ubicación referencial primera.

También hemos llegado a la conclusión de que este proceso ha sido gradual: el costumbrismo se encuentra más acentuado en los primeros sainetes y que progresivamente irá perdiendo fuerza a medida que avanza el proceso de convencionalización del género. Lo mismo ocurre con el costumbrismo a nivel verbal, la creación literaria progresivamente aumenta los recursos cómicos y recarga los idiolectos, alejándolos del habla de las diferentes comunidades étnicas que poblaban el Buenos Aires de entonces.

1.3.3. El costumbrismo en los sainetes de segunda fase

En cuanto a los sainetes pertenecientes a la segunda fase, los tragicómicos, se evidencia un cambio en la presencia del costumbrismo. En *Los disfrazados*, el inicio es costumbrista, como en la primera fase, ya que gira en torno a la puesta en escena de la comparsa criolla "Los hijos de la pampa":

Un grupo de gauchos, en medio de la escena, rodea al cantor. Gran animación en el patio. Vecinos y curiosos se aglomeran o miran desde sus puertas. Coro general. Por intervalos se oyen los ruidos de la calle, gritos de máscaras, sonidos de cornetas y cencerros. (Pacheco, 1976: 85)

Esta secuencia costumbrista se extiende, incluyendo el canto, baile y recitado de la comparsa, y postergando el inicio de la acción (Pacheco, 1976: 85-87). Ahora bien, este retrato costumbrista del carnaval porteño que continúa invadiendo el espacio a lo largo de toda la obra (la presentación de las comparsas, los niños disfrazados, las mascaritas que pasan por el patio, etc.) es un medio que le permite a Pacheco, en boca de su personaje embrague, don Andrés, desarrollar una módica tesis: la asimilación de la vida social al carnaval, en la que "todos viven disfrazados" y utilizan caretas que ocultan su verdadero rostro, su identidad, su auténtico dolor. Ante el desenlace patético, don Andrés afirma que don Pietro era "un tigre disfrazado". Así, como ya dijimos de la caricatura, el costumbrismo en este texto es un medio para mostrar la inadecuación del comportamiento del personaje patético.

En *El movimiento continuo*, el inicio contiene mínimos niveles de costumbrismo, centrados en torno a las actividades cotidianas del taller de planchado, y los comentarios de

las planchadoras sobre lo que sucede en la calle. En cuanto a los personajes, la intensificación de la caricaturización del personaje de Noy Astrada, por ejemplo, hace que éste carezca absolutamente de toda referencialidad. Los personajes que tienen un matiz más costumbrista, como los accionistas de la cooperativa, también se encuentran altamente caricaturizados, a excepción de don Laureano, viejo criollo que presenta en escena la voz del sentido común.

En cuanto al resto de las obras pertenecientes a la segunda fase analizadas (*Los tristes*, *Los chicos de Pérez*, *Los desventurados*, *Puerto Madero*), el costumbrismo desaparece hasta de sus inicios, reduciéndose a su mínima expresión, ya que la concentración dramática no le permite a la intriga disgresiones pintoresquistas. En *Los tristes*, de Carlos Mauricio Pacheco, el ambiente sórdido del café no tiene una dimensión costumbrista, sino que es índice ambiental (De Toro, 1987: 113) del estado de ánimo de los personajes, un estado existencial de tristeza y depresión sobre el cual tematiza la obra:

Un café nocturno, lugar de reunión de vagos, mendigos e individuos de mal vivir. Se desarrolla la obra en un ambiente de oscuridad y miseria (...) Durante toda la obra, los concurrentes se hallan, en su mayoría vencidos por el sueño. Una modorra general que habla de hondos cansancios. (Pacheco, 1976, 33).

En *Los chicos de Pérez*, de Carlos de Paoli, la más violenta coincidencia abusiva se cierne sobre el personaje patético de Juan Pérez, pero los recursos cómico-saineteros (los chistes, los insultos, los golpes, una fuerte escena de comicidad situacional donde Juan termina con una bandeja de masitas de crema sobre su cabeza, quiebran la dramaticidad, instalando la tragicomedia. Lo mismo sucede con los personajes cómicos de Sabino y Eulogio, de *Los desventurados*, de Francisco Defilippis Novoa, que con su accionar cortan el dramatismo de la intriga principal, de una evidente intertextualidad con *El pato salvaje* (1885) de Henrik Ibsen. En estas tres últimas obras citadas, solamente los personajes cómicos secundarios utilizan idiolectos, los personajes de las intrigas centrales se manejan en un lenguaje coloquial urbano. Estos rasgos las asemejan a las comedias asainetadas referenciales, ya que además obras como *Los desventurados* y *Los tristes* están estructuradas en torno al principio constructivo del encuentro personal. A nivel semántico, encontramos un cuestionamiento muy fuerte a la familia en *Los desventurados*, *Los chicos de Pérez* y *Puerto Madero*, elemento que no se encontraba en la tradición sainetera anterior. En estos textos, entre otras cosas, la familia se percibe como caos, o falsedad; las funciones dentro del núcleo familiar se encuentran trastocadas; se cuestiona la capacidad del jefe de familia de mantener la unión familiar.

Así, vemos como en la segunda fase del sainete, la comicidad ha cambiado su función, centrándose en matizar el conflicto dramático, configurando la tragicomedia, característica

también de la música popular por excelencia de esa época: el tango. Así lo expresa la mirada final del sainete *Música criolla*, que se encuentra en los límites entre la primera y la segunda fase:

Todo es música, hermano. ¿Un tango no es triste y alegre al mismo tiempo? Ahí tenés: ¡música criolla! (Pacheco, 1993: 97)

También ha cambiado la funcionalidad del procedimiento del costumbrismo, que ha continuado su proceso de repliegue gradual desde los primeros textos del género y que ha proseguido, en este caso desde la obra inicial de la segunda fase, *Los disfrazados*, obra en la que encontramos el mayor nivel de costumbrismo, hasta su casi desaparición en el resto del corpus de obras de esta fase analizadas. Ahora bien, esta presencia del costumbrismo en *Los disfrazados* responde a una intencionalidad diferente, de sostén de la módica tesis social postulada por el texto. Este proceso de repliegue del costumbrismo, que se produce en la segunda fase del sainete, se debe fundamentalmente a la aparición del elemento patético y de la búsqueda de la reflexión que trasciende a la mera diversión.

Capítulo I.4. El costumbrismo en la comedia

I.4.1 La comedia

La comedia es una forma teatral que se encuentra presente en el teatro argentino del siglo XIX en textos como, entre otros, *El hipócrita político* (1819) firmada con las iniciales P.V.A. y *Don Pascual* (1894) atribuida a Pardo y Prieto. La comedia se caracterizó durante el período 1900-1930 por estar organizada en torno al principio constructivo de lo melodramático, modulada por la comicidad y el procedimiento del costumbrismo y signada por una fuerte intención didáctica (Pellettieri, 1990c, 1993c y 2002; Sikora, 1993, 1996, 1997, 1999 y 2002). Ha sido una poética sumamente productiva, entre muchos ejemplos podemos citar *¡Al campo!* (1902), de Nicolás Granada; *Eclipse de sol* (1907), de Enrique García Velloso; *Los mirasoles* (1911), de Julio Sánchez Gardel; *El halcón* (1915), de José León Pagano; *Lejos del ruido* (1919), de Juan Antonio Mones Ruiz; *Un porteño* (1926), de Vicente G. Retta y Julio C. Viale Paz y *La casa de Barro* (1924), de José Antonio Saldías.

En algunas comedias de este período se encuentran grandes puntos de contacto en su aspecto semántico con las obras nativistas, ya que también asumen la defensa de las tradiciones criollas, tanto rurales -*¡Al campo!*- como urbanas -*Un porteño*- frente a los cambios sociales producidos por el proceso de modernización que transformó al país en las primeras décadas de este siglo. En estas comedias en particular, el procedimiento del costumbrismo adquiere una vital importancia, frente a la mayor producción dentro del género, orientada hacia otros cauces semánticos. Estos cauces pueden ser la infidelidad, la relación dominador-dominado entre los miembros de un matrimonio o con la suegra [*Un cero a la izquierda* (1927), de Eduardo Capdevilla; *Mi mujer, mi suegra y yo* (1926), de Francisco E. Collazo; *Maridos Caseros* (1916), de Ricardo Hicken]; los deseos de figuración y ascenso social por parte de la clase media [*Las de Barranco* (1908), de Gregorio de Laferrère; *Gente Bien* (1909) y *Las d'enfrente* (1909), de Federico Mertens; *El novio de mamá* de Discépolo, De Rosa y Folco y *Delirios de grandezas* (1918), de José Antonio Saldías]; aquellas estructuradas en torno a los artificios propios del vodevil: el enredo y el malentendido [*Eclipse de sol* (1907), de Enrique García Velloso, *El rey de los vividores* (1923), de Ricardo Hicken, *Salvame hermano o la casa de los adúlteros* (1926), de Miguel H. Escuder; *Se necesita un hombre con cara de infeliz* (1946), de Germán Ziclis] o las orientadas hacia la defensa de la unión familiar, [*El que tiene tienda que la atiende* (1930), de Antonio de Bassi; *Ya tenemos radio en casa* (1934), de Julio A. Burón; *El gallito de la casa* (1937), de Goicochea y Cordone; *Peluquería de señoras* (1939), de Francisco E. Collazo; *Yo quiero ir a*

Mar del Plata (1931), de Alberto Novión y *Los tres berretines* (1932), de Malfatti y De las Llanderas]

1.4.2. El costumbrismo en la comedia

Analizamos la presencia y funcionalidad del costumbrismo en un corpus de comedias seleccionado por la particular relevancia asignada a este procedimiento en las mismas, formado por *¡Al campo!* (1902) de Nicolás Granada; *Un porteño* (1926) de Vicente G. Retta y de Julio C. Viale Paz; y *La casa de Barro* (1924) de José Antonio Saldías.

***¡Al campo!*: entre la comedia y el nativismo**

La comedia *¡Al campo!* (1902), de Nicolás Granada, adquirió en el momento de su estreno una especial significación, ya que para muchos cronistas de la época constituyó uno de los puntos de cambio del teatro nacional, especialmente en lo que a convocatoria de público respecta. Por ejemplo, Mariano G. Bosch señala que:

Todo porteño de la época sabe que al Apolo iba solamente la concurrencia que llama el escritor aludido, "la gente nocheriega de Buenos Aires", muchachada alegre, con damas de reputación algo dudosa y toda la más divertida de la ciudad; y se encontraban allí a sus anchas. Y Nicolás Granada la reemplazó con los habitués de los teatros extranjeros de distinción y a la moda. (1969; 82).

La presentación de esta pieza, junto con otras obras estrenadas ese mismo año como *Política casera*, de Ezequiel Soria; *Jesús Nazareno*, de Enrique García Velloso; *Canción trágica*, de Roberto J. Payró, y *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado contribuyó a la legitimación de la compañía de actores encabezada por José "Pepe" Podestá en el incipiente campo intelectual del momento. Éste en sus memorias recuerda que en 1901, la compañía decidió dejar la vida transhumante del circo y permanecer en Buenos Aires, para "estar más en contacto con los hombres de letras que eran los que debían ayudarnos en nuestra empresa" y "para hacer ambiente y convencer por medio del trabajo a los que dudaban del porvenir de nuestra obra" (1930: 118). Esta búsqueda de legitimación ante el campo literario y teatral porteño se inició con la instalación de la compañía -ya dividida por primera vez- en el Teatro Apolo. Allí se propusieron ampliar su recepción a sectores más altos y modificar los hábitos de su público. Es significativa en tal sentido la anécdota narrada por José Podestá que, al observar el heterogéneo público que convocaba el teatro, decidió prohibir el acceso a quienes no llevaran camisa o se presentasen mal vestidos (1930: 121). A fin de lograr esa legitimación, buscaron luego modificar su repertorio tradicional. Pero los dramaturgos consagrados entregaban sus obras a compañías extranjeras de prestigio y no a la de los

Podestá, que aún identificaban con el circo. Un factor que adquirió fundamental importancia para este objetivo fue su trabajo con Ezequiel Soria. A partir de su integración a la compañía como director artístico, fue el detonante de grandes cambios: logró modificar la actitud de la crítica hacia esta compañía y, predicando con el ejemplo, consiguió que autores argentinos ya consagrados como Martín Coronado, Enrique García Velloso, Nicolás Granada y Roberto Payró le dieran sus textos a esta compañía para su representación.

Por lo tanto, estos estrenos de la temporada de 1902 hicieron llegar al Teatro Apolo a un público nuevo, el culto, que solía asistir hasta ese momento solamente a las representaciones de las compañías extranjeras, consecuencia de su diferenciación y distanciamiento con respecto a sus anteriores manifestaciones circenses.

En cuanto al análisis inmanente del texto, podemos observar como *¡Al campo!*, es un texto en el que se cruzan procedimientos de la comedia y del nativismo. A tal punto esto sucede, que podemos afirmar que el texto se encuentra entre ambas poéticas, aunque es la forma comedia la que rige su estructura. Como en el modelo de la comedia de principios de siglo, en la construcción de la intriga de *¡Al campo!* prima el principio constructivo de lo melodramático, en torno a la pareja imposible de Gabriel y Gilberta. El rasgo secundario, la comicidad, está fundada principalmente en la caricatura de personajes, el chiste verbal y el malentendido.

La caricatura de personajes se centra especialmente en doña Fortunata. El rasgo deformado que constituye la caricatura es la ambición de este personaje de ocultar su origen rural y de adaptarse no solamente a las costumbres urbanas, sino fundamentalmente a una “moderna” modalidad de vida. El ridículo del personaje es acentuado por las críticas de su marido, Don Indalecio, portador de la ideología contraria, que negaba de las virtudes del progreso y valoraba el campo y las costumbres tradicionales. Además, doña Fortunata es corregida en su uso de la lengua por el personaje de Gilberta, su hija, que sí se ha adaptado correctamente al nuevo medio en que se hallan. Por ejemplo, le corrige la confusión entre “clericó” y “five-o’clock”; entre “llamadora” y “llamativo”, o en el nombre de las arias de ópera italiana: “oso ñato” por “O sognato” (1963: 217), etc.

Los malos entendidos se centran especialmente en las confusiones que surgen entre los personajes de origen rural frente a los de origen urbano o extranjero por su diferente manejo de la lengua. Además del caso de doña Fortunata ya citado, por ejemplo, en el primer acto se desarrolla una escena cómica protagonizada por Don Indalecio, quien no logra comprender el discurso de presentación de Fernández, plagado de pretensiones de cultismo, en el que, por ejemplo, confunde la profesión de este último de “pedagogo” con “perrodogo”.

Otro recurso cómico utilizado por Granada es la reiteración. Por ejemplo, la participación de los personajes de las mellizas en escena se limita solamente a la reiteración de dos expresiones (“Que ocurrencia” y “Jesús, que ocurrencia”) acompañadas por el movimiento de sus abanicos. Además, también utiliza el recurso cómico de los apartes; por ejemplo en la escena entre Gabriel, Palemón y Gilberta en el segundo acto (1963: 208).

Como rasgo secundario, junto a lo cómico, modula la intriga de esta comedia el costumbrismo. Este procedimiento se encuentra utilizado en función de mostrar las diferencias entre las costumbres y la vida en el campo y en la ciudad. Su gran relevancia en el texto nos permite determinar que *¡Al Campo!* su estrecha vinculación con la poética del nativismo.

Además, este cruce de elementos de la comedia con el nativismo, se observa especialmente, en el hecho de que mientras los dos primeros actos responden absolutamente a la estructura de la comedia, en el tercero los rasgos nativistas son muy sobresalientes. Los dos primeros actos se desarrollan en el espacio característico de la comedia, una sala de estar de una casa porteña de clase media mientras que el tercero en el espacio tradicional de las obras nativistas, una estancia en el campo. Ambos espacios se definen por contraste: al “Saloncito vistosamente amueblado, con un lujo brillante pero de mal gusto”, como lo define la acotación inicial, (1963: 175) se le opone la armoniosa descripción de una “estancia antigua”. Este contraste remite a la contraposición que esta obra establece constantemente entre el campo y la ciudad, en la que el campo es presentado desde un punto de vista positivo, espacio de la verdad y la sencillez, mientras que la ciudad es el espacio negativo de la mentira, la falsedad y el engaño, retomando el tópico temático del “menosprecio de corte y alabanza de aldea”.

Otro rasgo que diferencia al tercer acto de los dos primeros es el tratamiento de los inicios de acto. En los dos primeros casos, la acción comienza directamente, sin preámbulos ornamentales, como es el caso de los inicios de acto de la comedia. Por otra parte, el tercer acto se abre con una secuencia transicional costumbrista, rasgo característico de las obras nativistas. Estas secuencias son intermedios o pausas de la acción central, en las que la acción no avanza, no se desarrollan desempeños relevantes del sujeto para alcanzar el objeto deseado. Los inicios de acto característicos del nativismo se concretan de dos maneras: o muestran en escena una actividad cotidiana rural (como trenzar lazos, cebar mate, etc.) o consisten en la ejecución de una expresión musical, generalmente el canto de unas décimas acompañadas por una guitarra. En esta obra se dan simultáneamente las dos modalidades, ya que se combina el mostrar en escena una actividad cotidiana (“Gilberta, en una silla de hamaca, bajo el corredor,

hace un trabajo de aguja”) mientras que “Gabriel, sentado en el borde del corredor, apoyando la espalda en un pilar, toca la guitarra y canta” unas décimas (1963: 232).

El costumbrismo se encuentra especialmente desarrollado a nivel verbal, con el uso de diferentes idiolectos y de códigos sociales que nos permiten reconocer el origen social de los personajes: rurales (Indalecio, Timoteo, Gabriel), urbanos (Palemón, Fernández) e inmigrantes (el gallego Santiago y la modista francesa). El idiolecto rural está compuesto no sólo por el vocabulario y la entonación característicos, sino también por las expresiones idiomáticas y los saludos tradicionales (“La bendición, padrino”/“Dios te haga un santo”, 1963: 194). La lengua brinda identidad a los personajes, y su uso también entra en la polémica entre las dos posiciones discursivas que se contraponen en la obra: tradición/campo versus modernidad/ciudad. Por ejemplo, en la escena 5 del primer acto, Gilberta llama a Don Indalecio “papá”, a lo que él contesta ofendido que “no quiero que me llames padre en gringo”, por lo que en adelante Gilberta lo llama según la usanza tradicional “tatita”.

El personaje de Don Indalecio es sin duda uno de los elementos compartidos con el nativismo. En un largo parlamento (1963: 180) el personaje narra su propia prehistoria, en la que da cuenta y enumera con un detallismo característico de la pintura costumbrista, todas las labores rurales que es capaz de realizar, así como su afición por la guitarra, su concepción idealizada de la mujer, su rechazo por lo extranjero, todos rasgos propios de la idealización del gaucho, personaje paradigmático del nativismo. Además, don Indalecio recuerda en esta escena un gato que ha bailado con Fortunata, y entona las relaciones que entrecruzaron en aquella ocasión. Esta secuencia costumbrista presenta así en escena una expresión musical folklórica, rasgo tan propio del nativismo, que sirve como excusa para iniciar el desarrollo de una escena cómica entre don Indalecio y la criada negra, a la que persigue en el momento que regresan su esposa y su hija.

También Gabriel es un personaje arquetípico del nativismo, el gaucho joven romántico. Al ingreso de éste a escena es presentado y definido como “gaucho” por don Indalecio, y posee todos los rasgos de este personaje paradigmático: su ferviente amor, su condición de poeta y de cantor, su hombría de bien, etc.

Entre las costumbres contrapuestas, podemos citar la de la vestimenta, que genera polémicas confrontaciones entre Indalecio y Fortunata. El personaje de don Indalecio considera que se ve obligado a “disfrazarse de gringo en la ciudad”, a “vestirse de inglés”, mientras Fortunata considera indecente verlo vestido con un poncho de vicuña (1963: 182).

En tanto el costumbrismo, como dijimos, se pone al servicio de la contraposición de la vida en el campo y la ciudad, colabora en la exposición de la tesis social a la que apunta la

obra. Es evidente la identificación de esta obra con el reclamo presente en los primeros años del siglo en la oligarquía porteña en cuanto a la búsqueda de la identidad nacional y su identificación con el campo y las tradiciones rurales, frente al cosmopolitismo y cruce de culturas producidas por la inmigración en la ciudad de Buenos Aires. Es en este punto donde la coincidencia con el nativismo es total, ya que éste en su aspecto semántico estaba signado por su carácter de evocación del pasado rural como "edad de oro", especialmente por los valores éticos que sustentaban las acciones de los hombres. El punto de vista de la poética del nativismo se focalizaba en la idealizada figura del gaucho argentino, valorado por su ética, su valentía, en síntesis, por su "hombría de bien". Esta fórmula estaba cimentada sobre una concepción ideológica y estética conservadora, que reaccionaba contra las consecuencias del progreso, coincidiendo con las concepciones del "regionalismo oligárquico" (S/D, 1972: 11-16) de base nacionalista, que erigía la apología del agro y "la vuelta al campo" frente a la ciudad, al proletariado urbano, a las masas inmigratorias ancladas en Buenos Aires y a las primeras luchas sindicales. A medida que crecía la concentración urbana y comenzaba a generarse en ella una nueva cultura popular fruto de la síntesis entre criollos e inmigrantes, este regionalismo buscaba contraponerse a esto convirtiendo a la realidad rural, especialmente a la bonaerense, mitificada y distorsionada, en el modelo y la imagen oficial de la Argentina.

Esta tesis es presentada mediante la confrontación escénica de dos posiciones discursivas, sintetizadas en la oposición de dos ejes: campo-tradición-nacional versus ciudad-modernidad-extranjero. El ejemplo donde esto se evidencia de manera más explícita es el extenso diálogo entre Gabriel y Gilberta que condensa la confrontación entre estas dos posiciones (1963: 202-205). También se transluce en la visión de don Indalecio del campo y ciudad (1963: 196), en la que este personaje cumple la función de embrague, de vehiculizar la tesis que el autor desea comunicar en su obra. Además, la posición "urbana" es sustentada por el personaje de Palemón, quien expresa:

pero si todos nos vamos al campo a buscar fortuna ¿qué sería de las ciudades? (...) la teoría es esta: que la casta rural trabaje en el campo, y cuando se haya enriquecido se venga a la ciudad a enriquecer a su vez a los que nos sacrificamos por ella política, económica y científicamente.(...) ¡Al campo! dicen los políticos moralistas. ¡No señor!: que el campo venga a nosotros. ¿No nos traen todos sus productos, que nosotros pagamos a precio de oro; es decir, los que lo tienen? Pues bueno, producto también es, y que debe su tributo a la metrópoli, la tribu enriquecida, ávida de figuración y de placeres, en cuyo provecho y mejoramiento nos desvivimos nosotros, que les damos lo más puro de nuestra existencia: la espiritualidad, la sensibilidad, la compenetración psicológica, en cambio del sucio rollo de sus pesos grasientos y mal olientes, amasados con la sangre y el sebo nauseabundo de sus bestias sacrificadas (1963: 192-193)

Quien esto manifiesta, resultará luego un estafador profesional que será castigado por

la justicia poética del texto y su destino será la cárcel. Esto evidencia que el punto de vista del texto se identifica claramente con la posición "rural". En el tercer acto esta presentación discursiva cambia, ya que no quedan defensores de la posición urbana. Todos los personajes se han trasladado al campo y retomado sus actividades anteriores. La desubicación de Gilberta y sus añoranzas ciudadanas pronto llegarán a su culminación en el desenlace, cuando por el amor de Gabriel decide educar a los niños del campo, para que adquieran los conocimientos de la ciudad. Así, es la educación el único valor defendido de la nueva cultura urbana moderna, que se imponía rápidamente en Buenos Aires, como fruto de los cambios sociales producidos por el proceso de modernización y la inmigración.

Un porteño: el costumbrismo urbano

En segundo lugar, hemos seleccionado para este análisis a *Un porteño* (1926), comedia de Vicente G. Retta y de Julio C. Viale Paz. En ésta, se expresan los mismos sentimientos de añoranza del pasado como "edad de oro" y reacción ante el progreso y la inmigración. Pero el pasado postulado como modelo no se identifica con la vida rural, sino que se ubica en la antigua ciudad de Buenos Aires; y el modelo de hombre ya no es el gaucho sino los grandes próceres de la política nacional. La acotación inicial indica que la sala está decorada con "cuadros de Mitre, Bernardo de Yrigoyen y otros políticos de la generación pasada" (1926: 1), y a lo largo del texto se evoca a los héroes de Curupaytí y a Bartolomé Mitre (1926: 6), nuevamente a Mitre junto a Avellaneda y Aristóbulo del Valle (1926: 7), así como a Sarmiento y Quintana (1926: 13).

El procedimiento del costumbrismo nuevamente se encuentra al servicio de la contraposición de costumbres, ya no rurales versus urbanas, sino nacionales versus extranjeras, pasadas versus presentes. Por ejemplo, se contraponen la cocina criolla (sémola, asado de costilla) con los platos franceses preparados en el hotel Plaza; la galantería en la relación entre hombres y mujeres del pasado, con las libertades consideradas excesivas del presente (1926: 5), los desfiles militares (1926: 5-6), etc. El costumbrismo se encuentra presente también en los inicios de actos, por ejemplo el inicio del primer acto encuentra a doña Dolores "señora de edad que guarda la austeridad de las clásicas porteñas" como la define la acotación, tejiendo.

Dentro de las tradiciones valoradas y que se no solo don Goyo, sino también Julito y Cora buscan mantener, está la de cebar mate (contrapuesto al te) y tocar la guitarra, pero sobre todo la de colocar banderas en los balcones y lucir escarapelas por la fiesta patria del 25 de mayo, así como asistir a los desfiles conmemorativos. La acción no se detiene con una

secuencia costumbrista, en la que se presenta la fiesta popular por el 25 de mayo en escena (hecho que hubiera ocurrido en una obra nativista), sino que las descripciones costumbristas son narradas por personajes que asistieron a ella en la extraescena. Por ejemplo, en el primer acto, Don Goyo describe extensamente su paseo por la calle Florida, comparando lo que ha visto horrorizado, con la ciudad del pasado (1926: 4-5); y en el segundo acto describen el desfile por los festejos patrios del 25 de mayo.

La tesis que sustenta la obra, cuyo eje es la oposición tradición versus modernidad, se encuentra explicitada en la contraposición de las posiciones discursivas de los personajes de Don Goyo y Gregorio. A este planteo, se le ha quitado el eje de discusión campo-ciudad, y se le ha acentuado el de la discusión entre aceptación y rechazo ante la inmigración. En uno de los polos, el de la tradición, se encuentra Don Goyo, viejo conservador que posee todas las cualidades del personaje arquetípico del nativismo: el hombre ya mayor que se aferra a sus tradiciones. Comparte con él su rechazo por lo extranjero (lamenta que su hija esté de novia con Taccini, hubiese preferido un criollo), su culto por la mujer, su desapego al dinero. En el otro punto, se encuentra su hijo Gregorio, joven abogado, de gran actuación política y reciente designación como diputado liberal. En las extensas discusiones entre ambos personajes, se explicita la tesis de la obra:

GOYO.- ¡Ya está!... Se nos ha colao en la familia con el auxilio de todos.. ¡Un gringo!...

GREGORIO.- Pero, papá... Esos prejuicios ya no preocupan a las gentes. En el proceso de la vida actual no puede reconocerse otra aristocracia que la del trabajo y la del esfuerzo fecundante; los blasones añejos no se deslustran por su entroncamiento a los héroes de la energía y de la acción. Brillan más, así renovados en la forja de las esperanzas nuevas, de las pujantes acciones...

GOYO.- ¡Teorías!... ¡Teorías! ... ¿Te parece bonito añadir a nuestro apellido el de Taccini, que suena a hojalata y que parece anunciar que nuestras tradiciones y nuestro abolengo han ido a parar al mismo tacho? (1926: 9)

GOYO.- Es que yo te quiero argentino como yo, como tus abuelos, los que salieron a recuperar para la patria los desiertos del sud, replegando a los salvajes entre las marañas de la selva...

GREGORIO.- ¡Pero por favor, papá!... ¿He de salir ahora a la caza de infieles y salvajes?(...)

GOYO.- La indiada de hoy es ese gringuerío que te aplaude y encarama... Entre esos te quisiera ver luchando, imponiéndoles el culto de las cosas criollas y el respeto a lo nuestro para que no quede un sombrero puesto cuando pasa esa bandera... (Señalando los balcones) (...)

GREGORIO.- Eso será producto del tiempo, papá... Lo que imagina irrespetuosidad, es desconocimiento, falta de adaptación... ¿O cree usted que esos hombres que permanecen impassibles o estáticos ante los símbolos, no vibran de emoción cuando les hablan las cosas de la propia tierra?... Sus hijos serán patriotas... acaso más nacionalistas que nosotros porque valorarán mejor lo que es sentirse aferrados al suelo donde se nace y tendrán en sus padres un vivo recuerdo de la nostalgia y el dolor de la emigración.

GOYO.- ¡Palabras muy lindas para halagar a los ingenuos, pero huecas de razón!... Los extranjeros hacen extranjeros a sus hijos... y hasta en el campo, ¡caray!... ¡Los gurises nacidos en plena pampa sólo te hablan en gringo: ruso, italiano y qué sé yo!...(Con sorna). Y así van a formar patria, ustedes, “los doctrinarios”...

GREGORIO.- La patria no es una concreción, papá... Desde sus tiempos heroicos, el concepto se ha modificado. La vida contemporánea ha creado otras nociones, otras exigencias. ¿Y por qué no hemos de hacer patria también nosotros los “doctrinarios” cuando sostenemos el reparto de la justicia social y predicamos la fraternidad sin odios de clases ni de razas?... ¡No papá!... La guerra al extranjero no dará otros resultados que el rencor al país que los ha recogido para dignificarlos, y eso estamos empeñados en evitarlo. Hacemos así, con nuestra prédica de solidaridad humana, la patria que no conseguirá labrar un nacionalismo sensiblero... (1926: 13)

Estos encuentros personales estructuran la obra, al punto que se convierten en el principio constructivo de la misma, mientras que lo sentimental -procedimiento que primaba en la comedia anteriormente analizada- es relegado a segundo plano, centrado en la pareja de Julito y Cora, junto con la comicidad. Ahora bien, como puede observarse en los fragmentos citados, el punto de vista del texto es de mayor ambigüedad que en el caso anterior, ya que Don Goyo, a pesar de todas las imprecaciones que le lanza por no aceptar la posición política de su hijo (“alzao”, “bandera roja”, “renegado”), lo admira y ha ido a escondidas a escuchar sus discursos. Además, en el tercer acto, Don Goyo descubre que su familia se encontraba pasando dificultades económicas y fue la silenciosa ayuda de su hijo lo que les permitió salir adelante. En un emotivo encuentro personal, Don Goyo le agradece a Gregorio su auxilio económico. Por lo tanto, no es la posición discursiva de Gregorio la subestimada, sino la de los personajes de matiz cómico, como Taccini (fanatizado por el culto al automóvil, como lo evidencia su discurso subjetivo, sólo compuesto por términos y referencias automovilísticas, y por su actitud especulativa) y sobre todo el de Pancho, viejo solterón acomodaticio a todas las posiciones políticas y admirador de los cambios propiciados por la modernización.

A pesar de esto, en última instancia, nuevamente el punto de vista de la obra se inclina en definitiva por el polo del pasado. Esto se comprueba especialmente de la lectura del hablante dramático básico y por el patético desenlace. Por ejemplo, la didascalia inicial acota solamente con respecto a la sala donde ocurre la acción de los tres actos: “Muebles antiguos pero de rica construcción”; mientras que Don Goyo es presentado así por el hablante dramático básico:

Don Goyo, figura eminentemente porteña. Su línea, sus costumbres y su porte no han perdido nada de aquel antiguo porteño que supieron identificar, aún en nuestros días, Mansilla y Dardo Rocha, y algunos otros entre el farrago de modas y costumbres importadas en nuestra metrópoli...(1926: 4)

En el desenlace, Don Goyo, frente a su fracaso económico, desearía volver a trabajar

como puestero en el campo, pero como su edad y la unión de su familia no le permiten iniciar este nuevo camino, solo encontrará refugio en su cuarto:

PANCHO.- Hay que transigir, cuñao... Hay que transigir... Yo también soy de los de tu época y ya ves, me amoldo a los acontecimientos... Llegué a familiarizarme con los ascensores, con el auto, ya lo viste, que hasta anteojeras me he colocado... Y, ¿mañana me dicen de ir en aeroplano?... ¡Vamos!... digo yo. ¡Qué cáspita: me modernizo, eso es todo, porque inútil sería querer desviarse de la corriente! (...) Tus preocupaciones, últimamente, me han parecido macanas...

GOYO.- (Dando un golpe de puño sobre el escritorio y reaccionando). ¿Macanas?... Para vos, que sos un opa, ¡canejo!... ¡A mí no se me piala con palabrerío ni se me hace entrar en acomodados!... ¡Yo tengo vergüenza... vergüenza de criollo, entendolo bien!... ¿Y querés que ahora, cuando la familia se me disuelve, revolcando mis sentimientos; cuando debo vivir de limosna ahogándome en este ambiente de extranjerismo que ha infectado el viejo rancho de mis padres gauchos, salga a renegar de su sangre y de su nombre?... ¡Nunca!... (Señalando el interior de la casa). Todavía me queda un refugio: (Emocionado). Las cuatro paredes de mi cuarto donde alienta todo lo mío.. ¡Donde la lanza del teniente Ríos, mi padre, parece recordarme que jamás dieron espaldas al enemigo los argentinos de mi casta!... (1926: 24)

El texto representa el fracaso de la tradición frente a la modernidad, con la decisión de Don Goyo de retirar las banderas mientras se escucha música extranjera, un shimmy, significativamente adjetivado como “epiléptico” por el hablante dramático básico:

GOYO.- (Con acento que comprendía su amargura ante el convencimiento que todo lo criollo se ha desterrado de su hogar) ¡Sacá las banderas! (Rompiéndole un sollozo en la garganta) ¡Sacá las banderas! (Su figura de viejo porteño se pierde en la oscuridad del vestíbulo mientras tanto, en la salita, el shimmy epiléptico ha entusiasmado a los oyentes). (1926: 24)

La pieza se hace eco del cuestionamiento a las consecuencias del proceso de modernización nacional y del aluvión inmigratorio propiciados a partir de principios de siglo por el gobierno nacional, especialmente de la incertidumbre con respecto al origen y formación del sentimiento patriótico, así como de la configuración y el futuro de la cultura nacional. Es significativo que aún en 1926, a más de quince años de lo que constituyó la denominada por Beatriz Sarlo “reacción nacionalista del centenario” (1983), permanezcan vigentes en la sociedad la necesidad de debatir sobre el concepto de nación y el reclamo de definir la pertenencia nacional. Esta remanencia del planteo ideológico de *Un porteño*, por su tardía exaltación nacionalista que responde las inquietudes que signaban el campo intelectual en las dos primeras décadas del siglo, se hace evidente en su recepción por la crítica periodística contemporánea. Las críticas al estreno de *Un porteño* privilegiaron la posición discursiva de Gregorio, frente a la de Don Goyo, aspecto que privilegiaba el texto, ya que la consideraron:

tres cuadros llenos de ironía, de frases agrias para los de allende los mares, pero con unas conclusiones muy de acuerdo a la hora actual. (La República, 14/05/26)

La casa de barro: el costumbrismo moralista

La casa de Barro, de José Antonio Saldías, estrenada el día 24 de octubre de 1924, coincide con la pieza anterior por ser regida por el principio constructivo del encuentro personal, por lo que lo sentimental nuevamente ocupa un segundo plano, junto con la comicidad y el costumbrismo. Pero en este caso el costumbrismo no está utilizado al servicio de contraponer polos opuestos, como pasado/presente, campo/ciudad, tradición/modernidad, como en los dos casos anteriores, sino que las costumbres se identifican con la norma moral. El sujeto de la acción, Julián, acciona con el objeto de lograr el bienestar de su familia, y su “recuperación ética”, volver a instaurar en ella los valores morales, especialmente la sinceridad y la honestidad. Julián se constituye en el personaje embrague, que como portavoz del autor, explicita la tesis de la obra, especialmente en los encuentros personales establecidos con su madre y sus hermanas. Esta tesis está centrada, por una parte, en impugnar la estimación de los hombres por su linaje y abolengo, y no por sus valores personales:

GOYA.- (...) El otro día, le dije que Marcó nos iba a traer un muchacho de lo más distinguido que está prendado de ella. Fijate que creo que es un Rodríguez Larreta o un Quintana Unzué. ¡La vieras! Cómo se levantó... A lo mejor se me sale acollarando con un almacenero o un empleaducho.

JULIAN.- Pero, mamá

GOYA.- ¡Claro! Ya se. La vas a defender. Ya sé que a vos te revienta la gente del Yoque o del Círculo de Armas. Pero a mí me gusta. (1933: 7)

Por esta pretensión de distinción que rige a la familia, dos jóvenes simulan ser de la alta sociedad porteña para conquistar a dos de las hermanas. Así, Rabufetti es presentado como Perucho Quintana Unzué, inventándose además una estancia y un chalet en Mar del Plata. Esta situación es generadora de comicidad, que gira en torno al ridículo del personaje de Doña Goya, la madre que, por ejemplo, comenta ante esta presentación: “¡Qué distinguido! ¡Cómo se le ve el pedigré!... ¡Ah, yo siempre digo! El pedigré!... Este es un Quintana puro” (1933: 15).

Por otra parte, la tesis sustenta la valoración del trabajo y la honestidad, frente a la acción interesada y el engaño. En este eje, condena a Pancho por su vagancia e intentos de robo y estafa, así como a Juan Carlos por haberse casado con Cantalicia no por amor sino por interés económico. En el desenlace, ambos personajes son redimidos, se arrepienten y corrigen su negativo accionar: Pancho confiesa su estafa a Jesusa y Juan Carlos declara su sincero amor a Cantalicia, a quien ha llegado a amar por su bondad y sinceridad.

La recepción de *La casa de Barro*, destacó su ratificación de valores de la clase media,

frente al deseo oligárquico de constituir una sociedad cerrada, signada por la valoración del abolengo criollo. Así, *La Prensa* en su edición del día 25 de octubre de 1924 señala que:

Es una variante más de la historia frecuente de nuestro teatro costumbrista, que presenta el error de las finalidades de una familia deslumbrada por la sonoridad de los apellidos aristocráticos.

En esta obra, el costumbrismo tiene como objeto reconstruir la vida de una familia de clase media porteña. Así, se detiene especialmente las actividades culturales de moda entre las jóvenes porteñas: Maricola toca un tango en el piano, las dos parejas (Maricola-Marcó, Rabufetti-Llillita) bailan tango en escena en dos ocasiones (1933: 15 y 20), narran su salida al biógrafo, etc. Nuevamente, el costumbrismo detiene la acción para mostrar expresiones musicales o de danza, como es el caso de los tangos que bailan en escena, pero el último es rápidamente interrumpido y cuestionado por Julián:

JULIAN.- (...) Mi padre y usted me enseñaron otra doctrina distinta de esta de hoy. El hogar criollo era para él y para usted un santuario donde no entraba el modernismo, las costumbres malas importadas. Si papá estuviera vivo las muchachas de Iturvide bailarían todas las tardes con Juanes de Afuera? ¿Les permitiría quedarse solas, ni con los novios? ¿Consentirían que se vieran en el biógrafo o en sitios fuera de su casa? (1933:21).

JULIAN.- Pero, mamá... Despierte. ¿Cómo cree usted que dos caballeros máxime si llevan apellidos de prestigio pueden hacerse el poco favor de iniciar tan irregularmente un noviazgo? Esos han caído en esta casa con otras intenciones. Son las aves de paso o las alimañas que se meten al nido que el hornero abandonó para siempre...¹⁷ (1933:22)

Así, vemos que la costumbre añorada del pasado era identificada con el comportamiento considerado "decente" de las mujeres, que evidentemente ha variado según las normas de la época. Al igual que en *Un porteño*, los nuevos códigos de socialización entre jóvenes eran considerados escandalosos y libertinos por los miembros de las generaciones precedentes. Inmediatamente después de este discurso moralizante, se descubre el engaño de los dos jóvenes: Marcó no es doctor y Perucho Quintana Unzué es el gringo Rabufetti, taxista, lo que ratifica esa punitiva tesis moral. De estos dos personajes, permanecerá la condena solamente sobre el primero, ya que Rabufetti ha sido sincero con Llillita, tanto en su amor como en confesarle su verdadera identidad, por lo que en el desenlace esta pareja se concretará.

¹⁷ Esta utilización del símil con un elemento de la naturaleza (casa-nido de horneros, intruso-golondrina), tan común en el nativismo, ya había sido presentado con anterioridad por Julián: "La voy a despertar a fuerza de verdades, mamá. Usted está aletargada. Esta casa, éste hogar fué hecho por mi pobre viejo, como esas casas de barro, esos nidos de los horneros que se exhiben orgullosos en los horcones, con la puerta abierta. Brizna por brizna, terrón por terrón. Pero él se fué para siempre. Ya el hornero industrioso y vigilante no está en la puerta de su nido para impedir que se cuele la golondrina y la alimaña. El ave de paso y el bicho destructor. Pero esta casa no caerá mientras yo esté. Usted es la dueña de la casa, pero yo soy el jefe de la familia (1933: 8).

Las canciones interpretadas por la gallega Jesusa (entre otras, el inicio musical), no tienen una finalidad costumbrista, sino cómica, ya que ésta canta de manera extremadamente desafinada. Así, uno de los principales ejes cómicos de la pieza lo constituye el engaño del personaje de Pancho, quien la convence de que será una estrella de la canción, con el fin de quitarle sus ahorros con la excusa de pagar un maestro de canto. Así, la comicidad se centra en el personaje de Jesusa, quien a lo largo de la obra cae constantemente en el ridículo de creerse una eximia tonadillera, mientras canta terriblemente.

Dos de los personajes de *La Casa de Barro* son de origen rural: Cantalicia y Froilán. Esto introduce en medio del ambiente de clase media porteña descrito por la pieza, el idiolecto y el vestuario rural. Este idiolecto rural se confronta con el propio del “arrabal porteño”, el lunfardo que utiliza el personaje de Pancho. Este enfrentamiento genera comicidad, especialmente provocada por la incomunicación entre Pancho y Froilán -quien habla al revés (“vesre”) y en lunfardo para no ser entendido por Froilán-, y por los errados intentos de corrección de Jesusa a Froilán. Este costumbrismo rural se restringe solamente al ámbito del habla y el vestuario (que pronto estos dos personajes cambiarán por el urbano), ya que no se describen costumbres ni actividades cotidianas propias del campo. La finalidad de estos personajes no es costumbrista, sino por el contrario, su adecuación a la moda porteña les permitirá concretar felizmente sus respectivas parejas.

Por lo tanto, observamos una menor presencia del costumbrismo en la pieza, especialmente con respecto a las analizadas anteriormente, frente a un fortalecimiento de la comicidad y la caricatura de personajes (Goya, Jesusa, Pancho).

Conclusiones

Luego del análisis de estas comedias que hemos realizado, podemos concluir que el costumbrismo, fuertemente presente en la comedia a principios de siglo, se va atenuando progresivamente y poniéndose al servicio de la comicidad. La mayor intensidad del costumbrismo hacia principios de siglo y el proceso gradual, tanto del retroceso del costumbrismo para dar mayor despliegue a la caricatura, así como el cambio de contenidos ideológicos en la comedia, ha respondido al cambio en la composición y gustos del público teatral durante los años estudiados, ya que éste se ha extendido a la nueva clase media, conformada en su mayor parte por inmigrantes.

En este sentido, *¡Al Campo!*, la primera comedia analizada, se plegaba a la defensa de los valores tradicionales, identificados con los de la clase criolla de origen hispánico, frente a los cambios sociales, culturales y económicos producidos por la masiva afluencia de

inmigrantes de diferentes orígenes y extracciones tanto sociales como políticas que llegaban a Buenos Aires.

En la segunda obra analizada, *Un porteño*, observamos el debate entre estas ideas conservadoras y la ideología propugnada por una nueva generación de políticos, que representaban a la clase media que había logrado formarse a partir del crecimiento económico y la inmigración, consecuencias del proceso de modernización. Este nuevo grupo social, que aparece en el espectro político argentino representado por la Unión Cívica Radical, luego de fallidos intentos, logra acceder al poder en 1916, en virtud de la sanción previa de la ley Sáenz Peña de voto secreto, universal y obligatorio. Como se observa en el discurso de Gregorio, este nuevo grupo social, enfrentaba a los blasones de la sociedad aristocrática, los valores del trabajo, el esfuerzo personal, la integración del inmigrante, la justicia social, la fraternidad y solidaridad social.

En la tercera obra elegida, *La casa de barro*, se cumple el ciclo ideológico advertido, en el que ya no se expresa esa alabanza de aldea, sino se sustentan los valores de la clase media que ha logrado consolidarse y acceder a la representación política: la unión familiar, el trabajo honrado, la honra de la mujer resguardada en el hogar. Este campo semántico, así como la reducción de la presencia del procedimiento del costumbrismo, dedicado especialmente a la mostración de la vida cotidiana de la clase media porteña, y utilizado como sostén de la comicidad, serán los rasgos que caracterizarán el tratamiento de la comedia a partir de la década del veinte. Planteamos esto, a pesar de la fecha de estreno de *Un porteño*, que es incluso posterior a *La casa de barro*, ya que consideramos que la postura ideológica de este texto tiene una posición remanente en el campo intelectual de 1926.

1.4.3. El costumbrismo en las comedias de Julio Sánchez Gardel

El teatro de Julio Sánchez Gardel

Julio Sánchez Gardel ha sido destacado por la historiografía teatral argentina por su carácter de costumbrista, por la pintura de personajes y ambientes provincianos, teñidos tanto de sentimentalismo como de color local. No es un dato biográfico¹⁸ irrelevante su origen provinciano, ya que había nacido en Catamarca en 1879, y llegado a Buenos Aires en 1899, donde rápidamente se introdujo en el incipiente campo intelectual y teatral de la época, guiado por Ezequiel Soria, figura clave del teatro de la época y con quien lo unía una relación de

¹⁸Para una semblanza completa de la biografía de Julio Sánchez Gardel, véanse los estudios de Martínez Cuitiño (1942), Saldías (1942), Moya (1938a), Garasa (1963), Ghiano (1955: 16-20) y Lafforgue (1966: 8-10).

parentesco. Su obra dramática es sumamente extensa, compuesta por gran cantidad de obras: *Almas grandes* (1904), *Ley humana* (1904), *En el abismo* (1905), *La garza* (1906), *Cara o cruz* (1907), *Noche de luna* (1907), *Las dos fuerzas* (1907), *El botón de rosa* (1908), *Los ojos del ciego* (1908), *Las campanas* (1908), *Frente al llano* (1909), *La otra* (1910), *Después de misa* (1910), *Los mirasoles* (1911), *La montaña de las brujas* (1912), *Sol de invierno* (1914), *La vendimia* (1915), *El zonda* (1915), *La llegada del batallón* (1916), *Los cuenteros* (1917) sainete escrito en colaboración con Carlos Mauricio Pacheco, *El príncipe heredero* (1918), *Perdonemos* (1923), *El dueño del pueblo* (1925), *La quita penas* (1927) y *El cascabel del duende* (1930) en colaboración con Alberto Casal Castel¹⁹.

Los diversos estudios consultados segmentan según diferentes criterios la obra dramática de Julio Sánchez Gardel. La división en tres etapas cronológicas realizada por Martínez Cuitiño (1942: 19) es luego retomada tanto por Juan Carlos Ghiano (1955), así como por Delfín Leocadio Garasa (1963) y por Jorge Lafforgue (1966). Esta plantea una etapa iniciática (1904-1908), una segunda, entre 1911 y 1916, que incluye sus obras "cumbres" o "más logradas" (*Los Mirasoles*, *La montaña de las brujas* y *El zonda*) y a partir de allí inicia un período de declinación hasta su última producción, *El cascabel del duende* en 1930. Utilizando un criterio diferente, Ismael Moya (1938a) divide entre obras de predicación política (*Las campanas*), tragedias (*La montaña de las brujas* y *El zonda*) y comedias de costumbres (*Los mirasoles*, *Después de misa*, *Sol de invierno*, *El príncipe heredero*).

Lafforgue, además, realizó una clasificación de la dramaturgia de Sánchez Gardel en base a sus respectivos temas y tratamientos: poemas trágicos telúricos (*La montaña* y *El zonda*); comedias de costumbres provincianas, el aspecto más difundido de su obra (*Noche de luna*, *Después de misa*, *Los mirasoles*, *Sol de invierno*, *Perdonemos*); comedias dramáticas de ambiente ciudadano (*Las dos fuerzas*, *La otra*) y piezas menores: sainetes (*La garza*, *Los cuenteros*) y una zarzuela (*La vendimia*). Además, estableció una curva de los aspectos temático-ideológicos de la obra de Sánchez Gardel, estableciendo un período de tanteos (1904-1907); una etapa de intensas denuncias sociales (1907-1908); otra dedicada a la pintura costumbrista hasta lograr una ajustada versión de la misma (1910-1911); luego un período motivado por la ambiciosa búsqueda dramática sobre motivos telúricos (1912-1915) y por último una etapa caracterizada por la "desabrida repetición de temas que nada agregan a la obra anterior" (1916-1930).

Nos propusimos rever los criterios de segmentación de la dramaturgia de Julio

¹⁹Para mayor información sobre compañías, teatros y fechas de estreno, consultar las nóminas elaboradas por Ghiano (1955: 20-22) y Lafforgue (1966: 32).

Sánchez Gardel, a fin de caracterizarla según su correspondencia a modelos formales. El análisis inmanente de las obras dramáticas que hemos realizado ha prestado especial atención a la presencia y relevancia asignada al procedimiento del costumbrismo en cada una de sus obras. Esto se debe fundamentalmente a dos razones: en primer lugar, a que el procedimiento del costumbrismo es el eje que estructura todo el trabajo de investigación que estamos desarrollado en esta tesis; y en segundo lugar, a que -como dijimos al comienzo- la historiografía teatral argentina ha destacado a Julio Sánchez Gardel por su carácter costumbrista. Dos de los estudios sobre su obra, desde su título ya definen como costumbrista a este autor: *El costumbrismo en el teatro de Julio Sánchez Gardel*, de Ismael Moya (1938a) y "La sugestión telúrica en el teatro de Sánchez Gardel" de Juan Oscar Ponferrada (1947). Moya, en el estudio citado, nos brinda una definición de costumbrismo:

El costumbrismo es tono de ambiente, tipicidad idiomática, color de época, matiz espiritual, carácter de las ideas y de la acción. El teatro costumbrista exige dos requisitos fundamentales: la observación y la descripción. El primero impone la necesidad de saber mirar. El autor costumbrista es como el plástico, precisa ver con inteligencia el panorama que le rodea. Cuando más honda sea esta visualización del paisaje, en sus múltiples detalles, tanto mejor será la síntesis que de él realizará el artista. La vida humana es un paisaje multiforme. El autor teatral ha de saber adentrarse en ella; ver lo exterior, sondear lo interior que en resumen siempre da color y fuerza a los hechos visibles. Si ha logrado ver, podrá luego describir el paisaje, los tipos que desarrollan la ecuación de su destino, en ese medio, las curiosidades de acción y expresión, lo típico de las creencias, los elementos folklóricos, para que de esa descripción surja un carácter diferencial con respecto de las costumbres generales del país o del continente. (Moya, 1938a: 465).

A pesar de que Julio Sánchez Gardel ha sido considerado por ser un autor eminentemente costumbrista, no toda su obra tiene ese carácter. *Cará o cruz*, *La otra*, *Las dos fuerzas* son piezas pertenecientes a la primera fase (Fowler, 1971) de su teatro, en las que no se encuentran procedimientos costumbristas. Las dos primeras desarrollan esquemáticamente un conflicto sentimental; la tercera es una obra de tesis política sobre el divorcio, tema de gran debate en el Congreso Nacional en ese momento, que también generó otros textos dramáticos, como *La mujer de Ulises* de José González Castillo y *El divorcio* de Enrique García Velloso. *El príncipe heredero* es una comedia sentimental en la que se ha acentuado la caricatura de personajes, especialmente la de los tres abuelos y el mucamo, pero en la que los rasgos costumbristas se han minimizado. Solamente se encuentran alguno rasgos en el primer acto (Gervasio riega las plantas del patio, se hace referencia al cuidado de las plantas de la quinta, etc.) mientras que en los dos últimos actos, el costumbrismo ha desaparecido, dejando el paso al desarrollo de una fuerte tesis social sobre la educación de la mujer.

El resto del corpus de obras dramáticas de Sánchez Gardel sí presenta fuertes rasgos costumbristas. Este, a su vez, hemos segmentado este corpus según sus aspectos formales,

dividendo a sus obras en comedias sentimentales, comedias asainetadas y dramas. Nos concentramos en el estudio del costumbrismo en la segunda fase de su obra, en sus comedias sentimentales -*Noche de luna* (1907), *El botón de rosa* (1908), *Después de misa* (1910), *Los mirasoles* (1911) y *Sol de invierno* (1914)- y asainetadas -*La llegada del batallón* (1916) y *El cascabel del duende* (1930). Nos dedicaremos a la tercera fase de su obra, a dramas *La montaña de las brujas* (1912) y *El zonda* (1915), en el capítulo II.1.5 de esta tesis, dada su pertenencia a la tercera fase del nativismo.

Las comedias sentimentales

Las comedias *Noche de luna*, *El botón de rosa*, *Después de misa*, *Los mirasoles* y *Sol de invierno* responden al modelo de la comedia sentimental, ya que en el nivel de la acción, el modelo actancial siempre gira en torno a relaciones de este tipo y a nivel de la intriga el principio constructivo es lo sentimental, modulado por la comicidad y el costumbrismo.

Estas obras se desarrollan en ambientes urbanos del interior del país. El espacio privilegiado en estas piezas es el patio de una casa situada en una ciudad de provincia. La elección de este espacio, centro neurálgico de las antiguas casas provincianas, permite no solamente el cruce y encuentro entre los personajes, sino también la presentación escénica de objetos típicos de la región. Aljibes, galerías, macetas de flores, enredaderas, mecedoras, "sillas de Viena", pajareras decoran los patios de *Noche de luna*, *Después de misa*, *Los mirasoles* y *Sol de invierno*. A pesar de que en *El botón de rosa* la acción no se ubica en un patio, la descripción de la habitación concuerda absolutamente con los espacios anteriores, tanto en su aspecto luminoso y florido como en la presentación de elementos cotidianos, que aumentan en número en esta pieza.

Los personajes, especialmente los secundarios y en algunas ocasiones los de carácter cómico, constituyen tipos regionales que contribuyen a través de su discurso y su acción a la creación y evocación del universo provinciano. Tienen este carácter Don Cástulo, Doña Brígida, Domitila y Virginio en *Noche de Luna*; y Don Mamerto, Don Sofanor, Don Cándido y el Abuelo en *Los mirasoles*; Urraco y Leovino en *Sol de invierno*.

Diferentes son las costumbres que presentan en escena estos textos: los consuetudinarios "chismes" entre mujeres de pueblo (especialmente en *Después de misa* y *Los mirasoles*); la desubicación social de las "solteronas" en ese ámbito (Marquesa y Livoria en *Sol de invierno*); la devoción a la Virgen (*Noche de luna*, 1955: 75 y *Los mirasoles*, 1955: 170), a la advocación de la Virgen del Valle (*El Botón de Rosa*) y a los santos (Brígida en *Noche de luna*); las serenatas (*Noche de luna* y *Sol de invierno*); el cuidado de las gallinas

(*Los mirasoles*, 1955: 134 y 151); el casamiento como una transacción comercial, en la que el campesino adquiere fuerza de trabajo gratuita (Don Mamerto en *Los Mirasoles*, tema que será retomado por *La Biunda*, de Carlos Carlino, en 1953); la siesta provinciana (*Los mirasoles*, 1955: 160), etc. Además, también tienen carácter costumbrista el mostrar en escenas actividades cotidianas, como armar cigarrillos de chala (*El Botón de Rosa y Noche de luna*), y especialmente el cebar mate, costumbre tradicional presente en todas las obras, retratada con detallismo: Brígida en *Noche de Luna* pide mate con azúcar quemada porque es “bueno pal catarro” (1955: 65), y en *Los mirasoles* Mónica lo rechaza el mate porque está muy “chulla” (1955: 135). También se hace referencia a actividades cotidianas que transcurren en la extraescena, como por ejemplo el regar la quinta con el agua del aljibe (*Sol de invierno*).

En cuanto a las actividades artísticas, el costumbrismo no se detiene en estos textos en la presentación de números musicales o de danza folklórica o regional. Solamente en *El Botón de Rosa*, al igual que en todas las obras nativistas, el inicio es musical y costumbrista: Isabel canta un triste mientras acomoda flores frente a la imagen de la Virgen del Valle y su hermana arma cigarrillos de chala. En el desenlace, Isabel canta y luego Juan Antonio, “toca en la guitarra un aire provinciano”. Esta parte musical queda a discreción del director de escena, atendiendo a lo que los artistas puedan hacer” (1911: 63). En *Noche de luna* se escucha una serenata que tiene la función de crear el clima emotivo que acompaña al romántico desenlace. La acotación sugiere un “Triste” del doctor Quiroga (1955: 74). Aunque ambas expresiones musicales tienen un matiz costumbrista, en ninguno de estos dos casos se indica específicamente el tema musical, dejando abierta la elección según las posibilidades interpretativas del elenco. Por lo tanto, la intención costumbrista se halla mucho menos enfatizada que en el nativismo, donde no solo se especifica el género o tema musical que debe incluirse, sino que en muchos casos se ha redactado la letra de la canción a propósito de la situación conflictiva planteada en la obra. Diferente es el caso de la serenata incluida en *Sol de invierno*, en la que se canta la habanera “Por ti me muero”, que tiene una función cómica, más que costumbrista. Luego de su ensayo en escena, se escucha la canción en la extraescena, interrumpida por fuertes ladridos que poco a poco se van acentuando hasta que los cantores (Urraco y Leovino) se precipitan a escena con la ropa y los instrumentos destrozados por los perros.

El costumbrismo también -y por sobre todo- se halla presente en el discurso de los personajes, en sus saludos tradicionales (“Ave María purísima/Sin pecado concebida”, *Noche de luna*, 1955: 64), en la mención de objetos regionales (“botija de arropé”, *Sol de invierno*, 1918: s/p), en la utilización de voces regionales en imprecaciones de uso cómico (“cabeza de

quechupay”, *Sol de invierno*, 1918: s/p). Esta presencia del costumbrismo le otorga al discurso de los personajes un alto nivel de heterogeneidad, por la inclusión de frases proverbiales, dichos y expresiones populares, como por ejemplo: “Porque el que da y quita, se le cría una jorobita” (*El Botón de Rosa*, 1911: 63); “como gallo sin gallina, cantando para consolarme” (*Noche de Luna*, 1955: 60); “Que tapujos ni que niño muerto; es como comer mazamorra sin leche” (*Noche de Luna*, 1955: 65); “hacerles gancho” (*Los mirasoles*, 1955: 163), “dejar plantada” (*Los mirasoles* 1955: 169), “pelar la pava” (*Los mirasoles*, 1955: 180).

A pesar de esta utilización de expresiones que intentan reproducir el habla de los habitantes del noroeste de nuestro país, la presencia del costumbrismo a nivel verbal es limitada. Así, en estos textos no llega a configurarse un idiolecto rural, generalizado a todos los personajes, sino que este matiz costumbrista se concentra especialmente en los personajes de extracción social más baja o de carácter cómico, en el marco de cada pieza.

A nivel semántico, se destaca en estas piezas la presentación del par conflictivo Buenos Aires-interior del país. Las oposiciones analizadas en las comedias anteriores (pasado/presente, campo/ciudad, tradición/modernidad) son reemplazadas por el conflicto entre esos dos sectores del país. La oposición campo/ciudad se ha disuelto, en tanto ambos polos contrapuestos tienen carácter urbano (aunque con enormes diferencias entre sí, obviamente), así como las otras dos antinomias citadas, ya que no se busca en estos textos glorificar el pasado tradicional frente a una situación presente, modificada abruptamente por el proceso de modernización del país. En *Noche de luna* y *Los mirasoles*, la moderada tesis que se plantea tiene que ver con la diferente concepción y actitud ante la vida en estos dos diferentes espacios sociales. En *Noche de luna*, un joven provinciano, José María, regresa a su hogar luego de haber vivido en Buenos Aires. Esto da pie, en el marco del desarrollo del motivo sentimental central, a una exaltación de la armonía de la vida provinciana y la belleza de su paisaje (especialmente las noches de luna), que tendrán una acción transformadora del espíritu de José María:

J.María.- ¿En qué piensas, Gabriela?

Gabriela.- ¿Yo? En nada, miraba la luna. ¡Está tan linda esta noche!

J.M.- Es cierto.

G.- Y tú, ¿en qué piensas?

J.M.- En la diferencia de aquel mundo de Buenos Aires y éste.

G. Diferencia, ¿en qué?

JM.- En todo, Gabriela, en todo.

G.- Tienes razón; hasta se piensa, se ama y se sufre de otra manera, ¿verdad?

JM.- Sí, Gabriela; aquí las almas viven en un romanticismo de flores y de incienso. ¡Si te dijera que no me acuerdo haber contemplado nunca la luna en los años que faltó de aquí!... (1955: 61-62)

El punto de vista del texto, como evidencia esta cita, ubica el polo positivo de la antinomia en el interior del país, destinando el polo negativo para nuestra ciudad capital. También esto se comprueba en la percepción de cómo Buenos Aires opera transformaciones en las creencias de los provincianos que se trasladan a ella:

JM.- (...) Aquí han sufrido mucho por mí, ¿verdad? Pero, ve, mamá, no era mía la culpa, no estaba en mí: mis estudios, mis trabajos, otro medio diferente a éste, otras ideas de vida más práctica, fueron poco a poco cambiando mi manera de pensar. (1955: 72)

Brígida: No ven, al masón: eso es lo único que aprenden en Buenos Aires; yo no sé para qué los mandan. De aquí se van burros, pero de allá vuelven baguales; prefiero los burros... (1955: 67)

El caso de *Los mirasoles*, es apenas más complejo, ya que mientras en *Noche de luna* se sostiene una sola posición discursiva, en esta obra se confrontan dos, cada una de ellas sostenida por uno de los miembros de la pareja en torno a la que se centra la intriga sentimental que estructura la obra. Pero en esta contraposición se ha producido una traslación: cada personaje no defiende su lugar de origen, sino por el contrario, despliega una crítica mirada sobre éste, a la par que valoriza el opuesto. Azucena, joven provinciana, rechaza la monotonía y el hastío de la inalterable vida pueblerina, y desea fervientemente trasladarse a Buenos Aires, mientras que el Dr. Centeno es seducido por el encanto, la calma y el silencio del ambiente provinciano, al que valora por sobre "la civilización que sólo habla del materialismo de la vida" (1955: 157). A estas se le agrega una tercera posición discursiva, la del abuelo, personaje embrague al que desde el propio texto se lo identifica con el "sentido común" (1955: 164). El abuelo se constituye como personaje embrague pues tiene la misión de explicitar la tesis social que el texto busca fundamentar:

Abuelo.- Mira, Azucena, mira al viejo pacará, a cuya sombra crecieron tres generaciones. (...) Lejos de su buena sombra no encontrarás tu felicidad, Azucena (1955: 162).

Abuelo.- Pienso que eres como esos pobres mirasoles que todas las mañanas amanecen esperando ansiosos la llegada del sol.(...) Nada de la tierra donde ellos viven les interesa; todo les es indiferente a su alrededor, hasta que llega una noche en que cansados de tanto mirar para arriba, sin haber podido llegar hasta él, tras su quimera imposible, se cierran sus ojos para nunca despertar (...) ¿Me comprendes, Azucena? El es para ti el sol de los mirasoles; ¡no podrás llegar hasta él! (1955: 172)

Abuelo.- ¡Buenos Aires! ¡Cómo enceguece y trastorna tu resplandor a estas pobres provincias que aun no saben vivir solas! (1955: 179)

Por lo tanto, la diferencia en la construcción del punto de vista entre estas dos obras, no es un cambio de posición ideológica, sino que reside en la complejización del mismo, ya que está integrado por tres perspectivas o puntos de vista, en vez de uno, como en *Noche de luna*. Ahora bien, estos tres puntos de vista se complementan e integran en una mirada en

cuyo balance aún se presenta el saldo positivo a favor del interior. Esta situación difiere absolutamente de lo que sucede en *Las Campanas*, “comedia dramática” que también presenta la traslación del conflicto campo-ciudad a la oposición Buenos Aires/Interior.

Las Campanas es una obra que por su particular construcción no hemos incluido en el corpus de comedias sentimentales de Sánchez Gardel analizado con anterioridad. Esto se debe a que es una obra de cruce entre estas obras pertenecientes a la segunda etapa de su dramaturgia, -con las que comparte gran cantidad de elementos- y el teatro de tesis social, que constituye la primera fase de su teatro. Esta imbricación se produce hasta tal punto, que -de ser necesario- a la hora de optar por una definición genérica, caracterizamos a esta obra como perteneciente al teatro de tesis social, dado que su estructura está regida por la intención de postular una tesis: la denuncia del sistema político del caudillismo. Esto implica, entonces, un cambio fundamental en el punto de vista con respecto a las comedias de Sánchez Gardel, la mirada que se extiende sobre el interior es crítica, busca llevar luz sobre la situación de corrupción política, policial y religiosa que puede hallarse en un pueblo del interior de nuestro país.

En *Las campanas* la presencia del costumbrismo se ve acrecentada. Por ejemplo, el inicio es de carácter costumbrista (como en el nativismo): Doña Concepción elabora flores de papel (al igual que Marquesa en *Sol de invierno*), mientras una chinita prepara mate, a la que Concepción le indica “Echale una brasita para que se tueste bien l’ázucar”. Además, se concretan pequeñas secuencias transicionales costumbristas, como aquella en que un chico trae una gallina de regalo (1955: 83). Donde más se advierte el aumento de la presencia del costumbrismo es en el aspecto verbal, ya que el discurso de los personajes presenta mayor número de modismos, y los personajes con menor nivel de instrucción se expresan utilizando el idiolecto rural, como Ño Cirilo, Don Pedro, Ño Baltasar y el comisario. En el inicio del acto tercero, se describe la costumbre nortea del armado de pesebres en las casas para las festividades navideñas, y las comidas regionales que se ofrecían en uno de ellos: “Convidan con aloja de moye y de algarroba, aguardiente de pasa y de uva, rosquetes, alfiñiques, turrónes” (1955: 116).

Los elementos que la diferencian de las comedias, y que la caracterizan como teatro de tesis social, es la centralización de la acción (generalmente dispersa en varios personajes en las comedias) sobre la figura de un personaje central, José Luis, que se estremece en un conflicto tanto interno como con Don Pedro, caudillo político local. José Luis, personaje embrague, está obsesionado por la verdad a semejanza del protagonista de *El Pato Salvaje* (1885) de Henrik Ibsen. Ambos personajes regresan a su casa paterna con el objeto de develar

la verdad y culminar con la impostura y la hipocresía. Otro elemento característico del realismo finisecular es la gradación de conflictos, que crea un particular dinámica de la acción: al inicio de cada acto, José Luis se encuentra en una situación de inacción, mientras que al final de cada uno de estos, reacciona con creciente violencia, hasta el estallido del desenlace.

A nivel semántico el enfrentamiento entre Buenos Aires y el interior ha trasladado su acento hacia la oposición falsedad/verdad, en la cual el polo negativo coincide en este caso con el interés económico y sexual oculto bajo la impostura de la caridad de Don Pedro, caudillo que domina el pueblo en complicidad con las autoridades policiales y con la iglesia local. Por otra parte, así como en *Noche de luna*, los personajes del interior advierten los cambios que la estancia en Buenos Aires les provoca a sus comprovincianos, a los que le asignan en este texto una dimensión maléfica, ya que en general se centran en la pérdida de las creencias religiosas:

Pedro- (...) como viene de Güenos Aires, ande el Mandiga hace de las suyas. (p.88)

Pedro.- (...) estos que vienen de Güenos Aires, yo no sé, pero se güelven muy ariscos pa los sacramentos (1955: 90).

Solana.- Ah, hijita, entonces lo que tiene es que lo han embrujao en Güenos Aires. (1955: 91).

Como vemos, esta pieza se recorta de las anteriores sobre todo por el cambio de la perspectiva ideológica sobre la que se fundamenta el punto de vista, ya que hasta las críticas a Buenos Aires citadas en realidad cambian de significado, ya que su función, como la de toda la obra, es denunciar la ignorancia y las supersticiones religiosas que dominan a la población del interior del país, situación que permite su fácil dominio por parte de los caudillos políticos, en connivencia con las autoridades civiles y religiosas.

Las comedias asainetadas

Otras dos comedias de Sánchez Gardel, *La llegada del batallón* y *El cascabel del duende*, nos revelan la evolución formal de la comedia, dado su cruce con el sainete, hacia el nuevo modelo híbrido de la comedia asainetada que comenzó a surgir a partir de la década del diez, como lo estudiaran en profundidad Osvaldo Pellettieri (1990c: 67-98) y Marina Sikora (1997, 2002). Los rasgos que caracterizan esta evolución progresiva del modelo giran en torno a su popularización, que se manifiesta en la inclusión progresiva de procedimientos saineteros como el chiste verbal, la intensificación de la caricatura y el uso del idiolecto.

Estas comedias asainetadas pertenecen a la variante sentimental (Pellettieri, 1990c: 75-78) ya que la intriga está estructurada según el principio constructivo de lo sentimental. Por

ejemplo, a nivel de la acción, en *La llegada del batallón* encontramos un sujeto muy activo, Sinfronia, cuyo objeto es el casamiento, tanto de ella como de las otras mujeres del pueblo (destinatarias). Para concretar este objeto lucha por la permanencia del batallón en el pueblo. Los hombres que integran el batallón son considerados como “enemigos” que deben dejarse vencer por las mujeres, por lo que ocupan la categoría oponente hasta el desenlace, en que las parejas se concretan, alcanzándose el objeto. Así, la intriga sentimental está levemente centrada en el “cuadrado” amoroso Trinidad/Julio/Gamboa/ Capitán Aguilar, pero paralelamente a éste se desarrollan las intrigas secundarias de las parejas Sinfronia/Coronel Trujillo y de cuatro parejas más, conformadas por niñas del pueblo y militares del batallón.

El rasgo secundario de las comedias asainetadas es lo cómico, que se encuentra intensificado con respecto al modelo tradicional de la comedia, debido fundamentalmente a dos razones. En primer lugar, los personajes cómicos secundarios que configuraban tipos regionales se desplazan desde la periferia que ocupaban en las comedias analizadas anteriormente hacia el lugar central a nivel tanto de la acción como de la intriga; y en segundo lugar a la inclusión de procedimientos saineteros, como por ejemplo la acentuación de la caricatura de estos personajes. Un factor extra-textual era de fundamental importancia en esta intensificación: al ser las mismas compañías teatrales las que solían representar sainetes y comedias asainetadas, los personajes cómicos estaban a cargo de famosos capocómicos experimentados en la modalidad de actuación sainetera. Por esto, era fundamental para la construcción caricaturesca de los personajes, el tipo de actor para la que estaban concebidos: Orfilia Rico (Sinfronia), Florencio Parravicini (Gamboa) y Pablo Podestá (Don Zenón), en *La llegada del batallón*; Francisco Charmiello (Don Ponciano), Pierina Dealessi (Misia Visitación) y Félix Muttarelli (Quechupay) en *El cascabel del duende*.

La intensificación de la comicidad se produce tanto a nivel verbal como gestual. A nivel verbal, los procedimientos cómicos provenientes del sainete son el chiste verbal, juegos de palabras, reiteraciones, equívocos lingüísticos y el uso de discursos subjetivos. Por ejemplo, podemos citar las confusiones verbales de Sinfronia en *La llegada del batallón* (cupidos/escupidos 1919: 12-13) y de Visitación en *El cascabel del duende* (profilática/prilafótica); las reiteraciones de Sinfronia (“¡Corazón sociégate, si te oye el coronel, ¿qué va a pensar de vos?” 1919: 27 y 31), y de Doña Visitación (“me ha sacado usted una lampalagua del corazón” y más adelante “me ha sacado un nido de viborones del corazón” ante una situación semejante), así como diferentes expresiones cómicas que matizan todo el discurso de los personajes (“se ha vuelto loca del todo de un derrepente”, *El cascabel del duende*). Otro rasgo de comicidad verbal es la utilización de discursos subjetivos con la

intención de crear un efecto cómico. Tal es el caso del discurso de Zenón, de *La llegada del batallón*, relacionado con el campo semántico del comercio y la economía, así como el de Don Ponciano, discurso relacionado con el campo semántico de la contabilidad, a lo que se le suma una utilización de un vocabulario más “culto” que el resto de los personajes, y un tono pomposo, relacionado con su origen español.

En cuanto al nivel gestual, en *La llegada del batallón* las acciones cómicas están centradas en el personaje de Gamboa, que es reiteradamente agredido en o fuera de escena, ingresa a ésta herido, es cuidado por las mujeres de la casa y pronto abandonado por llegada (1° acto), el anuncio de la partida (2° acto) o la noticia estadía del batallón (3° acto). La comicidad gestual en *El cascabel del duende* gira en torno de Don Ponciano, sus imaginarios movimientos de un libro de contabilidad, así como diferentes acciones de ese tono (“Don Ponciano hace señas desesperadas para que se calle y cuando lo mira doña Visitación simula estar matando mosquitos”). Todo el cuadro tercero de esta última obra está constituido por una seguidilla de acciones cómicas: el grupo que canta una serenata es agredido a membrillazos desde una ventana de la casa; los cantantes reclaman a Mabel, verdadera destinataria de la serenata, y en su lugar aparece Doña Visitación, en deshabillé y con una cofia en la cabeza, lo que configura otro recurso cómico sainetero: el de la expectativa defraudada. Finaliza este cuadro una pelea entre los dos grupos que ofrecían serenatas, que se enfrentan con garrotes e instrumentos, y sobre los que cae una lluvia de membrillos. Los intentos del padre Gundian de detener la batahola fracasa ante una lluvia de palos que lo alcanza.

Con respecto a los elementos costumbristas, el espacio coincide con las comedias analizadas anteriormente en la evocación del patio florido en ambas piezas. Aunque el patio de la pensión de Doña Visitación, ubicado en una provincia del norte, se halla más envejecido y deteriorado que sus pares²⁰. Esta ubicación regional tiene como consecuencia que el costumbrismo se halle mucho más intensificado en *El cascabel del duende* que en *La llegada del batallón*. Así, por ejemplo, Cuasimoda al llegar a la pensión pide el tarro con chalas y tabaco, arma los cigarrillos y fuma; y Visitación le ofrece a Mabel diferentes comidas regionales: “tendrá usted comida abundante... Chocolate con tortilla a la mañana... Gallina no le faltará nunca en el almuerzo... En la merienda corderito o cabrito a su elección”. Otras costumbres cotidianas a las que se hace referencia, por ejemplo, son tomar agua de azahar

²⁰ Así describe la acotación el espacio escénico: “Patio colonial. Techo de teja y de dos aguas. Paredes musgosas y grises lavadas por el agua de las lluvias. En el emparrado, glicinas y a los costados de las habitaciones, junto al muro, tiestos en flor. Por ahí un reverbero, la jaula de los pájaros, y convenientemente distribuidas sillas de diferentes épocas y estilos” (1930: s/n).

para los nervios (*La llegada del batallón*, 1919: 6); la preparación de las pailas para hacer la jalea, o el rechazar el mate porque está muy “chulla” (*El cascabel del duende*).

Otro rasgo que confluye en este incremento del costumbrismo en *El cascabel del duende* es la presentación de expresiones artísticas en escena. Por ejemplo, Rosario (interpretada por Tita Merello) ingresa a escena cantando una copla: “No te fíes de los hombres -Si querís vivir en paz; - Tuititos mienten amores, - Solo unito te querrá”. Al final del cuadro segundo, todos los personajes bailan un tango, configurando un “fin de fiesta” típico del sainete. La música interpretada en las serenatas (un pasodoble, un estilo provinciano y una habanera) está al servicio de la creación de comicidad, más que tener una finalidad costumbrista.

Ambas comedias asainetadas presentan en escena expresiones religiosas populares con intención costumbrista, especialmente relacionadas con la devoción a los santos y sus elementos de culto (velas, imágenes, milagros), dirigidas especialmente a San Antonio, por sus habilidades casamenteras (*La llegada del batallón*, 1919: 18, 26 y 28), y a San Roque (*El cascabel del duende*), así como advocaciones características del noroeste argentino, como el Señor de los Milagros (*La llegada del batallón* 1919: 31).

El costumbrismo también se hace presente en el nivel verbal, en la inclusión de modos y términos regionales. Esto le otorga al discurso de los personajes un alto grado de heterogeneidad, dada la inclusión de versos populares (“Oficial de afilador/Me parece el tiempo pierdes/Hay un muro entre los dos/Estas uvas están verdes”, *La llegada del batallón*; “Hay que aguantar la pobreza/como se aguanta un dolor;/cuasi siempre la riqueza/ nos aporta un mal peor”); saludos tradicionales (“Ave María Purísima/Sin pecado concebida”) y dichos populares (“Juramento de amor.../Si mañana te veo/No me acuerdo de vos...”, todos estos últimos ejemplos de *El cascabel del duende*). En este último texto, el idiolecto norteño se encuentra mucho más acentuado que en todas las comedias anteriores, centrado especialmente en los personajes de origen popular: Visitación, Quechupay, Chumita y Cuasimoda. Por ejemplo, se incluyen las interjecciones chey y cheisita, se utilizan con gran amplitud los diminutivos (adiosito, milagrito, etc.), y las voces regionales (“Guaira”, “cara de usamico”, “Añurita la bataracita”).

A nivel semántico, volvemos a encontrar en *El cascabel del duende* (no así en *La llegada del batallón*) la confrontación entre las costumbres de Buenos Aires y las de las ciudades del interior del país. En este caso, la polaridad se establece a partir de la llegada al pueblo de la porteña Mabel, que quiebra su tranquilidad, ya que, como expresa Cuasimoda, la “pícora” convoca en torno suyo a todos los hombres del pueblo, “fuma delante de tuitos,

como un murciélago que tuviera la cara pintada”, y ha gastado 50 pesos en baños. Este personaje llega a la pensión de Doña Visitación, y su arribo la salva de ruina económica, por lo que ésta se pregunta: “Me has parao la olla, pero no me hayáis metido el duende en casa!” Efectivamente, su presencia provoca cambios en las costumbres del inquilinato, que se advierten especialmente en el vestuario y peinado de los personajes. Las hijas de Visitación se han cortado la melena y las polleras hasta las rodillas, están pintadas y vestidas a la moda, los muchachos usan traje y se han peinado con gomina, mientras Ponciano viste de “Palm Beach” y se ha teñido el pelo. Esto da lugar a un debate en escena sobre si melena y pollera corta les sientan bien a las mujeres, discusión propiciada por el cura, que censura “lo que se vislumbra por arriba y por abajo” en las mujeres.

Esta introducción de costumbres “ciudadanas” es nuevamente interpretada como una presencia demoníaca por los personajes regionales. Al observar la escena en que todos los personajes bailan un tango en escena, Cuasimoda exclama: “Jesús, José y María, el diablo ha entrado en esta casa”. Además, luego del escándalo provocado por las serenatas Cuasimoda le cuenta a Visitación que “se dice que su casa ya no es honrada y que debe sacar al duende de su casa”. Visitación comparte con esta lectura y avisa a hijas que “se ha acabado pollera corta, rouge y chisme” (por rimmel). Pero el punto de vista del texto toma un giro repentino: Mabel lamenta los hechos que ha provocado, pide perdón por los mismos, deja un cheque para resarcirlos y se retira de la pensión. Por lo tanto, la mirada final es absolutamente positiva sobre ella, todos los personajes coinciden en valorizar su generosidad y lo que éste personaje les ha enseñado (por ejemplo, a bañarse todos los días). Por lo tanto, en este texto prevalecería la opción por las costumbres ciudadanas y por el progreso que éstas conllevan, pero limitados a la esfera de la higiene y la indumentaria, y no en cuanto al comportamiento social de las mujeres solteras.

Conclusiones

Luego del análisis de estas comedias de Julio Sánchez Gardel, pudimos observar cómo desde diferentes puntos de vista, éstas abordan una situación conflictiva vigente en el pensamiento nacional de la época: la oposición entre Buenos Aires y el interior del país. Sin duda, como plantea Robert Jauss en la cuarta tesis de su teoría de la recepción (1976), estas comedias respondían a preguntas que circulaban en el horizonte de expectativa de la época, relativas a la tensa relación entre estos dos polos, que cada vez se diferenciaban más debido al proceso de modernización de la ciudad de Buenos Aires. Por esto, la recepción de las comedias de Sánchez Gardel fue tan favorable -tanto por parte del público como de la crítica-,

ya que fueron leídas en función de este cuestionamiento que circulaba en el campo intelectual del momento.

Este provincialismo se hallaba, entonces, surcando el campo intelectual en el momento de escritura de las comedias de Julio Sánchez Gardel. Y en su carácter de provinciano (así como Joaquín V. González, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez), no pudo dejar de advertirlo y trasuntarlo en su obra. Ahora bien, su posición no coincide absolutamente, por supuesto, con el pensamiento nacionalista conservador. Como ya vimos, en *Las Campanas* retoma la dicotomía sarmientina y denuncia al caudillismo propio de la práctica política del interior. En el resto de sus comedias, el punto de vista coincide más con la mirada nacionalista hacia el interior, utilizando el costumbrismo para mostrar los valores culturales propios de esa zona del país, valorizada como auténticamente nacional. Estas comedias respondían a la necesidad nacionalista de la época del Centenario, que, ante un contexto de cuestionamiento a la identidad nacional y especialmente cultural, encontraba en la paz, sencillez y quietud provinciana un modelo de nación y la definición de una nacionalidad.

Capítulo I.5. Relación del costumbrismo con el campo intelectual de la época

En este capítulo, y como conclusión de esta primera parte de la tesis, nos proponemos abordar el análisis de la relación entre la presencia y significación del procedimiento del costumbrismo en cada poética estudiada en esta primera parte con el campo intelectual de la época y con el contexto histórico y social. Con este objeto, hemos reorganizado las conclusiones alcanzadas en los capítulos anteriores en torno dos ejes de significación.

1) En primer lugar, observamos cómo en el estudio de la significación del costumbrismo en diferentes géneros teatrales del período, ha surgido una relación entre la valorización e intensificación de este procedimiento con el debate instalado en el campo intelectual por el pensamiento nacionalista conservador en los primeros años del siglo, debate éste que encontró su clímax en torno al estado de balance general que se generó con motivo del centenario de la Revolución de Mayo, en 1910. Esta línea de pensamiento se cuestionaba acerca de la entidad y características de la cultura argentina ante los violentos procesos de cambios sociales y económicos que afectaban a nuestro país, al tiempo que debatía incluso su misma existencia. Dentro de esta línea ubicamos dentro de la evolución de la gauchesca a *El Entenao* de Elías Regules y al nativismo, a comedias como *¡Al campo!* y *Un porteño*, y a las comedias de Julio Sánchez Gardel.

Pudimos observar, luego del análisis de estas obras, como desde diferentes puntos de vista, éstas abordan esta situación conflictiva vigente en el pensamiento nacional y en el campo intelectual de la época. Estas obras, como plantea Jauss en la cuarta tesis de su teoría de la recepción (1976), respondían a preguntas que circulaban en el horizonte de expectativas de la época. Debido a esto su recepción fue tan favorable -tanto por parte del público como de la crítica-, ya que fueron leídas en función de este cuestionamiento que circulaba en el campo intelectual de ese momento.

En primer lugar, como ya se prefiguraba en *El Entenao* de Regules y se concretó en el teatro nativista, el costumbrismo y el regionalismo tenían como fin representar la vida, las costumbres, el lenguaje y formas de ser regionales como forma de recuperar, fijar y preservar estas tradiciones ante el acelerado proceso de modernización que provocaba su desaparición. Es evidente la identificación de la comedia *¡Al campo!* con este reclamo presente en los primeros años del siglo en la oligarquía porteña en cuanto a la búsqueda de la identidad nacional y su identificación con el campo y las tradiciones rurales, frente al cosmopolitismo y cruce de culturas producidas por la inmigración en la ciudad de Buenos Aires. Es en este punto donde la coincidencia con el nativismo es total.

El análisis de la relación de *Un Porteño* con el campo intelectual nos hizo llegar a dos

observaciones. Por un lado, nos resultó significativo que aún en 1926, a más de quince años de lo que constituyó la denominada por Beatriz Sarlo “reacción nacionalista del centenario” (1983), permanezcan vigentes en la sociedad la necesidad de debatir sobre el concepto de nación y el reclamo de definir la pertenencia nacional. La pieza se hace eco del cuestionamiento a las consecuencias del proceso de modernización nacional y del aluvión inmigratorio propiciados a partir de principios de siglo por el gobierno nacional, especialmente de la incertidumbre con respecto al origen y formación del sentimiento patriótico, así como de la configuración y el futuro de la cultura nacional. Esto nos hizo cuestionarnos si estos planteos, aunque evidentemente presentes, no se encontraban ya en una etapa de remanencia. Para comprobar esto fuimos hacia las críticas periodísticas a su estreno, en las que se nos reveló cómo el planteo ideológico de este texto tenía una posición remanente en el campo intelectual de 1926. Esta remanencia del planteo ideológico de *Un porteño*, por su tardía exaltación nacionalista que responde las inquietudes que signaban el campo intelectual en las dos primeras décadas del siglo, se hace evidente en su recepción por la crítica especializada, ya que ésta privilegió la posición discursiva de Gregorio, frente a la de Don Goyo, aspecto que privilegiaba el texto.

Por último, en el caso de las comedias de Sánchez Gardel observamos como el costumbrismo se enlazaba con el provincialismo, abordando desde otro aspecto de esta situación conflictiva vigente en el campo intelectual de la época: la oposición Buenos Aires versus interior del país. Este provincialismo respondía a la necesidad del pensamiento nacionalista de la época que, ante un contexto de cuestionamiento a la identidad nacional y especialmente cultural, encontraba en la paz, sencillez y quietud provinciana un modelo de nación y la definición de una nacionalidad.

Ahora bien, ¿que orígenes tenían todas estas inquietudes y cuales fueron las razones de su surgimiento?

En los primeros años de este siglo, se inició un proceso que cristalizará en el año de 1910, en torno a los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo. En conjunción con un proceso de modernización y de expansión económica, comenzaron a surgir signos de perturbación social, como por ejemplo los movimientos obreros, especialmente los anarquistas, que generaron preocupación en la elite gobernante de nuestro país (Svampa, 1994: 85-88). Los nuevos grupos sociales surgidos por el proceso de crecimiento económico y por el ingreso masivo de inmigrantes provocaron un impacto muy fuerte en la tradicional sociedad argentina, aunque permanecían marginados aún del poder político, monopolizado por la elite gobernante. Este impacto comenzó a resquebrajar la confianza en la política liberal

inmigratoria, ya que se la comenzó a ver como la causa de la disolución de los vínculos sociales tradicionales. Así, en el momento en que las teorías liberales habían concretado el modelo de país que proyectaron desde la generación del 80, se descubría que las consecuencias del proceso habían escapado a las primitivas previsiones de sus fundadores (Onega, 1982: 19).

Este impacto social e inmigratorio tuvo como consecuencia la generación de un debate en el campo intelectual en torno al problema de la construcción cultural de la nación argentina, de la existencia o no de una identidad nacional, en síntesis, de la denominada "cuestión nacional", coincidiendo con el clima de balance general que se vivía entonces en torno a los festejos del centenario. En este marco, se produjo un fervor nacionalista, que Beatriz Sarlo denominó "reacción nacionalista del Centenario" (1983), mientras que Carlos Payá y Eduardo Cárdenas lo denominaron "nacionalismo cultural" (1978). Esta corriente antimodernista y anti-inmigratoria, entre otras cosas, optó frente a este problema por revalorizar el interior del país, lugar de conservación de la tradición nacional, como foco de resistencia ante la pérdida de la identidad nacional, frente a una Buenos Aires cosmopolita, donde debido al masivo asentamiento de inmigrantes, comenzaba a surgir una nueva cultura fruto de la fusión entre criollos e inmigrantes. Buenos Aires era considerada, así, como una urbe en la que prevalecía el mercantilismo y la cultura materialista.

Así, el antimodernismo tornó al interior, con su inmovilidad, en el lugar originario destinado a dar la impronta y la unidad nacional a un país amenazado de perder su cohesión social. Uno de los primeros autores en realizar esta revalorización del interior en el marco del rescate de las tradiciones fue Joaquín V. González, por ejemplo en su obra *Mis Montañas* (1893), en la que realiza una nostálgica evocación de La Rioja. Esta línea de pensamiento continuó en *La Restauración Nacionalista* (1909) de Ricardo Rojas, y posteriormente, en *El diario de Gabriel Quiroga* (1910) de Manuel Gálvez. Gradualmente, en estos textos se deja de lado la polémica sarmientina sobre la oposición civilización y barbarie, que identificaba al interior con el caudillismo bárbaro (Svampa, 1994), y se establece una nueva polaridad entre lo nativo y lo extranjero, entre el interior, portador del espíritu nacional, y lo exótico, lo cosmopolita, lo materialista, polo negativo representado por la ciudad de Buenos Aires. Gálvez, en el último texto citado, expresa:

El alma nacional refugiada en las provincias, se defiende desesperadamente contra el cosmopolitismo de Buenos Aires. Luego las provincias, con su amor a las tradiciones, su culto a la patria, su odio al extranjero, su sentimiento de la nacionalidad, su espíritu americano, encarnan en el provincialismo, o sea en el localismo provinciano, la mejor expresión posible actualmente, de la resistencia a la desnacionalización. Quiero decir, pues, que debemos fomentar el provincialismo. De ello tal vez resulte este bien

inapreciable: la salvación de nuestra nacionalidad” (1910: 138-139.)

Este provincialismo se trasladó al plano de las artes. Por ejemplo, Miguel Angel Muñoz (1995) sostiene que en el campo de las artes plásticas, el clima de balance general que impuso el Centenario generó una reflexión acerca de la problemática del “arte nacional”, sobre su existencia o no, sobre sus “caracteres”. Para los jóvenes artistas nacionalistas, la sede del “carácter nacional” no podía ser la urbana, mercantil, cosmopolita y además antiestética Buenos Aires, sino el interior rural. Así, el artista Martín Malharro (1910), uno de los principales referentes artísticos emergentes, en un artículo en que planteaba un balance del arte argentino en ocasión del 25 de mayo de 1910, sostenía que el arte nacional debía centrarse en la representación de paisajes y retratos de tipos regionales, ubicando solamente en el interior de nuestro país el repertorio temático de la pintura nacional. Como respondiendo a esta convocatoria, fue notable la cantidad de artistas que no solo viajaron sino que se radicaron en el interior del país durante la década del diez.

2) El segundo eje de coincidencia a la hora de analizar la significación del costumbrismo y su relación con el campo intelectual y la serie social la hemos hallado en torno a la evolución de la comedia y el sainete. En ambos el procedimiento del costumbrismo enfrenta un proceso de retroceso, en aras de la intensificación de la comicidad. Esto se debe a que ambas textualidades fueron receptivas a los cambios en los gustos del público de la clase media, que solicitaba del teatro un mayor entretenimiento, un aumento de la comicidad. Por esta coincidencia ideológica y formal, estos géneros se integraron y formaron un híbrido, la comedia asainetada, fruto del cruce de ambas poéticas. Este proceso de repliegue del costumbrismo continuó en la segunda fase del sainete debido a la aparición del elemento patético y de la búsqueda de una reflexión que trascienda a la mera diversión.

Este proceso gradual, tanto de la progresiva atenuación del costumbrismo, que se pone al servicio de la comicidad, así como el cambio de contenidos ideológicos que hemos descrito en la comedia, ha respondido al cambio en la composición y gustos del público teatral durante los años estudiados, ya que éste se ha extendido a la nueva clase media, conformada en su mayor parte por inmigrantes. Tanto el sainete como la comedia luego de 1920, respondían a las expectativas estéticas e ideológicas de un nuevo público, de un nuevo sector social formado a partir de la formación y ascenso de las capas medias, así como del aluvión inmigratorio que transformaron rápidamente la conformación social de los habitantes de Buenos Aires. La participación de este nuevo sector social en el escenario político, a partir de la implementación en 1912 de la ley de voto secreto y obligatorio (Ley Sáenz Peña), tuvo como consecuencia la llegada a la Presidencia de la Nación de Hipólito Yrigoyen, culminando

una etapa de fraude político y de centralización del poder tanto político como económico en la oligarquía tradicional. El sainete era percibido por este público como una imagen idealizada de su vida cotidiana, satisfaciendo sus necesidades de diversión y entretenimiento, lo que se lograba tanto por la acentuación de lo cómico caricaturesco con el fin de provocar la risa, como por la inclusión de la música, el canto y el baile, que dotaban de gran espectacularidad a las puestas en escena.

La clase media buscaba en el sainete una evasión a partir de la instrumentación de una fantasía compensatoria y gratificante (Marco y otros, 1974: 101). Frente a una situación social signada por la escasa valorización económica de la mano de obra debido a la masiva inmigración, esta conciencia de grupo centraba en el trabajo honrado, en la ética del bien común y en la defensa de la familia como célula de la sociedad, el campo del universo semántico del género teatral que eligió como predilecto.

Este mismo público, a lo largo del período va a ir modificando sus gustos y expectativas depositados en el género, lo que estará relacionado con el surgimiento de la segunda fase del sainete: el sainete reflexivo. La problematización del género que implica esta segunda fase, responde a una evolución en el reclamo ideológico del público de la naciente clase media, que buscaba no solamente divertirse ante una imagen idealizada de su existencia (sainete como pura fiesta), sino también reflexionar sobre sí misma y cuestionar su situación social. Por ejemplo, a nivel semántico, encontramos un cuestionamiento muy fuerte a la familia en *Los chicos de Pérez* (1916) de Carlos Raúl de Paoli, *Los desventurados* (1922) de Francisco Defilippis Novoa y *Puerto Madero* (1923) de José González Castillo y Juan Comorera, elemento que no se encontraba en la tradición sainetera anterior. En estos textos, entre otras cosas, la familia se percibe como caos, o falsedad; las funciones dentro del núcleo familiar se encuentran trastocadas; se cuestiona la capacidad del jefe de familia de mantener la unión familiar.

II. SEGUNDA PARTE: EL NATIVISMO TEATRAL

Capítulo II.1. Concepción de la obra dramática nativista

El nativismo es una poética de larga trayectoria en nuestro país, tanto en el teatro como en la poesía y la narrativa, caracterizada por su carácter costumbrista, por la intención de representación de la vida, el lenguaje, las costumbres y las prácticas rurales y regionales. Esta amplificación del costumbrismo en el nativismo – como vimos en el punto I.1.3 (pag. 25) - tenía como fin ideológico la recuperación y fijación de las tradiciones ante el acelerado avance histórico que amenazaba con su desaparición. Por esta razón, el nativismo no se define solamente por su temática rural, sino por el tratamiento de la misma, los procedimientos de su poética y su opción ideológica nacionalista conservadora, elementos por los que se diferenció de la gauchesca.

Tomando como base metodológica la concepción de la historia del teatro argentino desde una perspectiva sistemática, como un proceso de continuidad, cambio y ruptura de sistemas teatrales (Pellettieri, 1992: 69-82), el nativismo constituyó la tercer fase del sistema de la gauchesca; su modernización que dio origen a un sistema nuevo. En éste, a su vez, se pueden observar las tres fases o versiones definidas por Alastair Fowler (1971: 39-55) que todo género atraviesa en su evolución literaria. El nativismo se inició en nuestro teatro con *Calandria* de Martiniano Leguizamón (1896), texto en el que conviven elementos nuevos con procedimientos del sistema anterior del cual deviene, la gauchesca (Pellettieri, 1990a). El texto canónico del género es *Jesús Nazareno* de Enrique García Velloso (1902), a partir del cual la poética nativista se convirtió en altamente productiva, debido a la gran cantidad de obras que se estrenaron, y pervivió hasta la década del cincuenta. La tercera fase del género, cuyo texto modelo es *Barranca Abajo* de Florencio Sánchez, constituye a su vez la primera versión de la textualidad de este autor. En esta fase, el nativismo se cruza con los recursos propios del drama realista-naturalista: el encuentro personal, la gradación de conflictos, la prehistoria del principio, los intermedios madurativos, la antítesis de caracteres, etc. Como consecuencia de esto, se atenúan tanto lo sentimental como el costumbrismo y la comicidad, opacados por un desarrollo dramático destinado a comprobar una tesis realista.

II.1.1 Primera fase del nativismo teatral

El sistema teatral nativista, definido por Osvaldo Pellettieri (1992: 78-79), se inició en nuestro teatro con *Calandria* de Martiniano Leguizamón (1896). Como texto de iniciación,

conviven en él elementos nuevos con procedimientos anteriores, característicos del sistema anterior de la gauchesca teatral, cuya obra modelo es *Juan Moreira*, de Gutiérrez-Podestá (1886) (Pellettieri, 1990a). El rasgo fundamental que diferencia a *Calandria* del ciclo gauchesco es la falta de dramaticidad y conflicto social irreconciliable del protagonista. En el texto canónico de la gauchesca, *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez y José Podestá (1886) el motor de la acción del protagonista lo constituía el deseo de venganza frente a las falsas acusaciones y humillaciones que recibía, destino que lo lleva a la marginación social y a la muerte. En cambio, En *Calandria* ya no es la venganza sino el deseo de libertad y luego el amor lo que mueven la acción del protagonista. A diferencia también de Moreira, su marginación social ya se ha producido antes del inicio de la acción por motivos resumidos así por Calandria:

Pero he sufrido tantas injusticias, me han aporriao tan fieramente, sin rasón ninguna; se ha limpiao las manos en mi cuero tanto mandón trompeta, porque era un infelís guacho que no tenía quien diera la cara por mí; que al fin acobardao y dolorido atropellé campo ajuera y gané los montes a vivir libre, ¡sin más compañeros que mi caballo y mis penas!... (1961a: 34).

El primer intento de reinserción, la propuesta del Capitán Saldaña de integrarlo a sus filas como su asistente en el primer cuadro, fracasa ante una nueva desertión de Calandria, movido por su deseo de libertad. Este, junto con el carácter burlón y risueño del protagonista constituyen sus rasgos esenciales, de ahí su nombre, que evoca, según la propia definición etimológica de Leguizamón al:

ave cantora que imita el canto y grito de las demás aves. ... son muy mansas, pero difíciles para domesticar, porque prefieren la libertad del monte donde se las ve trinando siempre alegres (1957: 195).

La acción culmina con la definitiva integración social de Calandria o su redención, como denomina Leguizamón al último cuadro, conseguida mediante el indulto de sus culpas, un trabajo de puestero ofrecido por el mismo Capitán Saldaña que lo perseguía -que a su vez deja sus tareas militares por las de mayordomo de estancia- y su casamiento con Lucía. Por estos bienes declina su deseo de libertad con estos versos:

Ya ese pájaro murió
En la jaula de estos brazos (A Lucía)
Pero ha nasido, amigazos,
¡El criollo trabajador!... (1961a: 107)

Así, en el nativismo se diluye la rebeldía del héroe romántico, su carácter de individuo en conflicto con la sociedad, ya que ésta no se presenta como un obstáculo para la realización del individuo, sino que lo integra armónicamente en su seno. Por esta razón, en el nativismo se propugna la integración social del gaucho al nuevo orden social, lo que implicó un giro

semántico con respecto al teatro gauchesco anterior. La figura simbólica del gaucho matrero, marginal y cuestionador del orden social, se transforma en una figura simpática, adaptada a ese orden, cuya función es sustentarlo al convertirse en un símbolo positivo, que representa el ancestro y origen de nuestra identidad nacional. Asimismo, la atenuación de este hilo conflictivo convierte a *Calandria* en un drama de situación y ya no de personaje. Además, esta pérdida de conflictividad de la acción tiene como consecuencia que la intriga sentimental y el costumbrismo, subordinados en la gauchesca a la acción dramática del personaje, adquieran renovado valor hasta convertirse en los ejes estructurantes de la obra, inaugurando así al nativismo teatral. Desarrollaremos a continuación el análisis de estos dos procedimientos que se convierten en el principio constructivo de los textos nativistas.

El costumbrismo en *Calandria*

La utilización del costumbrismo se amplifica en *Calandria*, debido a la intención de contribuir a la pintura de ambiente regional que buscaba Leguizamón en toda su obra literaria:

Y si nuestro país encierra dentro de sus dilatadas fronteras tan diversos matices y paisajes, con moradores propios de cada región, sus modalidades características y hasta con sus tradiciones, ¿por qué no hemos de aspirar entonces a crear una literatura que, empezando por ser regional, se fundirá al fin en una obra genuinamente nacional, cuando refleja la vida, el colorido, la luz y los horizontes de la tierra argentina...(Leguizamón, 1961b: 151).

Esta amplificación del costumbrismo se basa en el aumento de la cantidad y duración de las descripciones costumbristas. Por ejemplo, los cuadros denominados "La Flor del Pago", "El Bailecito" y "En la pulpería", constituyen en su totalidad largas secuencias transicionales costumbristas, en las que se ha minimizado su conexión con la acción central, convirtiéndolas en verdaderos desvíos de la misma. El primero de ellos, "La Flor del Pago", es eminentemente costumbrista. Salvo el matiz referencial del diálogo sobre la situación de Calandria, que une el cuadro a la acción central, es una larga secuencia transicional situacional costumbrista. Las únicas acciones que se desarrollan son la invitación, los preparativos y la partida para un baile, y su carácter ornamental es evidente. Se entonan en este cuadro diferentes expresiones musicales folklóricas: una vidalita, una huella y una payada o contrapunto entre dos paisanos.

El mismo carácter costumbrista posee el siguiente cuadro "El Bailecito", en el que se desarrolla la fiesta, en cuyo marco se canta y baila un gato con relaciones. La llegada de Calandria a la fiesta no provoca un cambio en la acción, ya que éste se integra al baile, y luego le otorga un matiz referencial a la secuencia al narrar lo sucedido después de su deserción. Nuevamente adquiere la secuencia transicional su matiz costumbrista al reiniciarse la música, con un triste entonado por Lucía y unas décimas cantadas por Calandria. El primer

desempeño relevante se produce a partir de la noticia del acercamiento de una partida, con la burla y huida de Calandria, por lo que casi todo el cuadro lo constituye una única secuencia transicional costumbrista.

El cuadro octavo "En la pulpería" tiene la misma estructura: una larga secuencia transicional, de carácter costumbrista, donde se desarrollan y describen diferentes juegos tradicionales (carreras de caballos, taba) que no es interrumpida por la llegada de Calandria, quien se integra al juego, sino por la noticia de la llegada del comisario Mazacote en busca del matrero.

Esta utilización de secuencias transicionales costumbristas que presentan a Calandria a la espera de la llegada de las partidas que lo buscan remite sin lugar a dudas al funcionamiento del procedimiento en *Juan Moreira*. Sin embargo, al minimizar la conexión de estas secuencias con la acción central, convirtiéndose en verdaderos desvíos de la misma, aumentar su cantidad y duración, y al perder fuerza el conflicto central del personaje, éstas no cumplen la función de aumentar la tensión dramática que cumplían en el modelo de la gauchesca canónica.

Con respecto a las costumbres representadas, el autor seleccionó poner en escena en estas secuencias especialmente actividades artísticas y recreativas propias de la vida campestre, que se dan en dos espacios de encuentro social característicos del ámbito rural: las fiestas y la pulpería. Las prácticas artísticas están representadas por la música y la danza folklórica (una vidalita, una huella, una payada o contrapunto, un triste, unas décimas y un gato con relaciones) mientras que las recreativas lo están por diferentes juegos tradicionales como las carreras de caballos y la taba. Estas prácticas culturales, como también la del mate, forman parte del repertorio de prácticas que configuran el símbolo del gaucho y su cultura.

Además, se produce otra diferencia fundamental en la función que asume el procedimiento del costumbrismo en *Calandria* con respecto a *Juan Moreira*. Tanto las canciones folklóricas que entonan Lucía y Calandria como la relación que entrecruzan al bailar el gato, subordinan su función ornamental a la emotiva, adquiriendo así en ocasiones preeminencia lo sentimental por sobre lo costumbrista. Confluye a este efecto también que Lucía y Calandria se expresan mutuamente su amor a través de versos redactados especialmente por el autor, versos que detentan la métrica y rima establecida por el género musical (vidalita, triste y décimas) y que se integran dramáticamente a la obra. En cambio, en *Juan Moreira* no se integran al texto teatral los versos pronunciados por el protagonista, y el poema *Lázaro* seleccionado por José Podestá para que Moreira exprese sus sentimientos pertenece, además, a otro autor: Ricardo Gutiérrez. Por lo tanto, mientras que en la gauchesca

el costumbrismo se halla al servicio de la acción dramática, en el nativismo adquiere preeminencia lo sentimental sobre lo costumbrista.

Además, la descripción costumbrista se encuentra sumamente presente en las didascalias, como por ejemplo en la entrega de mundo del primer cuadro, que describe las acciones de los soldados que tienen preso a Calandria (tomar mate, jugar a las barajas) y que continúan al iniciarse la acción como telón de fondo. También se encuentra presente en la acotación que precede al quinto cuadro que, como en el caso anterior, describe las tareas cotidianas que realizan los miembros de la familia antes de iniciarse y durante el desarrollo de la acción:

junto al horcón del rancho, Ño Damasio está trenzando un lazo; la vieja criba un calzoncillo; al lado del pozo, su hija, la Flor del Pago, lava en una batea; cerca de ella, su hermana pisa maíz en un mortero; al lado del fogón, un gauchito está cebando mate (1961a: 55).

Esta intención costumbrista y regionalista se evidencia, además, a nivel verbal, en el particular uso del discurso de los personajes. Como expresara el propio Leguizamón:

Yo amo y cultivo el sonoro, vehemente y secular idioma de la madre patria, pero pienso que no se comete una irreverencia contra el léxico oficial al adoptar las hablas y expresivos neologismos de la tierra, que pintan con un rasgo un estado de alma, que responden a verdaderas necesidades idiomáticas de usos, costumbres, creencias y maneras diferentes del ver y sentir, constituyendo así una modalidad nuestra, una exigencia de la naturalidad de la vida, una saturación del medio ambiente. (1961a: 22)

Así, el discurso de los personajes de *Calandria* busca reproducir el habla popular entrerriana -con sus arcaísmos, vulgarismos, criollismos y voces indígenas, en especial guaraníes- pero no lo realiza de manera mimética sino que está construido con un alto criterio poético. Leguizamón, estudioso de la filología gauchesca, ha enriquecido el discurso de sus personajes con refranes, analogías, imágenes y comparaciones que toman motivos de la fauna y flora local (Grifone, 1940: 179-201).

Lo sentimental en *Calandria*

El otro procedimiento estructurante del nativismo, lo sentimental, adquiere preeminencia no solo por la pérdida de la conflictividad ya señalada, sino también por el incremento de los rasgos románticos en *Calandria*. Estos rasgos se acentúan especialmente en los dos últimos cuadros, denominados "La Fuga" y "Redención", cuya trama es intensamente melodramática. El monólogo en el que Calandria se lamenta por su situación y la muerte de su madre (escena I, cuadro III) es un claro recurso del teatro romántico. El crecimiento del personaje femenino y el triunfo del amor sobre todas las adversidades en el desenlace son otros rasgos que convergen en

este giro poético que intensifica lo sentimental, hasta convertirlo en el principio constructivo del texto.

Otro rasgo romántico de *Calandria* lo constituye su vocación moralizante, su clara intención de postular una tesis social basada en "la fe pacifista y el deseo entusiasta de construir un mundo nuevo basado en la justicia y la fraternidad" (Picard, 1986: 194). Leguizamón modifica el trágico desenlace de la historia real en la que basa su obra²¹ con el fin de criticar "a la época y a las costumbres sanguinarias que lo suprimieron (al gaucho matrero) a tiros en vez de civilizarlo" (Leguizamón, 1961a: 131-133).

El nativismo teatral integró a la poética de la gauchesca la tradición del teatro romántico. Este le aportó el conflicto sentimental que estructura a todas las obras, el lirismo, la escritura en verso, los largos monólogos emotivos, el sentimiento religioso, el color local, la justicia poética y la búsqueda del amor por encima de todos los intereses (Picard, 1986). Estos elementos, conforman lo que Isaiah Berlin define como el ideal de vida romántico: la propensión a sacrificar la vida por las creencias propias, el empeño en un ideal por el que sería válido sacrificarlo todo. Este idealismo, que puede llevar hasta el martirio, la integridad y la sinceridad son los valores del héroe romántico y del héroe gaucho nativista. También coincide la idealización de la figura del gaucho con los valores rescatados por Herder tanto en el pueblo oriental primitivo (el respeto a la autoridad paterna, el apego a costumbres antiguas), como en el ideal caballeresco medieval: la valentía, el honor, la sinceridad, la devoción religiosa, el amor asociado a la fidelidad, etc.

Además, caracterizó a esta poética teatral los dos elementos que definían para Bonet (1935) la categoría del nativismo romántico: la idealización de la figura del gaucho y la estilización de su lengua, que toma como modelo al *Martín Fierro* de José Hernández; y el asunto amoroso, por el que querellas románticas guían la intriga centrada en el paisano sedentario que sufre de amor y celos. En cuanto a la idealización de la figura del gaucho, coincidía con la configuración del mito del héroe romántico, pero se produce una inversión ideológica con respecto al modelo de héroe rebelde, que signó tanto al romanticismo como a la gauchesca teatral, cuyo modelo arquetípico fue *Juan Moreira* (1884) de Eduardo Gutiérrez y José Podestá. El nativismo expurgó este rasgo rebelde y eliminó la conflictividad social del gaucho, integrándolo a la sociedad, disolviendo el conflicto entre individuo y sociedad que busca oprimir la intrínseca búsqueda de libertad del héroe.

²¹ *Calandria* está basada en la historia de Servando Cardoso, matrero entrerriano muerto a traición por la policía en 1879. Esta historia fue transmitida oralmente, hasta alcanzar visos de leyenda, y posteriormente registrada por Paul Groussac ("*Calandria*", en: *El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte*. Madrid, 1904: 77-86) y Carlos

Otros textos de primera fase

Dentro de la primera fase del nativismo, se incluyen otros textos, en su mayoría nuevas versiones de las obras de la gauchesca. Todas ellas desarrollan historias centradas en matreros, prófugos de la ley, pero perseguidos injustamente. Entre otras obras, podemos citar a *El gaucha judío* de Carlos Schaeffer Gallo (1916); *Juan Cuello* de Gustavo Caraballo (1921); *Juan Moreira* de Alberto Vacarezza (1923) y *El matrero* de Yamadú Rodríguez (1923). Estas comparten con el modelo el viraje de su conflicto hacia lo sentimental (ya que el objeto de deseo que suscita los conflictos es, en todas las obras, una mujer), y la acentuación de lo melodramático y emotivo, pero su final, como la gauchesca, es la dramática muerte del héroe.

Dentro de esta primera fase se destaca también otra obra de Leguizamón, *Del tiempo viejo* (1915), que junto con *Calandria* son los dos únicos textos dramáticos conservados de su autor. En *Del tiempo viejo* es aún más evidente que en *Calandria* esta intención nativista de Leguizamón de presentar en escena costumbres tradicionales con el fin de fijarlas y preservarlas del olvido y de la desaparición al que las condenaba el proceso de modernización de nuestro país, generado por el proyecto político de la generación del '80 y el aluvión inmigratorio. Leguizamón, que había subtítulo a *Calandria* como "costumbres campesres", subtitula a *Del tiempo viejo* como "boceto campestre", lo que subraya aún más su carácter de pintura de costumbres, al utilizar una denominación proveniente del campo semántico de las artes plásticas como "boceto", lo que aludía también a su carácter fragmentario, inacabado. Esta obra es un "fin de fiesta" escrito para ser representado luego de *Calandria* en la reposición de la obra de 1915, por la compañía dirigida por Elías Alippi y José González Castillo en el Teatro San Martín.

Toda la obra la constituye una secuencia transicional costumbrista, en tanto no se plantea en la obra ningún conflicto dramático, ninguna acción dramática que configure un choque entre dos fuerzas contrapuestas. La acción se limita a los preparativos de una fiesta criolla en el patio de una estancia "antigua", y es fácil reconocer en el patrón de la misma a un alter ego del autor. Este personaje se convierte en el portavoz de las ideas y el punto de vista de Leguizamón, enunciando en escena su credo nativista:

¡Pobres criollos! Tan sufridos, tan leales y desinteresados. Vienen contentos después de las rudas faenas a revivir un rato las alegrías de sus sencillas fiestas del pasado, que al fin se irán como se van extinguiendo ellos sin dejar más que un dulce recuerdo (Leguizamón, 1961a: 111).

Zedlitz-Weyrach ("Calandria", *La Plata Rundschau*, 15 de junio de 1896, reproducida en Leguizamón (1961a: 130-134).

Observamos en esta cita tanto esta intención de recuperar y preservar las tradiciones ante su desaparición, como la percepción del pasado como "edad de oro", otro de los rasgos del nativismo en su aspecto semántico, aspecto que desarrollaremos en el análisis del aspecto semántico del nativismo (en el punto II.1.3 de este mismo capítulo, pag. 123) así como en su relación con el campo intelectual (capítulo II.4 de tesis, pag. 246).

II.1.2. Segunda Fase del Nativismo Teatral

El texto canónico del nativismo es *Jesús Nazareno* (1902) de Enrique García Velloso. En él se definen los rasgos que caracterizaron a la textualidad durante su segunda fase. De los dos rasgos estructurantes a nivel de la intriga definidos en la primera versión, lo sentimental se ha amplificado mientras que el costumbrismo pierde intensidad.

La trama melodramática sentimental se intensifica en esta obra mediante el recurso de la coincidencia abusiva (Bentley 1971: 191) hasta su máximo grado en el desenlace y en la mirada final. En éstos se suceden diferentes tópicos románticos como el monólogo de Deolinda donde expresa su arrepentimiento; la visión fantasmagórica de la sombra de don Antenor, su desmayo como toda heroína romántica ante el clímax dramático (igual que Lucía en *Calandria*), su suicidio y su muerte en brazos de su marido, expresándose mutuamente su amor. Esta apología del amor conyugal, que perdona hasta el adulterio, es uno de los valores propugnados por el romanticismo social definido por Picard (1986: 201-202).

En coincidencia con la grandiosidad del melodrama, el discurso de los personajes adquiere por momentos una ampulosidad retórica. El absoluto predominio de la función emotiva, otro rasgo del género, está subrayado por el discurso inmediato al definir como un "cuadro conmovedor" al reencuentro de Jesús con sus hijos (1919: 29).

Como dijimos, la amplificación de lo sentimental reduce en el texto la presencia del costumbrismo, que ya no detiene la acción mediante largas descripciones costumbristas, pero pervive en la representación de prácticas rurales cotidianas, en el lenguaje de los personajes y en el objetivo de exaltar ética e ideológicamente al hombre de nuestro campo. Así, dada esta limitación del costumbrismo, en esta fase el procedimiento pasa a ocupar la función de dotar a las obras de "color local".

El inicio de la acción es costumbrista, como lo será el de todas las obras nativistas, aunque en este caso, los personajes se encuentran comiendo uvas, lo que no constituye una actividad criolla típica. Sí lo es el inicio del acto tercero, en que los policías toman mate en la comisaría. El único rasgo costumbrista en la obra es la escena XIII, en la que pasan "figurando" por la escena los gauchos que vienen de las elecciones, profiriendo gritos, algunos a galope tendido y otros a trote. Esta escena conecta a la obra con la gauchesca

teatral, tanto a nivel de la puesta en escena (la presencia de animales en escena, el mostrar las habilidades de jinetes de los gauchos), como en su aspecto semántico, en la crítica al fraude electoral que contiene la pieza. Estos únicos elementos costumbristas en la obra demuestran cómo la amplificación de lo sentimental ha provocado una importante disminución en el costumbrismo, incluso en el aspecto verbal del texto. En coincidencia con la grandiosidad del melodrama, el discurso de los personajes adquiere por momentos una ampulosidad retórica, como veremos que ocurre en el melodrama social.

Un elemento nuevo, que continuará presente en toda la textualidad nativista posterior es el aumento de la comicidad centrada en un personaje masculino, aquí Gil. Esta comicidad está lograda sobre todo a nivel verbal, mediante juegos de palabras, confusiones, retruécanos, etc.

A nivel semántico, bajo el conflicto melodramático central del triángulo amoroso, subyace la intención de García Velloso de llevar a escena una moderada tesis social: la dignificación del gaucho y su integración al nuevo orden social. En este camino de valorización social del gaucho que tuvo su primer paso en *Calandria*, al personaje de Jesús se lo identifica explícitamente con el Redentor de la religión cristiana. Esta identificación se realiza en diferentes niveles, desde los apodosos de Cristo y Jesús Nazareno, las numerosas comparaciones en el discurso de los personajes entre el Jesús divino y el humano, hasta su crucifixión flanqueado por dos ladrones²². El punto de vista de la obra se focaliza en este personaje, caracterizado como el portador de los valores positivos, que aspira al bien y la verdad, y esta devoción cristiana es también otro rasgo que conecta a la obra con el romanticismo, época durante la cual se vivió una intensificación del sentimiento religioso, tanto en el protestantismo (a partir del movimiento pietista) como en el catolicismo.

A esta glorificación del gaucho, se le une la del campo, en oposición a la ciudad como signo de la mentira. Jesús no es gaucho de origen, sino que ha elegido esa forma de vida huyendo de la mentira que domina a la clase alta porteña. Por lo tanto, el personaje de Jesús configura un gaucho atípico, no respetado por sus pares por ser considerado débil. Sin embargo, rompe con su inacción al matar a don Antenor para vengar su honor de esposo engañado. Dado que él acepta su culpa y no huye de la justicia -a pesar de ser comprendido y justificado hasta por la policía, que le brinda la posibilidad de huir- no se convertirá en un matrero por haber cometido este crimen. Por lo tanto, en esta obra se da un nuevo paso en este camino de la construcción del símbolo del gaucho como héroe nacional, forjador de la identidad cultural de nuestra nación.

A partir de *Jesús Nazareno*, la poética nativista se convirtió en altamente productiva, estrenándose gran cantidad de obras de numerosos autores que la cultivaron. Dentro de esta

textualidad, se destacaron por su extensa productividad Alberto Vacarezza -entre cuyas obras nativistas podemos citar *El último gaucho* (1916), *Juan Moreira* (1923), *Ya se acabaron los criollos* (1926), *El Camino a La Tablada* (1930) y *Lo que le pasó a Reynoso* (1936)-; Carlos Schaeffer Gallo -*La novia de Zupay* (1913), *La Leyenda del Kakuy* (1914), *El gaucho judío* (1926), *El candombe federal* (1929), *La mazorquera de Monserrat* (1930)-; Rodolfo González Pacheco -*Las víboras* (1916), *El grillo* (1929)- y Claudio Martínez Payva -*La estancia nueva* (1923), *El gaucho Casco* (1924), *¡Gaucho!* (1925), *A la rastra* (1925), *Cuentos de pulpería* (1925), *El rancho del hermano* (1926), *El gaucho negro* (1927), *El lazo* (1930). Asimismo, García Velloso brindó a esta poética nuevas obras: *Mamá Culepina* (1916), *El casamiento de Laucha* (1917) y *Gualicho* (1924).

Aunque a partir de 1930 pasó a ser dominante el subsistema teatral moderno inaugurado por el movimiento del Teatro Independiente, relegando al nativismo a una posición remanente, su permanencia llegó hasta la década del cincuenta.

II.1.3. Definición de un Modelo Textual del Nativismo

Definiremos sintéticamente un modelo textual que caracterice a las obras citadas en el punto anterior, abstrayendo las particularidades tanto de cada obra como de cada autor. Siguiendo el modelo de análisis de la obra dramática propuesto por Osvaldo Pellettieri, definiremos este modelo según cuatro niveles de análisis: el nivel de la acción, el de la intriga, el aspecto verbal y el semántico.

A nivel de la **acción**, el destinador de las acciones del sujeto es el amor y su objeto de deseo es siempre la mujer, lo que le quita al eje ideológico una dimensión social. El oponente es el villano, que completa el triángulo amoroso, generalmente viejo y rico, quien desea a la mujer con obstinación. En una de las variantes, el sujeto busca defender el amor de la pareja imposible *El Cabo Rivero* (1928), de Alberto Vacarezza, *El Camino a La Tablada*, ya citada- mientras que en la otra, el oponente pasa en el desenlace a ayudante, entregando su vida -*La pulpera de Santa Lucía* (1930) de Héctor P. Blomberg y Viale Paz- o su libertad -*¡Gaucho!*- en pos de la concreción del amor de su amada con el sujeto.

Con respecto a la **intriga**, los procedimientos que caracterizan al nativismo son la intriga sentimental, concretada a partir de la coincidencia abusiva y la pareja imposible y el costumbrismo. En esta segunda fase la presencia del costumbrismo se ve reducida con respecto a la fase anterior, en especial en el texto modelo, *Jesús Nazareno*, en función de la amplificación de lo sentimental. Pero el procedimiento recupera su vitalidad en las obras que

²² Véanse los textos bíblicos Mateo 27: 38; Marcos 27-28; Lucas 23: 32-33, 39-43.

continúan esta tendencia, volviendo a presentarse en escena secuencias costumbristas que detienen la acción con la intención de representar costumbres, expresiones artísticas y recreativas rurales. El costumbrismo se concentra especialmente en el comienzo de la intriga, que es siempre de carácter costumbrista, según dos modalidades: la presentación de una expresión musical o de una situación cotidiana. También se encuentra presente en el lenguaje de los personajes, que busca representar el habla cotidiana de los pobladores rurales y de los inmigrantes, constituyendo un idiolecto (Ubersfeld, 1989: 191). Esta intención costumbrista brinda heterogeneidad al lenguaje, aportándole gran cantidad de discursos citados, refranes, proverbios, dichos, saludos, fórmulas de cortesía, etc. La funcionalidad característica del procedimiento del costumbrismo en el nativismo y su significación es presentar en escena las tradiciones, las expresiones artísticas y la lengua criollas, buscando con esta pintura exaltarlas y fijarlas antes de que el proceso de modernización que atravesaba nuestro país las condene a su disolución.

Como tercer rasgo, más fuerte en aquellas obras de cruce con el sainete, el nativismo modula la comicidad, estructurando situaciones paralelas que parodian al gaucho (el personaje de Toribio en *El último gaucho*, *El Camino a La Tablada*) o a la pareja imposible (*Ya se Acabaron los Criollos*) o establecen toda una intriga paralela (los borrachos de *¡Gaucho!*).

En cuanto a la estructura de la intriga, su comienzo es de carácter costumbrista, como ya dijimos, consiste en la presentación de una expresión musical o una situación rural cotidiana. El enlace se produce con el estallido del conflicto amoroso y su desenlace generalmente con el reiterado enfrentamiento a cuchillo por el amor de la "prenda". La mirada final suele ser valorativa sobre la figura del gaucho y su hombría (*El grillo*, *¡Gaucho!*).

En cuanto al **aspecto verbal**, predominan -en conjunción con los rasgos románticos ya definidos- la función emotiva y la función poética, que inundan de lirismo los versos de las canciones y recitados. La enunciación inmediata es escasa y conativa, a excepción de *El grillo*, en la que abundan rasgos de literaturización y descripciones de personajes y ambientes.

Dentro de las tradiciones que el nativismo buscaba poner en escena, y de esta forma fijarla y conservarla, se destaca el habla rural. Los diálogos de los personajes buscaba representar el habla cotidiana de los pobladores rurales, recuperando sus dichos, refranes, comparaciones, interjecciones y modalidades propias de acentuación y entonación. Esta plasmación del modo de expresión coloquial criollo constituía un idiolecto (Ubersfeld, 1989: 191) y tenía la función de código social en aquellas obras en las que presenta en forma claramente diferenciada la lengua de los personajes urbanos y rurales (*El grillo*). Esta intención costumbrista brinda heterogeneidad al lenguaje, aportándole gran cantidad de discursos

citados, refranes, proverbios, dichos, saludos, fórmulas de cortesía, etc. Sin embargo, este proceso de convencionalización de la lengua no era advertido por los autores nativistas, en los que primaba la intención de registrar con absoluta semejanza el referente del habla gaucha. Esto quedó concretado explícitamente en la nota que agrega Gustavo Caraballo al final de la edición de *Juan Cuello* (1923):

El autor, como en otras obras en que intervienen personajes del pueblo, ha querido reflejar su verdadera expresión idiomática, respetando los signos y la sintaxis que la exteriorizan, no tanto para facilitar su tarea al actor, como para reproducir la realidad, a que debe tender el arte dramático (1941: 24).

Por otra parte, Angel Rama, en su estudio sobre la lengua utilizada por la poesía gauchesca (1977: XXIII-XXXV), establece claramente la diferencia entre los dos niveles de utilización de la lengua: el habla rural rioplatense y la construcción de la lengua literaria elaborada sobre su base:

La lengua de la poesía gauchesca no es meramente el habla gaucha, sino la apropiación de ella por parte de escritores urbanizados, quienes la someten a una elaboración (idiolecto) que forzosamente la marca con la dominante lingüística (española) que corresponde a su habla ciudadana, (...) a pesar de su voluntad verista. (1977: XXX)

Esto se evidencia, además, porque en el marco del debate cultural que provocó el uso del criollismo en la literatura argentina (Rubione, 1983), el nativismo continuó el programa postulado por Ernesto Quesada (1902), quien consideró, poniendo de ejemplo entre otras obras a *Calandria*, que se podía

Cantar (...) las tradiciones nacionales, las leyendas criollas y el alma de la raza gaucha, sin necesidad de rebajar el idioma, de vulgarizarlo. (1983: 208).

Aspecto semántico del nativismo

El nativismo se caracterizó por el afán de representar el lenguaje y las formas de ser "criollas", con sus diferentes matices regionales, con el fin ideológico de recuperar y fijar estas tradiciones ante el acelerado proceso de modernización que provocaba su desaparición. Las palabras de Rafael Obligado, en su carta a Joaquín V. González al respecto de su obra *Mis Montañas* (obra paradigmática del nativismo narrativo), resumieron este sentimiento nativista, inspirado en la reacción del nacionalismo conservador ante el proceso de modernización que atravesaba nuestro país:

he ensalzado alguna vez al progreso, a esa evolución más o menos rápida que va concluyendo con el pasado y arrastrándonos a un porvenir que será grande y próspero, (...) pero nunca tan interesante como aquel, ni tan rico para el arte, ni tan característico y genuino para la personalidad nacional. Desgraciadamente la electricidad y el vapor, aunque cómodos y útiles, llevan en sí un cosmopolitismo irresistible, una potencia

igualitaria de pueblos, razas y costumbres que después de cerrar toda fuente de belleza concluirá por abrir cauce a lo monótono y vulgar (González, 1944: 9).

Esta corriente estaba cimentada sobre una concepción ideológica y estética conservadora, que reaccionaba ante las consecuencias del progreso; y de base nacionalista, que erigía la apología del agro y “la vuelta al campo” frente a la ciudad y a las masas inmigratorias ancladas en Buenos Aires. Este regionalismo buscaba contraponerse a la creciente concentración urbana, en la que comenzaba a generarse una nueva cultura popular, fruto de la síntesis entre criollos e inmigrantes. Para esto, convirtió a la realidad rural, especialmente la bonaerense, mitificada y distorsionada, en el modelo y la imagen oficial de la Argentina (S/D, 1972: 11-16). Por lo tanto, el criterio ideológico que configuraba selectivamente la tradición (Williams, 1980: 137), especialmente en torno a la mitificación de la figura del gaucho y su moral, se correspondía con el pensamiento nacionalista conservador, que encontró en éstos un elemento aglutinante de unión e identificación nacional (Sarlo, 1983; Altamirano, 1983; Viñas, 1963; Onega, 1982: 19 /40-58).

Las obras nativistas están signadas en su **aspecto semántico** por su carácter de evocación del pasado rural como “edad de oro”, especialmente por los valores éticos que sustentaban las acciones de los hombres. El punto de vista de su poética se focaliza en la construcción simbólica del gaucho, valorado por su ética, su valentía, en síntesis, por su “hombria de bien”. Joaquín V. González, considerado el autor más representativo del nativismo literario, en *La Tradición nacional* (1888) y *Mis Montañas* (1894) contribuyó a esta idealización de la figura del gaucho²³:

El gaucho es el hijo genuino de la tradición, es el fruto lozano de la amalgama del indígena y el europeo; reúne los hábitos vagabundos del uno a la mansedumbre y elevación moral del otro (1957a:166)

El gaucho argentino es siempre el mismo bajo todas las latitudes de nuestro inmenso territorio; la tristeza es el fondo de su ser, porque se la infunden la soledad de la llanura y sus lúgubres crepúsculos, ... ama siempre con vehemencia, poniendo en el amor la vida, ya a la campesina de tez morena .. ya a la tierra. Es siempre el mismo gaucho nacional, ... hay en sus amores fuerzas infantiles dignas del idilio, respetos del caballero medieval, que desnuda la espada y provoca a duelo al osado insultador de la dueña y de la honra. Los desdenes del amor le acibaron la vida y enervan el rigor nativo..., pero el rival le trueca en héroe, despertando los instintos nobles, y no es ya el dulce cantar la voz de sus sueños sino el rugido ahogado en el pecho el que expresa la sublevación de las pasiones que hacen chispear las pupilas y armar el brazo. (1944: 125-126).

Joaquín V. González inició el cambio radical de significado del concepto “criollo”, como evocador de valores y virtudes positivas y modificó la función social atribuida a la

²³ Con respecto a las características de esta idealización del gaucho, véase también Bonet, 1935: 98.

tradición y a la figura del gaucho, ya no solamente como evocación nostálgica del pasado, sino como símbolo de unión e identificación nacional ante los acelerados cambios sociales y políticos que produjo el proceso de modernización (entre otros la inmigración; el crecimiento urbano; la secularización; la transformación económica y productiva; el surgimiento de las protestas obreras, etc.). Este sentimiento se evidencia, además, en el debate cultural que provocó el uso del criollismo en la literatura argentina, a partir del ensayo de Ernesto Quesada (1902) (Rubione, 1993); así como en el proceso ideológico de revalorización de lo criollo y de la figura del gaucho que configurara la denominada por Sarlo (1983, 69-105) "reacción nacionalista del Centenario". Esta "reacción" culminó de concretar la transformación semántica del término "criollo", como evocador de valores y virtudes positivas. Este proceso cristalizó con la revaloración de Leopoldo Lugones del *Martín Fierro* de José Hernández, en 1913. Lugones le asignó al poema un carácter fundacional en la literatura argentina y, desde allí, se la considera la obra que representa y sintetiza nuestra identidad nacional (Altamirano, 1983: 107-115).

En este sentido, el nativismo coincidía con las concepciones del denominado por el autor de "En torno al regionalismo" (S/D, 1972: 11-16) como "regionalismo oligárquico" de base nacionalista, que erigía la apología del agro y "la vuelta al campo" frente a la ciudad, al proletariado urbano, a las masas inmigratorias ancladas en Buenos Aires, y a las primeras luchas sindicales. A medida que crecía la concentración urbana, y comienza a generarse en ella una nueva cultura popular fruto de la síntesis entre criollos e inmigrantes, este regionalismo buscaba contraponerse a esto convirtiendo a la realidad rural, especialmente la bonaerense, mitificada y distorsionada, en el modelo y la imagen oficial de la Argentina. Este regionalismo oligárquico se originaba en el origen y la ubicación social de los escritores nativistas, su pertenencia al ámbito culto, a la aristocracia provinciana, como es el caso de Martiniano Leguizamón. Esto queda en especial evidencia en su obra *Del tiempo viejo* (1915), en la que el autor se identifica con el punto de vista del patrón de estancia que organiza una fiesta para los trabajadores de su propiedad, quien resume con estas palabras este sentimiento nativista:

Diviértanse, ríen y gocen como en los tiempos viejos en que cada paisano, al terminar la trilla y la yerra, convidaba a sus relaciones a participar de su regocijo. Yo también soy de los suyos, porque llevo en las venas la sangre brava de los centauros de mi tierra. (Leguizamón, 1961a: 112)

La falta absoluta de conflicto social propia del nativismo se refleja en esta alianza de clases que plantea la obra, y que tiene una doble direccionalidad: no solo el patrón se siente parte de la clase trabajadora, sino que ésta le rinde tributo, admiración y afecto a la clase

dominante: al ingresar a escena una muchacha le ofrece al patrón un ramo de flores y unos payadores de cantan una serenata en la que le declaran su agradecimiento:

Con generosa intención
y una gratitud infinita,
estos criollos felicitan
al cariñoso patrón,
son flores del corazón,
sencillas pero del pago.
Recíbalas con halago
y mande sus servidores,
que en la guerra y los amores
cada gaucho es un esclavo. (Leguizamón, 1961a: 112)

Este criterio ideológico del nacionalismo conservador opera una selección al evocar el pasado y la tradición nacional: la tradición era configurada selectivamente, tomando el concepto de tradición selectiva de Raymond Williams (1980: 137), que plantea que la tradición siempre es construida de manera selectiva, desde un presente que la configura ideológicamente con el fin de ratificar el orden contemporáneo. Williams define a la tradición selectiva como:

una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente configurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social"... "A partir de un área total posible del pasado y el presente, dentro de una cultura particular, ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos (...) Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar. En la práctica, lo que ofrece la tradición es un sentido de predispuesta continuidad (...) el sentido hegemónico de la tradición es... un proceso deliberadamente selectivo y conectivo que ofrece una ratificación cultural e histórica de un orden contemporáneo (137-138)

En su aspecto semántico, el nativismo asumió la misión de configurar selectivamente la tradición nacional al erigir la apología del campo frente a la ciudad; al construir la imagen idealizada del gaucho como arquetipo moral, valorado por su ética, su valentía y su hombría de bien, contrapuesto a la figura del inmigrante percibida como negativa; y al percibir al pasado como la "edad de oro" de nuestra nacionalidad. El pasado que se evoca es aquel de la raza pura, en el que no se hacían sentir las consecuencias del aluvión inmigratorio que produjo tantos cambios sociales, tanto en medios urbanos como rurales y que fuera uno de los factores desencadenantes de la modernización del país. La inmigración era vista por esta concepción ideológica como una de las causas de la desarticulación moral de la nación; de la pérdida del modo tradicional de vida criollo, y del desplazamiento económico y social del gaucho. Esta reacción, de índole xenófoba, concretó la construcción del mito del gaucho como arquetipo del ser nacional, al que se contrapuso el "gringo" como contracara para su definición. Así, la

búsqueda de representar la vida y las costumbres regionales del nativismo estaría sustentada en el objetivo de recuperar y fijar esas tradiciones ante el acelerado avance histórico que provocaba su desaparición.

El caso más evidente de esta operación simbólica en el nativismo teatral es *El último gaucho* (1916) de Alberto Vacarezza, en la que se buscó concretar en escena una alabanza a la figura del mítico gaucho argentino, a su coraje y hombría, signado por un destino fatal que lo persigue hasta la muerte. Ahora bien, para Vacarezza no sólo fue el destino, sino también el paso del tiempo y los profundos cambios sociales que produjo el proceso de modernización del país lo que condenó a este arquetipo a la inadecuación social y a su desaparición. Un caso especial en este camino de la glorificación del gaucho es la versión de *Juan Moreira* (1923) de Alberto Vacarezza, en el que el autor tenía como meta "ennoblecere" la figura de Juan Moreira, borrar su imagen de criminal violento y sanguinario, perseguido por la justicia y transformarlo en un símbolo positivo. Así pierde Moreira su carácter revulsivo y cuestionador del orden social y político establecido, y es integrado a ese sistema como un elemento ratificador del mismo. Vemos como el gaucho matrero se ha convertido, gracias a su nuevo vestuario nativista, en un hombre de paz y armonía, que sólo mata con razón. Estas razones, que permiten el crimen en el universo de valores sustentados por Vacarezza, son siempre de índole sentimental. Dicha intensificación del conflicto sentimental deja en segundo plano pero no borra del todo la conflictividad social del paratexto. Sin embargo, la corrupción no se encuentra en el orden social, sino en el humano, en los hombres que comenten abuso de poder, en este caso llevado por la pasión irrefrenable e irracional que moviliza hacia las mujeres ajenas a todos los villanos del nativismo. En oposición a esta concepción, la obra de Gutiérrez-Podestá apuntaba a presentar una visión absolutamente negativa de la sociedad oficial, y es en el cambio de este punto de vista revulsivo del orden y la autoridad en lo que radicó el giro semántico de la gauchesca al nativismo.

El gaucho arquetípico se concreta también en obras posteriores de Vacarezza, como *El Camino a La Tablada* (1930) y *Lo que le pasó a Reynoso* (1936). En esta última el gaucho se convierte en resero: su eterno peregrinar no se debe a huir de la justicia, sino a esa actividad, que tiene como consecuencia el nomadismo como una necesidad vital. Al igual que Calandria, Reynoso depone esta modalidad de vida por amor, ya que desea "darle un corte a este viaje sin destino y quedarme a trabajar en estos campos" junto a María del Rosario. Por esto, en su aspecto semántico esta obra apunta a lo sentimental, a la preeminencia del amor por sobre todas las desventuras que asedian al hombre, sin contener niveles de crítica al sistema social vigente.

Esta glorificación del gaucho, unido a su conexión con el pensamiento nacionalista conservador ya mencionada, su profundo espíritu religioso -ratificador del catolicismo y gustoso de representar en escena las creencias y ritos de la religiosidad popular- configuran el campo semántico al que apunta esta poética. A su vez, cada modalidad del nativismo apunta a un eje semántico diferente. El ciclo rosista continúa la línea temática del teatro romántico (Berenguer Carisomo, 1947: 286-302), trasladando el conflicto político al plano sentimental, en el que la pareja imposible está formada por una mujer federal y un hombre unitario. Integran esta modalidad *El Cabo Rivero* (1928) de Alberto Vacarezza, *La pulpera de Santa Lucía* (1930) de Blomberg y Viale Paz, *La sangre de las guitarras* (1929) de Vicente G. Retta, *El Candombe Federal* (1929) y *La mazorquera de Monserrat* (1930) de Carlos Schaeffer Gallo. Otra veta semántica apunta a favor de la integración social de criollos e inmigrantes, en las que a su vez la pareja imposible se compone por una mujer criolla y un hombre inmigrante, como *El gaucho judío* (1916) de Carlos Schaeffer Gallo y *Ya se Acabaron los Criollos* (1926) de Alberto Vacarezza.

En muchas obras nativistas se encuentran elementos de cruce con otras poéticas. Este cruce de procedimientos tan fluido se debe, en primer lugar, a que el nativismo no se encontraba claramente definido y diferenciado como género. Por esto, los autores generalmente denominaban a sus obras nativistas como piezas, romances, comedias, sainetes o dramas; con el agregado de los calificativos como rural, criolla o campera.

Asimismo, la mayoría de los autores nativistas, cultivaron también otros géneros, en especial el sainete, la comedia y el drama realista. Ejemplos claros de estos cruces son el "sainete cómico-rural" *Ya se Acabaron los Criollos*, de Vacarezza, o el "boceto dramático" *Las víboras* de González Pacheco.

En esta última, como en todas las obras de cruce con el drama realista, surge una clara tesis social junto al conflicto melodramático. En unión al proyecto político de alfabetización de la población rural se expide *La estancia nueva*, mientras que *Mamá Culepina* se instaure en una alabanza de los soldados que llevaron adelante la conquista del desierto.

Otra vertiente del modelo la constituyen aquellas obras que, desde su título y mediante evidentes alusiones metafóricas, aluden a su situación conflictiva mediante la utilización de un símil con un elemento de la naturaleza: *Los saguaypes* de Miguel Roquendo (1912); *Los Cardales* de Alberto Vacarezza (1913); *Las víboras* (1916) y *El grillo* (1929) de Rodolfo González Pacheco; y *Los gorriones* de Enrique Maroni y Rogelio Giúdice (1917).

II.1.4. La Imagen del Inmigrante Italiano en el Nativismo

Para la concepción ideológica del nativismo -identificada con el nacionalismo conservador- la inmigración era vista como una de las causas de esa pérdida del modo tradicional de vida criollo y del desplazamiento económico y social del gaucho. Por esta razón, en el nativismo la presencia de personajes inmigrantes en general y de inmigrantes italianos en particular es escasa; y su ubicación como personaje es marginal en cuanto a la construcción de la acción y la intriga. Así, los dos textos modelos del género, *Calandria* y *Jesús Nazareno*, no presentan personajes inmigrantes italianos, y debemos buscarlos en otras obras de esta poética.

En el esquema actancial característico del nativismo, los inmigrantes italianos ocupan un lugar periférico, en el eje de la participación, ubicados en las actancias ayudante u oponente. Como actante oponente, se destaca en el modelo nativista las figuras del villano que desea a la mujer con obstinación y el padre o madre que fuerza a su hija a un casamiento por interés, que configuran prototipos reiterados en gran cantidad de obras. Y en algunos casos, estos personajes son inmigrantes de origen italiano, como en *El Camino a La Tablada* (1930) de Alberto Vacarezza, en la que el italiano Don Batista fuerza a su hija Malva a casar con el viejo y rico Don Remo, también italiano. Remo, al ser rechazado por Malva, sufre una violenta transformación, configurando a su vez al típico villano que desea a la mujer con irracional insistencia, "por capricho", como lo define él mismo.

El carácter eminentemente costumbrista del género tuvo como consecuencia la presentación escénica de las tradiciones propias de las comunidades de inmigrantes, aunque con evidente menor relevancia que las criollas. En el caso de los inmigrantes italianos presentados, se acentúa especialmente la presentación de expresiones musicales, cuyo protagonista es el acordeón. Uno de los rasgos más salientes de la imagen idealizada del inmigrante italiano presente en el nativismo es su pasión por la música, utilizada como vehículo de expresión de sus sentimientos. Con este fin, ejecutan en escena el acordeón Amadeo en *El Grillo* (1929) de Rodolfo González Pacheco y Pasalacqua en *Los Gorriones* (1917) de Enrique Maroni y Rogelio Giúdice.

Es en la intriga secundaria, de carácter cómico, donde encontramos al personaje del inmigrante italiano, ocupando un lugar periférico en el sistema de personajes centrado en la idealización del gaucho. Por ejemplo, en *Ya se Acabaron los Criollos* (1926) de Alberto Vacarezza, esta línea de acción secundaria se establece en torno a los personajes de Genaro, inmigrante italiano, y Manuel, inmigrante español, peones de la estancia. Su comicidad se encuentra intensificada tanto a nivel gestual, como especialmente a nivel verbal, dada por las

confusiones generadas por sus idiolectos, que los identifica claramente como inmigrantes.

El discurso de los personajes nativistas busca representar el habla cotidiana de los pobladores rurales y de los inmigrantes de diferentes orígenes, constituyendo idiolectos (Ubersfeld, 1989: 191). Los idiolectos de los inmigrantes tienen una primera función de diferenciar a los personajes criollos de los que no lo son, así como también buscan el efecto cómico. La comicidad surgía especialmente de los frustrados intentos de comunicación entre criollos e inmigrantes y entre inmigrantes entre sí, debido a su incorrecto uso de la lengua castellana. Esta dificultad en la comunicación también tiene implicancias semánticas, ya que pone en evidencia como para el nativismo, la inmigración ha impactado no sólo en las modalidades de vida tradicionales, sino también muy especialmente en el uso de la lengua, quebrando la armonía dialógica.

Sin embargo, en *La mala racha* de Alberto Vacarezza (1907)²⁴ se destaca una construcción peculiar en el discurso del personaje de Agustín. Este no utiliza el idiolecto propio de los inmigrantes italianos del sainete (el “cocoliche”), sino que la acotación indica su acentuación italiana y en su discurso se incluyen algunas palabras italianas escritas correctamente. No se produce la fusión de lenguas que tiene como consecuencia la deformación de ambas, como en el cocoliche, ni la representación gráfica de la entonación de ese híbrido; sino que solamente en la lengua castellana se incorporan algunos vocablos italianos cuya traducción se corresponde perfectamente con el significado de la frase. Esto se debe a que el personaje no está caricaturizado, no busca provocar un efecto cómico, sino que se configura según un verosímil realista, por lo que su discurso busca mantener un alto grado de analogía con la lengua utilizada por los inmigrantes italianos en el plano social.

El nativismo brindaba una imagen de la sociedad rural invadida por los cambios que generaban el progreso y la inmigración, que ante esto añoraba el pasado y admiraba las virtudes de la idealización del gaucho (defensa del honor a cuchillo, amistad fiel, respeto religioso a la palabra empeñada, callar el dolor, etc.). Así como es idealizada la imagen del gaucho, lo es la del inmigrante en general, y del italiano en particular, y en numerosas ocasiones se comparaban ambas idealizaciones para reforzar su diferenciación. Por ejemplo, en *El Grillo* de Rodolfo González Pacheco se contraponen las actitudes de criollos e inmigrantes italianos frente al amor, la comunicación y la expresión de los sentimientos:

²⁴*La mala racha* es una obra inicial de Alberto Vacarezza, del año 1907, previa a su consagración como autor dramático ocurrida en 1911. Su autor la denomina “comedia argentina”, y se halla inédita. Hemos encontrado en el archivo de Argentores una copia mecanografiada realizada por la entidad en 1913, que consta de setenta y cuatro páginas.

AMADEO.- (...) Del amor parlo. Que osté non sabe qué es el amor, el vero amor, le dico. Los gauchos non saben d'eso.

RITA.- (Para ella) ¡Ay, ay! ¡Crete!

AMADEO.- Tienen el cuore, come la tierra, sin trabacar, ¿comprende?... Por eso, cuando les llueve el amor les brotan cardos y pacas duras. Gaucho enamorado es gaucho triste; gringo enamorado es gringo alegre. (1929:4)

M'HIJO.- Es una observancia que he hecho. La diferencia de genio de los gringos con nojotros. Amadeo, por caso. Alegre y cantando a gritos dende que supo que volvía la parda Rita. Anoche no ha dormido. Se la pasó entre el maizal a los acordeonazos. ¡Ah, ah! En vez, nojotros, ya ve: serios, callaos. Cuanto más se acerca la hora de ver a la que nos quiere, más callaos y más serios. ¡Claro! Pa eso somos gauchos. ¡Qué va a comparar! (1929: 8)

En *El buey corneta* (1912), de Vacarezza, también encontramos esta contraposición entre las imágenes idealizadas de criollos e inmigrantes:

JOAQUIN.- Vaya hombre... que un criollo como usté...

SANTOS.- ¡Qué criollo! Gringo había de haber nacido, pa no tener lástima e naide... (1918: 4).

ISIDRO.- (...) Antes de meterte a provocar a naidas aprendé a tener el fierro, como hombre, y no peliar a los gritos como gringo marcachifle. (1918: 10)

Podemos sintetizar los rasgos de la imagen del inmigrante italiano que presenta el nativismo en torno a dos ejes: en primer lugar su expresividad, gusto por la música y algarabía configuran el aspecto positivo de la misma, que caracteriza especialmente a los personajes de factura cómica que se presentan en las intrigas secundarias. Estos personajes caricaturescos generan comicidad por la parodia a su comportamiento y especialmente por el idiolecto que utilizan. Los rasgos que exagera la caricatura tienen como fin mostrar su ineficiente conocimiento de las faenas rurales y de la lengua criolla, su inadecuación al medio nativo.

Por otro lado, se concreta una imagen negativa, caracterizada por la ambición de lucro, el desmedido sentido del ahorro y la cobardía. Esta perspectiva negativa revela una imagen de la sociedad dividida entre criollos e inmigrantes, donde el polo positivo coincide con los criollos. El pasado que evoca el nativismo es aquel de la raza pura, en el que no se hacían sentir las consecuencias del fenómeno migratorio que produjo tantos cambios sociales -tanto en medios urbanos como rurales- y que fuera uno de los factores desencadenantes de la modernización del país. Esta valoración ideológica de la sociedad, de corte xenófobo, generalmente es presentada desde la posición discursiva del personaje sobre el que se focaliza el punto de vista del texto: un anciano criollo respetado por su comunidad, visualizado como portador de la sabiduría brindada por su edad y experiencia. Los personajes de *Ño Lamentos en El Camino a La Tablada* (1930); *Don Atanasio en Ya se Acabaron los Criollos* (1926), ambas de Alberto Vacarezza; *Ño Mateo*

en *¡Gaucha!* (1925) de Claudio Martínez Payva y Ño Rosendo en *Los Gorriones* (1917) de Enrique Maroni y Rogelio Giúdice configuran al prototipo del gaucho viejo, que añora los tiempos pasados y lamenta la llegada de los inmigrantes.

En *¡Gaucha!* de Claudio Martínez Payva el personaje de Ño Mateo, es el que toma a su cargo la expresión de esta concepción xenófoba del nativismo. A pesar de ser un gaucho viejo y borracho, el punto de vista de la obra sobre este personaje es positivo, en contraposición de los otros dos personajes borrachos cómicos (Doroteo y Chanchita), presentados desde una óptica negativa. Por lo tanto, su palabra no está impugnada sino exaltada desde la posición ideológica sustentada por el texto:

MATEO.- Como le decía, don Cayetano, yo les pido fiao a los gringos porque ellos, los padres y los hijos, me pidieron antes que les fiara también y no una copa, sino rodeos de novillos, tropillas de yeguas, lotes de campos, pa salirme al fin de cuentas con que las botellas y la yerba que yo había gastao, valían más que mis campos, que mis caballos, que mis ranchos y hasta que mis hijos, pues tuito me lo quitaron. (Llorando de pena). Ellos, sabe, me carpieron el monte y me llevaron de sirvienta a la gurisa, me desparramaron los muchachos y me hicieron morir de pena hastala pobre vieja quéra lo único que le pedía a Dios que me dejara en mi desgracia. (Enérgico). Pueso, me aserco, pido caña, cigarro, galleta, yerba, tuitos los vicios y me voy callao, reculando como carnero empacao con la mano en el cuchillo sin darle ni las gracias y dispuesto el día que me quieran cobrar a desirles mientras los atravieso a puñaladas: te acordás de mi campo, de mi mujer, de mis hijos, esos también yo te los dí fiao, gringo ladrón, y ahura me los cobro ansina (1925:13-14)

Quizá uno de los casos más representativos de esta reacción hacia los inmigrantes sea la obra *Los Gorriones* de Enrique Maroni y Rogelio Giúdice (1917)²⁵. Esta obra, al igual que otras como *Los saguaypes* de Miguel Roquendo (1912); *Los Cardales* de Alberto Vacarezza (1913); *Las víboras* (1916) y *El grillo* (1929) de Rodolfo González Pacheco, desde su título y mediante evidentes alusiones metafóricas, se refieren al conflicto principal mediante la utilización de un símil con un elemento de la naturaleza. En este caso se contraponen a los criollos (las calandrias y los chingolos) con los inmigrantes y nuevos propietarios que quieren traer nuevas modalidades de trabajo al campo (los gorriones):

NATALICIO.- Los gorriones me han rompido el nido e chingolo y me han muerto el pichón de calandria que había en el monte de las violetas (...)

ÑO ROSENDO.- Toda la estancia se ha enlleano de gorriones...

MARGARITA.- Y son lindos, tata, alegran, hacen barullo...

ÑO ROSENDO.- (Deja de trabajar) Pero son dañinos, m'hijita, y hay que tenerles miedo...(...) Y por ellos ya no cantan las calandrias y los chingolos se vuelan...

NATALICIO.- ¡Que va a cantar la calandria si me la han matao!

²⁵ Esta obra fue seleccionada en el concurso de zarzuelas y sainetes que realizó el Teatro Nacional en diciembre de 1916, por lo que se estrenó en el ciclo destinado a las obras ganadoras, bajo seudónimo, presentado en ese teatro en enero de 1917.

ÑO ROSENDO.- Usté no entiende, cachorro; yo hablaba de otros gorriones, de otras calandrias, de otros chingolos... (...) De los de ahí, de toda esa gente nueva que ha venido con hambre de reformas en las costumbres y llenos de egoísmo pa nosotros... ¡Agarraos! Esos también son gorriones... (...) Pior que los pájaros, mil veces pior, porque hacen daño al gaucho... Antes, toda la pampa estaba llena de chingolos y no había un solo monte, ando no cantaran las calandrias; era un gusto oirlas cantando en el alero... (...) Dispués,... dispués. Un día comenzaron a cair gorriones... Son di Uropa, decían... y el chingolo se hizo matrero, y empezó a juir campo ajuerto lo mesmo que la calandria... Son malos y dañinos, se amontonan de puro flojos y ansí, acorralan hasta matar... No hay pajarito que los resista, porque hasta el nido le roban para sacar la cría... Jué pucha, plaga fier! (Esc.VI)

Ya se Acabaron los Criollos (1926) de Alberto Vacarezza configura un caso atípico dentro del nativismo por su ambigua actitud ideológica ante la inmigración. Don Atanasio es un personaje en el que se ha acentuado hasta la exageración ese profundo desprecio que sienten hacia todos los inmigrantes los personajes nativistas. Representa al criollo padre de familia característico del nativismo, cuya filosofía de vida se corresponde con las modalidades del gaucho arquetípico. Vive aferrado al pasado, sin aceptar los cambios a su alrededor. Desea mantener pura la tradición criolla, por lo cual tanto niega tanto la posibilidad de casar a su hija Vigüela con un hijo de inmigrante como mestizar la raza de sus caballos. Ahora bien, el texto en el que halla inserto tiene una interpretación semántica ambigua. Por una parte, *Ya se Acabaron los Criollos* se postula a favor de la integración social entre criollos e inmigrantes, temática de gran desarrollo dentro de la literatura argentina. Es evidente que el punto de vista del hablante dramático básico se encuentra identificado con esta integración como factor de desarrollo económico del país, así como por ejemplo *Sobre las ruinas* (1904) de Roberto J. Payró. La didascalía inicial, luego de describir la rudimentaria estancia criolla y el campo sin cultivar de don Atanasio Cardalda, acota: "La indolencia nativa ha detenido el progreso en la tranquera" (1926: 2). En contraposición, así describe la cabaña del inglés Mr. John en la acotación inicial del cuadro tercero:

Este decorado ha de dar una impresión de contraste con los otros. Aquí se trabaja. Todo está en orden y las casas dentro de la rusticidad de su estilo, son cómodas y limpias. (...) El telón de fondo, traza las perspectivas de un campo cultivado, con sus cuadros y caminos arbolados. Alrededor de la casa hay flores. Alegría en el paisaje. (1926:15)

Además, Atanasio despide a los peones extranjeros y esto le permite a Vacarezza desarrollar la comparación entre las modalidades de trabajo entre los peones criollos y los inmigrantes, resaltando las condiciones de estos últimos como agricultores, avicultores y lecheros:

ATANASIO.- Pa trabajar en los campos de Cardalda hay que saber ponerle el lazo a un novillo como domar al potro más reservado.

GENARO.- Está bien, patrón. Pero cada uno hace al mundo aquello que sabe e puede. Osté me habla de lo potro, y es claro, yo a lo potro no le tengo confianza. Pero si osté me da un arado de siete reja, yo le doy vuelta la tierra, te pianto la semilla y te saco el trigo.

MANUEL.- Y deme usted a mí una vaca lechera, le saco la leche y le hago a usted el mejor queso del mundo.

GENARO.- Si señor. Este ha sido lechero a so tierra. E yo hai sido gricoltero, avicoltero. Y si me da gallina, señor, con una trampa que yo tengo te la hago ponire tre güevo al día (...)(1926:8-9)

GENARO.- Lo gringo... lo gringo... Pero si no fuéranos per lo gringo, ¿quién era aquello que te levantaba la cosicha acá? (1926: 9)

FROILANA.- (...) creamé que son muy güenos trabajadores. Y el de la Italia, sobre todo, hay que verlo manejando la guadaña. Y el español... ¿No lo vieron ordeñar y apisonar la manteca? Yo nunca vide cosa igual.

ATANASIO.- ¿Va a desmerecerme la pionada?

FROILANA.- Yo no desmerezco a naide, mi patrón... Pero si usted lo viera trabajar al italiano... Y de noche como toca la acordeón y canta. Yo no entiendo lo que dice, pero a mí me hace llorar. (1926: 9)

Lo que más demuestra esta toma de partido es el cambio de actitud de Atanasio en el desenlace. Este cambio fundamental a nivel de la acción e intriga concreta en escena la tesis de la obra. Atanasio admite el casamiento de su hija y el mestizaje de los animales, pero lamentándose con tristeza de su situación, mientras los tres personajes inmigrantes expresan su esperanza en el progreso de sus hijos en este nuevo orden social surgido del proceso migratorio:

ATANASIO.- (...) ¿Pá que vamos a seguir cuidando nuestro sueño si ya se acabaron los criollos en mi tierra y en los campos de Cardalda dentran a trillar los gringos?

JOHN.- Si... pero de estos gringos y de estos criollos han de salir los verdaderos hijos de la patria nueva, de la patria grande.

GENARO.- ¡Sí, señore! (Tomando a Froilana de la mano) ¡De nosotros saldrán lo veradero criollo del porvenir! Nuestros hijos seran toso arquitecto agrónomo.

MANUEL.- (Lo mismo con Zeila) Como los nuestros serán doctores. (1926:20)

Sin embargo, coincidimos con el crítico de *La Vanguardia* (27/6/26), que establece una comparación entre esta obra y *La Gringa* (1904) de Florencio Sánchez y que advierte que en ambas, aunque el punto de vista de estas obras es favorable respecto de los inmigrantes, las "unánimes simpatías están con el vencido". Se produce una situación ambigua en la que estos personajes detenidos en el tiempo y que niegan el progreso y los cambios sociales (Atanasio en *Ya se Acabaron los Criollos* y Cantalicio en *La Gringa*) son aquellos en los que se concentra la mayor carga emotiva del texto, lo que buscaba y provocaba una identificación compasiva (Jauss, 1986: 259) con el espectador.

Lo mismo sucede con Don Marcos en *La mala racha* (1907) de Alberto Vacarezza, que retoma la temática de la pérdida de bienes de los criollos en manos de los gringos, como en *La Gringa*. Este asunto contraponía la desvalorización del criollo por el dinero y el trabajo

y su indolencia, con el criterio económico de los inmigrantes, basado en el exagerado sentido del ahorro, su ineludible deseo de superación económica y dedicación al trabajo. Como Don Marcos ha echado a Atanasio y a su padre, el italiano Agustín, de sus campos por celos, estos le reclaman tierras en pago de sus haberes. Marcos se los cede, pero sin reconocer su derecho al reclamo, sino como un gesto de bonhomía. Marcos adjudica al hecho de ser criollo su destino de perderlo todo, tanto sus tierras como a la mujer que ama, Braulia:

Y esta cabaña vieja que ha sido estancia de muchas leguas, si a esto la ha reducido el tiempo, solo por eso fue; porque no eran extranjeros sus patrones, porque tenían alma de criollos los Miranda, y eran tan libres, tan libres y tan gauchos que no han servido nunca para gobernar á naides, ni pa cuidar lo suyo...(1913: 3)

En suma, luego del análisis de presencia y significación de la figura del inmigrante italiano en un corpus de textos nativistas, observamos que el lugar destinado al él por el nativismo en su primera época (1896-1940) es, en primera instancia escaso, y en segundo lugar periférico. Tanto a nivel de la acción como de la intriga su posición es secundaria, dado que el punto de vista de la poética se focaliza en los personajes criollos. El nativismo evalúa la polaridad criollos-inmigrantes de manera conflictiva, contraponiendo especialmente los valores éticos de ambas comunidades y ensalzando la modalidad de vida, costumbres y mentalidad criollas. Esta actitud acompaña la reacción conservadora y nacionalista suscitada en el plano social ante los cambios de costumbres y el surgimiento de las protestas obreras provocadas por la inmigración masiva que se produjo entre los años 1850 y 1930, de la que más de la mitad era italiana (Leiva, 1992: 8). Esta reacción de índole xenófoba se concretó en la construcción del mito del gaucho como arquetipo del ser nacional, al que, en aras de concretar su definición, se contrapuso a la figura del "gringo". Por esto, la imagen del italiano en el nativismo, a pesar de los dos aspectos ya señalados, el positivo y el negativo, sirve como el fondo oscuro donde se delinea con claridad la figura del gaucho.

II.1.5. El teatro nativista de Alberto Vacarezza

En el marco de nuestra investigación sobre el nativismo teatral, hemos decidido profundizar el estudio de la obra dramática de Alberto Vacarezza, dado tanto su extensa productividad (que supera el centenar de textos), así como porque su presencia en nuestro campo cultural se extiende por más de cincuenta años, desde el estreno de su primera obra en 1904 hasta la década del cincuenta. Este autor, cuya mayor producción dramática se inscribió en el período 1900-1940, continuó su trayectoria en el siguiente período estudiado, 1940-1955, ocupando en él un lugar central dentro del sistema teatral oficial y reivindicando desde ahí al nativismo tanto de manera teórica como en su gestión pública y societaria. Por lo tanto,

seleccionar la obra de Vacarezza, de larga permanencia en el campo teatral argentino, nos permite observar la continuidad y los cambios que sufrió el nativismo a lo largo de esos años. A pesar de sus diferentes modalidades textuales, todas sus obras presentan rasgos constantes que imprimen a su dramaturgia un estilo peculiar.

Alberto Vacarezza (1888-1959) estrenó su primera obra, *El Juzgado*²⁶, siendo un adolescente, a la que sin duda contribuyó su experiencia laboral como escribiente en un juzgado de paz. En 1911 ganó el concurso organizado por el Teatro Nacional con el sainete *Los Escruchantes*, lo que lo consagró como autor teatral. En 1947 estrenó su última obra, *Venancio Reyes, un criollo como hay pocos*, pero hasta 1955 sus obras se repusieron constantemente, mientras que en 1969 se editó su obra póstuma, *Barrio Norte*.

Su producción dramática se segmenta en dos corrientes principales, la obra sainetera -la más conocida y difundida- y la obra nativista -de la que nos ocupamos este capítulo-. Luego del relevamiento y análisis inmanente de sus textos, ampliamos significativamente el corpus de obras nativistas propuesto originalmente por los estudios críticos sobre su obra, comprobando la pertenencia al género de un total de dieciocho títulos -que se enumeran en la sección Fuentes Utilizadas de este capítulo, que se detallan en el Anexo 3 (pag. 420)-, dos de las cuales son manuscritos inéditos hallados en diferentes archivos.

A lo largo de su carrera como autor desempeñó, además, cargos societarios. Fue Presidente de la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos y Líricos entre 1923 y 1924 y posteriormente Presidente de Argentores entre 1950 y 1955. Fue designado, además, como Director del Teatro Nacional Cervantes en 1952.

A su trayectoria como dramaturgo debe sumarse la de productor teatral, ya que montó su propia compañía. Muchas de sus obras fueron estrenadas por su propia compañía, como *Sunchales* (1930), *Una estrella en la alborada* (1933), *San Benito de Palermo* (1934) y *Virgencita del Rosario* (1946). En 1934 quiso revivir el circo criollo de primera y segunda parte y montó primero en la Sociedad Rural y luego en el circo Alegría *La Fiesta de Juan Manuel* (Franco, 1975). En 1945 se instaló con el circo Shangri-lá en el Luna Park, presentando nuevamente espectáculos con primera y segunda parte, en la que se desarrollaban obras en el picadero, entre los que presentó sus obras *Lo que le pasó a Reynoso* y *Juan Moreira*.

También Vacarezza fue poeta; cultivó la poesía nativista, con obras como *Biblia Gaucha. Refranes y Consejos del Viejo Irala* (1936), *El romance de Ciriaco Ponce* (1936), *Cantos de la*

²⁶Nora Mazziotti (1982: 7) fecha al estreno de *El Juzgado* en 1904, mientras que Lily Franco (1975: 107) lo hace el 5 de enero de 1905.

vida y de la tierra (1944) y *Liborio Lamento*; así como la poesía "cultura", con *La Última Cena* y *El viaje*. Se destacó también como compositor de letras de tangos y canciones, que en su mayoría fueron estrenadas en el marco de sus obras dramáticas.

Otra de las facetas de este autor fue su labor como guionista cinematográfico. Junto a Mario Soffici escribió el guión de *Viento Norte*, en base a *Una Excursión a los Indios Ranqueles* de Lucio V. Mansilla. (1937), así como elaboró el guión de *El Comisario de Tranco Largo*, dirigida por Leopoldo Torres Ríos (1942). Además, se realizaron films basados en sus obras, como *Lo que le pasó a Reynoso*, dirigida por Leopoldo Torres Ríos (1937); *Murió el sargento Laprida*, dirigida por Tito Davison (1937); *El Cabo Rivero*, dirigida por Miguel Coronatto Paz (1938); *Pampa y Cielo*, versión fílmica de *El Romance de Ciriaco Ponce* (1938), protagonizada por Nicolás Fregues y Aída Alberti; y *Sendas Cruzadas*, basada en *San Antonio de los Cobres* (1942).

Segmentación del corpus de su dramaturgia

Reviste gran dificultad establecer el corpus de obras nativistas de Alberto Vacarezza, por varios motivos. En primer lugar por la gran cantidad de textos que conforman su producción dramática, y en segundo lugar porque fue necesario establecer una división entre la obra sainetera y nativista de Vacarezza. Tomamos como punto de partida los corpus citados por Lily Franco (1975: 107-112) y Nora Mazziotti (1982: 7-11), así como la problematización de ambos que realiza Jorge Dubatti (1993).

Los dos corpus citados consignan 108 el primero y 106 obras el segundo, mientras que Dubatti establece que del cruce de ambos surge el número de 110. Pero este número no es definitivo, ya que no se ha realizado aún (Dubatti lo promete para el segundo número de la colección de Corregidor) una bibliografía completa de Vacarezza en la que se consigne su obra completa, tanto la editada como la inédita, los títulos hallables en bibliotecas y archivos con sus respectivos datos bibliográficos y los perdidos, así como sus fechas de estreno y fichas técnicas.

Además, Dubatti cuestiona los criterios de clasificación corrientes de la obra de Vacarezza, ya que estos mezclan la clasificación formal con la temática (rurales, urbanas, históricas, metateatrales, políticas) y además no ponen en tela de juicio las denominaciones formales dadas a las obras por el autor (dramas, comedias, sainetes, romances). Por esto, propone abstraer esas "pistas metadramáticas" y hacer depender la clasificación solamente del análisis inmanente de las obras, lo que para él tendrá como consecuencia poner en crisis la noción de heterogeneidad genérica de su dramaturgia, llegando a la conclusión de que frente a

su abundancia numérica se rige por un número muy reducido de formas poéticas. Dubatti establece concretamente dos: el sainete, a la que responde la mayor parte de su obra, y el nativismo, dentro de la cuál establece las subespecies de la zarzuela y la revista.

Intentando levantar el guante de este desafío, se han relevado las obras de Vacarezza más allá de las que el autor denomina "romance", revisando sus dramas, comedias, sainetes y zarzuelas. Teniendo en cuenta estos reparos a las denominaciones metateatrales que dio Vacarezza a sus textos expuestos por Dubatti, tomamos igualmente esta clasificación en una primera instancia, para poder segmentar el corpus de su dramaturgia. Así, en esta sistematización se agruparon sus "dramas", tanto en uno como en tres actos. Estas características los distinguen de la mayor parte del resto de su obra, los sainetes, de género chico (un acto) y de tenor cómico. En otra clasificación se seleccionaron todas las obras denominadas "romances", que son aquellas que coinciden más específicamente con el género nativista. Y en tercer lugar se contemplaron las obras de Vacarezza con diferentes denominaciones, evaluando su pertenencia o no al modelo nativista. Este análisis pormenorizado de cada obra se incluye como Anexo II.2 a esta segunda parte de la tesis.

Estas obras no saineteras de Vacarezza son poco conocidas, pero sin embargo, en algunos casos las más valoradas por la crítica periodística y literaria. Por ejemplo, Lily Franco (1975: 45) considera que en el drama campero y en otros géneros tiene Alberto Vacarezza lo más representativo de su literatura. Apunta esta autora, también, la tendencia de Vacarezza a denominar sainete a obras como *La fiesta de Santa Rosa* o *El Cabo Rivero* por necesidad de darles ese nombre como señuelo para el gusto popular. Por esto, se extendió la consulta hasta las obras definidas como sainetes, en especial aquellas que por su título, coautoría o recepción podían tener relación con su obra nativista.

Se separaron del corpus *Aves caseras* (comedia, 1913) y *Un baile en la batería* ("sainete porteño de 1889", 1931) por pertenecer a la comedia sentimental, así como *Mañana será otro día* (1930), escrito en colaboración con Alejandro Berruti y José González Castillo, por ser un sainete eminentemente cómico, cuyo objeto de deseo era económico y no sentimental. Tampoco fueron incluidos otros sainetes que no presentaban rasgos de cruce con el nativismo, como *Va... cayendo gente al baile* (1930) o *Una vez en el boliche* (1928), que podían sugerir por su título ambientaciones rurales, pero el primero se desarrolla en un bodegón de La Boca, mientras el segundo en una cantina y en un conventillo. Lo mismo sucedió con *Las minas de Caminiaga* (1935), cuyo título podría referirse a una ubicación regional serrana, ya que Caminiaga es una localidad cordobesa, pero su asunto es de índole judicial (continuadora de su obra inicial, *El juzgado*). También fueron consultados y no incluidos en el corpus de obras a analizar otros

sainetes como *El corralón de mis penas*.

Con esto, se amplió significativamente el corpus de obras nativistas de Alberto Vacarezza originalmente propuesto, y se estableció una zona de cruce entre el sainete y el nativismo en algunas de sus obras. Ejemplos claros de estos cruces son, por ejemplo, el "sainete cómico-rural" *Ya se Acabaron los Criollos* (1926) y el sainete *Sunchales* (1930). Asimismo, se elaboró un completo cuadro informativo con los datos de la denominación que el autor les otorgó, la fecha de estreno, la compañía, el teatro, y los datos de edición o archivo donde se hallan las copias mecanografiadas inéditas halladas, que consta en el Anexo 3 (pag. 420) a esta segunda parte de la tesis. Cabe señalar que se hallaron en el marco de esta investigación en diferentes archivos cuatro copias mecanografiadas de las obras inéditas de Vacarezza: *Caseros o El Comandante Ludueña*, *La mala racha* y dos versiones diferentes de *Yo soy un criollo y me voy*, obras no contempladas en los estudios previos de las obras de este autor, que constituyen un aporte de esta tesis a los estudios dedicados a este autor.

Elaboración de un modelo del teatro nativista de Alberto Vacarezza

En primer lugar, como dijimos, realizamos un pormenorizado análisis inmanente de las obras nativistas de este autor según el método de análisis de la obra dramática establecido por Osvaldo Pellettieri (2002: 21-26), que se incluye como Anexo 2 a esta tesis (pag. 366). Dicho análisis, nos permitió concluir la clara adherencia de las siguientes obras al modelo nativista: *La mala racha* (1907), *El buey corneta* (1912), *Los cardales* (1913), *El último gaucho* (1916), *La casa de los Batallan* (1917), *El Fortín* (1917), *Los hijos del finao* (1917), *La sota en la puerta* (1918), *Por la Virgen de Itatí* (1922), *Juan Moreira* (1923), *Ya se Acabaron los Criollos* (1926), *La fiesta de Santa Rosa* (1926), *Yo soy un criollo y me voy* (1927), *El Cabo Rivero* (1928), *El Camino a La Tablada* (1930), *La china Dominga* (1932), *Lo que le paso a Reynoso* (1936), *San Antonio de los Cobres* (1938), *Caseros o El Comandante Ludueña* (1939). Podemos suponer -por su título o por la denominación elegida por el autor- la posible adhesión al modelo de otro conjunto de obras cuyo texto dramático no hemos podido hallar aún: *La noche del forastero* (drama, 1905), *Para los gauchos, querencia* (sainete, 1916), *Una estrella en la alborada* (romance, 1933), *La fiesta de Juan Manuel* (romance, 1934), *San Benito de Palermo* (romance, 1934), *Allá va el resero Luna* (romance criollo, 1942) y *Virgencita del Rosario* (romance criollo, 1946).

Esta correspondencia se establece fundamentalmente con el modelo nativista en su segunda fase, pero también, en menor medida, con sus fases primera y tercera. Por ejemplo, el costumbrismo vuelve en estas obras de Vacarezza a la dimensión ornamental que tenía en la

primera fase del género, deteniendo el desarrollo de la acción mediante fiestas y expresiones recreativas populares. Además, su versión de *Martín Fierro* se incluye en la primera fase del nativismo, junto a otras nuevas versiones de las obras de la gauchesca. Por otra parte, sus tres dramas *El buey corneta*, *Los Cardales* y muy especialmente *La casa de los Batallán* se inscriben en la tercera fase del género, cuyo texto modelo es *Barranca Abajo* de Florencio Sánchez, y que constituye a su vez la primera versión de la textualidad de este autor. En esta fase, el nativismo se cruza con los recursos propios del drama realista-naturalista: el encuentro personal, la gradación de conflictos, la prehistoria del principio, los intermedios madurativos, la antítesis de caracteres, etc. Como consecuencia de esto, se atenúan tanto lo sentimental como el costumbrismo y la comicidad, opacados por un desarrollo dramático destinado a comprobar una tesis realista. El resto de sus obras siguen la versión canónica del género, su segunda fase.

Dividimos entonces la siguiente exposición según la correspondencia de estas obras con las tres fases del teatro nativista, dedicando el primer párrafo a la versión vacareziana de *Juan Moreira*, que se incluye en la primera fase del nativismo, junto a otras nuevas versiones de las obras de la gauchesca. El segundo acápite está dedicado a la elaboración de un modelo de la obra nativista de este autor en su segunda fase, que, como en toda fase canónica, concentra la mayor productividad del género, tanto en número como en la búsqueda de variantes del modelo. Se establecerán las características de su obra nativista en cada uno de los cuatro niveles del modelo de análisis (acción, intriga, aspecto verbal y aspecto semántico), determinando los matices y variantes que se producen en cada una de ellas. El análisis de los textos *El buey corneta*, *Los Cardales* y *La casa de los Batallán*, que se inscriben en la tercera fase del género nativista, se abordará en el próximo punto, dedicado a la tercera fase del nativismo. Asimismo, en ese momento se contemplará la particularidad de *San Antonio de los Cobres*, que constituye un caso intermedio entre el nativismo de Vacarezza de segunda y de tercera fase.

El caso de *Juan Moreira*: el nativismo en su primera versión

La versión vacareziana de *Juan Moreira* se incluye en la primera fase del nativismo, junto a otras nuevas versiones de las obras de la gauchesca, que desarrollaban historias centradas en matrones, prófugos de la ley, pero perseguidos injustamente. Entre otras obras, podemos citar a *El gaucho judío* de Carlos Schaeffer Gallo (1916); *Juan Cuello* de Gustavo Caraballo (1921); y *El matrero* de Yamadú Rodríguez (1923). Estas comparten con el modelo el viraje de su conflicto hacia lo sentimental (ya que el objeto de deseo que suscita los

conflictos es, en todas las obras, una mujer), y la acentuación de lo melodramático y emotivo, pero su final, como la gauchesca, es la dramática muerte del héroe.

Para analizar la relación intertextual²⁷ que se establece entre los dos textos, el modelo o paratexto, *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez y José Podestá (1886) y la versión de Alberto Vacarezza (1923), evaluaremos las semejanzas y diferencias en los cuatro niveles metodológicos de análisis de la obra dramática²⁸.

En el **nivel de la acción**, el modelo actancial de *Juan Moreira* de Vacarezza se corresponde con el de la primera fase del nativismo, por revertir, como *Calandria*, el característico de la gauchesca. Esto se observa especialmente al comparar la versión vacareziana con el modelo de la gauchesca, el texto homónimo de Gutiérrez-Podestá. Ambas versiones de *Juan Moreira*, la nativista y la gauchesca, coinciden en su sujeto, Juan Moreira; su objeto, la justicia; su destinatario, el deseo de venganza debido a las falsas acusaciones e injusticias que ha sufrido; y su destinatario, él mismo. Este objeto del deseo es aún más evidente en la obra vacareziana, ya que él mismo, como ha matado al juez de paz, se asume como impartidor de justicia, y busca resolver el conflicto planteado en la intriga secundaria. Casi no hay cambios en los actantes ayudante y oponente entre las obras. El primero está integrado por los personajes de Julián Andrade, Vicenta y Tata Viejo, mientras que el segundo por don Francisco, Sardetti y la policía o militares que intentan detenerlo.

La diferencia más notoria que introduce en su versión Vacarezza a nivel de la acción, es que el motor de la acción de Don Francisco, el principal oponente del sujeto, es sentimental. Él perjudica a Juan Moreira porque su objeto de deseo es Vicenta, y al estar su esposo encarcelado, podrá tomarla por la fuerza. Por lo tanto, -al igual que *Calandria*, en cuyo caso ya no era la venganza sino el deseo de libertad y el amor lo que movían la acción del protagonista- desaparece el conflicto social irreconciliable del protagonista y su cuestionamiento al orden social establecido, trocando el eje ideológico en sentimental en vez de social.

A **nivel de la intriga**, se observa la no construcción lineal de la intriga, separada en dos actos entre los que no hay relaciones lógico-causales. La intriga secundaria desarrollada en el segundo acto no había sido anticipada ni mencionada en el primero. Algunos de los cuadros cuentan con denominaciones individuales, lo que subraya su mayor autonomía. A pesar de esto,

²⁷ Manfred Pfister (1994: 90) define a la intertextualidad en el sentido restringido como el "procedimiento de una referencia más o menos consciente, y también aprehensible concretamente de alguna manera en el texto mismo, a pre-textos individuales, grupos de pre-textos o códigos y sistemas de sentido en que éstos se basan, como hasta ahora ya los ha manejado la ciencia literaria bajo conceptos como fuentes e influencia, cita y alusión, parodia y travesti, imitación, traducción y adaptación"

²⁸ Para el análisis completo de la obra de Gutiérrez-Podestá, véase Pellettieri (1990^a; 2002: 163-166).

solamente se provoca la gran ruptura mencionada entre los actos, mientras que entre los restantes cuadros la conexión lógico-causal se establece fuertemente. Por tanto, esto lo acerca a las obras nativistas de la primera fase, como *Calandria*, que avanzaban en la linealidad de la intriga respecto de la gauchesca, lo que se concreta definitivamente en la segunda fase.

En cuando a los procedimientos, en la versión vacareziana lo sentimental se encuentra intensificado por el cambio consignado a nivel de la acción. Al ser el destinatario del amor de don Francisco el amor, y su objeto Vicenta, transforma a la injusticia social de parte del poder que sufre el héroe en un conflicto sentimental. Esto provocará el cambio del protagonista, de hombre pacífico a violento. Con estos versos, Vacarezza justifica esta transformación del héroe:

Siempre he sido un hombre honrao
obediente de la ley,
trabajador como el güey
y como el güey resignado;
pero, ya que me ha clavao
su picana, la injusticia,
y emperra en su codicia
me dio el juez la penitencia
sin más ley que mi conciencia,
yo solo me haré justicia (...)
Y ansina me han de juzgar
gaucho bravo y pendenciero,
sin más razón que el acero
ni oficio que el de matar; (1923:12)

Además, lo sentimental se intensifica también por el cambio en la intriga en torno a la relación entre Vicenta y Moreira y su reconciliación.

El segundo rasgo del nativismo, el costumbrismo, también se encuentra presente. El cuadro tercero es eminentemente costumbrista, se desarrolla en la tradicional pulpería, y se inicia con una payada de contrapunto entre Bentos y otro cantor. Otras expresiones folklóricas son la canción de un boyero que pasa mientras Vicenta borda, en el cuadro IV y el baile del pericón, con la formación del pabellón de la patria con el que festejan la resolución de las dos intrigas sentimentales (la unión de Rudecinda y Desiderio y la reconciliación entre Moreira y Vicenta).

El tercer procedimiento del nativismo, la comicidad, concretada generalmente en un personaje masculino, se encuentra en esta obra personificado en Bentos, el amigo de Moreira que, por ejemplo, responde así a la acusación del juez de paz de haberse robado un caballo:

Miente el que eso le contó
y no le almito su fallo,
yo no me llevé el caballo... 163-166
el caballo me llevó.(1923: 10)

Sin embargo, sus desempeños no son fuertes, y no se estructura una intriga paralela o secundaria en torno a este personaje, como en el nativismo en su segunda fase.

A **nivel verbal**, predomina claramente la función poética, debido a la escritura en verso propia del romance: versos octosílabos con rima asonante en los versos pares. Esto aleja al discurso de los personajes del habla coloquial rural y lo relaciona directamente con la poesía gauchesca, no solamente con toda la tradición creada a partir de la obra canónica del género, el *Martín Fierro* de José Hernández, sino con la obra poética gauchesca del propio Vacarezza, como *Biblia Gaucha. Refranes y Consejos del Viejo Irala* y *El romance de Ciriaco Ponce* (1936). En segundo lugar, se evidencia un incremento de la función emotiva del lenguaje, especialmente en los versos en que tanto Vicenta como Juan Moreira se expresan mutuamente su amor (1923: 6).

En cuanto al **nivel semántico**, la voluntad nativista se evidencia especialmente en el metatexto que Vacarezza incluyó en la edición de *La Escena*, denominado "Aclarando el punto":

Al escribir esta pieza, como se echará de ver, no me alentó el absurdo propósito de crear nada original, puesto que los episodios salientes de la vida de Juan Moreira, han sido ya trasladados a la novela y a la pista circense, por la diestra pluma de don Eduardo Gutiérrez.

Si tan interesante personaje hubiese sido creación pura de la fantasía del fecundo novelista, por el que guardo el mayor de mis respetos, Dios hubiérame librado de tal irreverencia. Pero Juan Moreira existió (...) ¿quién podrá impedir que se continúe tratando al mismo personaje, si a todos nos asiste por igual el derecho de referir los hechos y traducir la vida, a través de nuestro propio temperamento?

¿Qué hay diversos puntos de contacto entre este Moreira y el de más allá? ¿Y cómo no haberlos? ... Si en la relación de los hechos, por mucho que teja y borde la fantasía del escritor mal podrá este apartarse de las líneas trazadas por los hechos mismos.

(...) Un Juan Moreira que nada tuviese que ver con el que ha existido en la realidad no sería tal (...)

Y si alguna aspiración tuve al componer esta nueva pieza para el teatro, no fue más que la de ennoblecer en lo posible el alma y figura del popular Moreira, haciéndole hablar y accionar de la misma manera que debieron accionar y hablar sus contemporáneos gauchos, tratando de conservarme siempre, eso sí, dentro de lo que podríamos llamar la verdad histórica. (1923: 2)

Este metatexto nos permite concluir, en primer lugar, la intención claramente nativista de representar el pasado heroico nacional con fidelidad histórica. Claro que esto es evidentemente una intención imposible de concretar, ya que la tradición siempre es construida de manera selectiva, desde un presente que la configura ideológicamente (Williams, 1980: 137). Y la perspectiva ideológica de Vacarezza evoca los tiempos pretéritos con la actitud nostálgica que visualiza al pasado como la "edad de oro". Tenía como meta "ennoblecer" la figura de Juan Moreira, lo que para Vacarezza significaba borrar su imagen de criminal

violento y sanguinario, perseguido por la justicia y exaltarlo como héroe, como arquetipo del gaucho criollo, transformándolo en un símbolo positivo. Así pierde Moreira su carácter revulsivo y cuestionador del orden social y político establecido, y es integrado a ese sistema como un elemento ratificador del mismo. Por esta razón, esta obra se integra en este camino de la glorificación del gaucho, que se inserta a su vez en el proceso ideológico de revalorización de lo criollo y de la figura del gaucho iniciado en torno al centenario de la Revolución de Mayo (Sarlo, 1983: 69-105) y cuyo más claro exponente fue la canonización del poema del *Martín Fierro* de José Hernández en 1913 como cima de la literatura nacional (Altamirano, 1983: 107-115).

La intención de exaltar la memoria de Moreira se reitera con aún más potencia en los versos que el autor incluyó a manera de Prólogo, y que, según la indicación de la didascalia, debían ser leídos a telón corrido por "la voz del autor". Este dramaturgo implícito no tomaba el discurso de un personaje para expresar su punto de vista respecto de la obra y los personajes, sino que directamente y con su propia voz, al inicio y en un intermedio antes del desenlace, expresaba su visión y la tesis que quería comprobar escénicamente:

LA VOZ DEL AUTOR.-

Juan Moreira fue un gaucho romántico y valiente,
Y miente por astuta la vieja tradición
Cuando lo pinta rojo, nervioso y prepotente,
Audaz y pendenciero, cobarde y fanfarrón.

Juan Moreira era un hombre de paz y armonía,
Todo amor al trabajo, todo serenidad;
El sol de las llanuras templó su bizarría,
Y se excitó en los vientos su sed de libertad.

Acaso un poco triste... y acaso un poco loco...
Tenía del Quijote la pena y el afán,
De Martín Fierro mucho y del Cyrano un poco;
Moreira, en otras tierras, se llama D'Artagnan.

Apuesto y pelirubio, de chiripá vestía,
Chambergo y bota fuerte, espuelas y facón;
Facón que nunca usaba por pura fantasía,
Sinó cuando tenía para matar, razón.

Moreira no fue el gaucho de sanguinaria estampa;
Un viejo amigo mío su historia me contó...
¡Atentos al romance del hijo de la Pampa,
Que aquí va Juan Moreira, como lo he visto yo! (1923: 3)

Vemos como el gaucho matrero se ha convertido, gracias a su nuevo vestuario nativista, en un hombre de paz y armonía, que solo mata con razón. Estas razones, que permiten el

crimen en el universo de valores sustentados por Vacarezza, son siempre de índole sentimental. Como ya comentamos a nivel de la acción, el motivo de las injusticias y atropellos que recibe Juan Moreira no radica en un sistema social que permite estas situaciones, sino en el deseo del hombre que detenta el poder (el juez) por su esposa. Además de lo expuesto, en sus últimos versos Vacarezza subraya que éste es su relato propio de la historia tradicional, poniendo en evidencia su carácter ficcional y la situación teatral en la que está inmerso.

Ahora bien, esta intensificación del conflicto sentimental deja en segundo plano pero no borra del todo la conflictividad social del paratexto. Tata Viejo expresa en unos versos de gran intertextualidad con las sentencias del *Martín Fierro*, su visión sobre la justicia:

TATA VIEJO.- La justicia no es el juez
 mal aprovechao, que abusa
 de su juerza y su poder;
 la justicia es la prudencia
 y es el respeto de la ley.(1923: 7).

Así, la corrupción no se encuentra en el orden social, sino en el humano, en los hombres que cometen abuso de poder, en este caso llevado por esta pasión irrefrenable e irracional que moviliza a todos los villanos del nativismo hacia las mujeres ajenas. En cambio, la obra de Gutiérrez-Podestá apuntaba a presentar una visión absolutamente negativa de la sociedad oficial, y es en el cambio de este punto de vista revulsivo del orden y la autoridad en lo que radicará el giro semántico de la gauchesca al nativismo.

El modelo de teatro nativista de Alberto Vacarezza en su segunda fase

En esta segunda fase, como en toda fase canónica, se concentra la mayor productividad del género, tanto en número como en la búsqueda de variantes del modelo. En este acápite incluimos a *La mala racha* (1907); *El último gaucho* (1916), *El Fortín* (1917), *Los hijos del finao* (1917), *¡Por la Virgen de Itatí!* (1922), *Ya se Acabaron los Criollos* (1926), *La fiesta de Santa Rosa* (1926), *Yo soy un criollo y me voy* (1927), *El Cabo Rivero* (1928), *El Camino a La Tablada* (1930), *La china Dominga* (1932), *Lo que le pasó a Reynoso* (1936) y *Caseros o El Comandante Ludueña* (1939).³ Se establecieron las características de la obra nativista de Vacarezza en cada uno de los cuatro niveles del modelo de análisis (acción, intriga, aspecto verbal y aspecto semántico), determinando en cada uno de estos los matices que se producen.

Nivel de la acción:

El sujeto de estas obras se identifica con el arquetipo positivo del gaucho criollo. Sólo

dos objetos buscan alcanzar los sujetos nativistas: la mujer o la unión de la pareja imposible. El destinador es el amor y la ideología propia de la idealización del gaucho, la que podríamos definir tomando las palabras de Carmelo Bonet:

hospitalidad, culto a la palabra empeñada, amistad leal, respeto de hijos a padres, disposiciones artísticas (amor a la guitarra, gusto por la payada) ... coraje, desprecio a la muerte, el aguante en el dolor, la astucia, la devoción por el juego y la bebida, el desapego al dinero, el desamor al trabajo (1935: 98).

El destinatario es siempre de índole individual, la pareja imposible. En el eje de la participación, como actante oponente se destacan las figuras del villano que desea a la mujer con obstinación y el padre o madre que fuerza a su hija a un casamiento por interés, que configuran prototipos reiterados en casi todas las obras.

Dado que tanto el destinador como el objeto son de índole sentimental y el destinatario individual, en el eje ideológico no se plantea una conflictividad social sino solamente sentimental. Además, se desprende de este modelo la visión patriarcal del teatro de Vacarezza, ya que reserva a sus personaje masculinos el desarrollo la acción, mientras que destina a las mujeres el único rol pasivo de ser objetos de deseo.

Este gaucho arquetípico posee un patrón de conducta que se visualiza en el nivel de la acción, reiterando desempeños semejantes. Por ejemplo, sus ingresos a escena, especialmente los primeros, configuran secuencias disyuntivas dada la paralización de la acción y las exclamaciones admirativas que su llegada provoca. Por ejemplo en *El último gaucho*, *Juan Moreira*, *Los hijos del finao*, *¡Por la Virgen de Itatí!* o *Lo que le pasó a Reynoso* la mera presencia escénica del héroe genera acción. Un elemento que también contribuye a concretar este desempeño disyuntivo es que el gaucho nunca está presente en los inicios de las obras ni en los de los cuadros. Por lo tanto, esto subraya su llegada y el efecto que ésta genera en los restantes personajes. A diferencia de la mayoría de estas obras, al iniciarse de la acción de *El Cabo Rivero* el sujeto ya se encuentra en escena. Sin embargo, su primer desempeño constituye su presentación ante los asistentes y el público, enunciando los rasgos característicos de su personalidad, como en todos los casos se producía en la típica secuencia disyuntiva definida anteriormente.

Asimismo, como uno de los valores fundamentales de la concepción de vida del arquetipo gauchesco es el respeto por la palabra empeñada, en todos los casos estos personajes establecen pactos concretados en secuencias contractuales, cuyo objeto es la unión de la pareja imposible y cuyo cumplimiento los lleva aún hasta la muerte, como en el caso de *El Cabo Rivero*, *El último gaucho* y *El Camino a La Tablada*. Más allá de estos casos de desenlace trágico, en todas las obras la trama se urde en torno a estas secuencias contractuales

entre el sujeto y los integrantes de la pareja imposible, como por ejemplo en *Los hijos del finao* y *La China Dominga*.

En estas obras se reiteran ciertos esquemas actanciales con asombrosa semejanza. En uno de estos casos, el sujeto de la acción se ha desdoblado en dos figuras igualmente representantes de la idealización del gaucho criollo. Cada uno de estos dos personajes coinciden en desarrollar un gran desempeño en pos de la concreción del objeto común, aunque poseen características diversas. Uno es el personaje romántico miembro de la pareja imposible y el otro es un personaje cómico o mayor, unido al primero por una relación de amistad o familiar. Es en este último en el que recae el desempeño que concreta el desenlace de la intriga y la mirada final valorativa. Por ejemplo, en *Lo que le pasó a Reynoso*, éste y su amigo Serapio comparten la actancia sujeto, y tienen como primer objeto defender a María del Rosario, la niña del lugar, de las acechanzas del malvado que la desea, El Chimango; y luego tienen como segundo objeto que se concrete el amor entre Reynoso y María del Rosario. En el desenlace, Serapio asume la culpa de su amigo Reynoso para defender su amor con María del Rosario y se entrega a la policía.

Lo mismo ocurre en *El Camino a La Tablada*. La actancia sujeto se encuentra compartida por dos personajes: Ño Lamentos, prototipo del gaucho mayor cómico, y Crisanto, su ahijado, joven romántico. Ambos tienen como objeto la concreción del amor de la pareja imposible, formada por Crisanto y Malva, los destinatarios de la acción. El sujeto logra alcanzar su objeto ya que la pareja central logra concretarse en el desenlace, sin embargo, Ño Lamentos muere defendiendo este amor. También es el caso de *Los hijos del finao*, en la que Fermín configura al personaje romántico y Bartolo al personaje cómico, que asume la defensa de la pareja imposible en el desenlace; así como el de *La fiesta de Santa Rosa*, en la que el sujeto está configurado por el joven Salvador y su padre, Miguel Rosende, que enfrenta y mata al villano de turno. En cuanto a *El Fortín*, el sujeto se desdobra en el soldado Ledesma y Ño Crisanto, padre de Rosalía. En el desenlace, Ledesma mata al villano Bermejo y Ño Crisanto asume esta culpa para proteger la felicidad de la pareja.

En otro esquema reiterado, el sujeto no es parte de la pareja imposible, pero sin embargo su objeto es la concreción de ésta. Este es el caso de *El último gaucho* y *El Cabo Rivero*, en los que los miembros de la pareja imposible funcionan tanto como destinatarios como ayudantes. Tanto El Gaucho como Rivero establecen un pacto con la integrante femenina de la pareja de defender su amor. Esta secuencia contractual conducirá en ambos casos al sujeto a inmolar su vida en pos de la concreción de ese objeto en el desenlace.

Un caso particular de este tipo es *La china Dominga*, en la que el sujeto no coincide

con el personaje que da nombre a la obra, sino con el cabo Gayoso, quien es el que urde y dirige toda la trama de equívocos cimentada en sendas secuencias contractuales con Julio, Selva y Nicolasa. En el desenlace, logra alcanzar su objeto, con el casamiento simultáneo de las tres parejas: Julio-Selva, la pareja romántica central, así como las dos cómicas secundarias de Rancagua-Nicolasa y Gayoso-Dominga.

Semejante es el caso de *Ya se Acabaron los Criollos*, en la que el sujeto, Tanasito, tiene como objeto la concreción de las parejas imposibles Jorge-Vigüela (la central) y Tanasito-Victoria (la secundaria). Toda la intriga de la obra se teje en base a una secuencia contractual en la que Tanasito establece un pacto con Vigüela, a fin de concretar sus casamientos con Jorge, lo que tendrá como consecuencia la posibilidad de su unión con Victoria. En este caso, en la actancia oponente no se encuentra el prototipo del villano, sino sus padres, Atanasio y Policarpo, que se niegan a unir a sus hijos con descendientes de inmigrantes.

Otro de estos esquemas es aquel en el que el sujeto, de edad madura, declina la posesión de la mujer ambicionada, como gesto de nobleza y sacrificio al conocer su amor hacia el otro vértice del triángulo amoroso, el joven romántico. A partir de ese momento, se convierte en el principal gestor de la unión de la pareja imposible. Este es el caso de *La mala racha*, *Yo soy un criollo y me voy* y *El Comandante Ludueña*.

Un caso excepcional es el de *¡Por la Virgen de Itatí!*. En ésta, el sujeto, El Tacurú, busca recuperar a su hijo. El destinador es el amor que siente por su él y el destinatario su familia. A esto se opone su mujer, Manuela y Crispín, el nuevo marido de ésta. Recién en el desenlace se modifica el objeto del Tacurú, y se le suma el objeto típico del nativismo, su mujer, a la que perdona, por lo que ésta pasa de oponente a ayudante. Es la única obra nativista de Vacarezza que hemos hallado cuyo objeto es de índole familiar, involucrando a los hijos de la pareja.

Nivel de la intriga:

Los tres rasgos característicos de la intriga nativista son lo sentimental, lo costumbrista y lo cómico. Estos tres procedimientos estructuran las obras nativistas de Alberto Vacarezza en ese orden de relevancia.

La intriga sentimental se concreta a su vez por los recursos de la pareja imposible, el triángulo amoroso y la coincidencia abusiva. La pareja imposible está compuesta por una inocente criolla (salvo en *La fiesta de Santa Rosa* que es vasca) y el gaucho romántico. En algunos casos su imposibilidad radica en diferencias sociales (por ejemplo las diferencias entre criollos e inmigrante en *Ya se Acabaron los Criollos*), mientras que en su mayoría ésta deviene

del establecimiento de un triángulo amoroso, en el que en el tercer vértice se ubica el villano.

Este triángulo amoroso tradicional sufre diferentes complicaciones. Por ejemplo, en *La Mala Racha* el triángulo Atanasio-Braulia-Marcos se complica por la presencia de Venancio, hermano menor de Marcos quien también ama a Braulia, pero reconoce la imposibilidad de su deseo por respeto a su hermano. Otro caso cuadrangular se produce en *Los hijos del finao*, cuyos vértices son la madre, el padrastro, la hija y su novio, estructura que se repite en *San Antonio de los Cobres*. En otro caso, se diseñan dos triángulos amorosos con un vértice común, como en *Lo que le pasó a Reynoso*, o tres triángulos que también comparten vértices, como en *La China Dominga*.

Por ejemplo, en *El Camino a La Tablada* la pareja imposible está definida desde el propio texto:

MALVA.- Mas temo, resero
 que este amor con que soñamos,
 alcanzarlo no podamos
 en su vuelo tendedor (...) (1930: 10)

mientras que la coincidencia abusiva se concreta en la herida de Crisanto, que impide su regreso a la pulpería, hecho que es aprovechado por don Batista y Remo para convencer a Malva de que se case con este último.

Otro caso de coincidencia abusiva presenta *Lo que le pasó a Reynoso*, ya que apenas antes del desenlace, se revela que Reynoso ha asesinado al hermano de la joven María del Rosario, a la que ama. A partir de esta revelación, se produce una acumulación y aceleración de la acción, propia de los desenlaces melodramáticos.

El costumbrismo recupera la dimensión ornamental que tenía en la primera fase del género, deteniéndose el avance de la acción con el desarrollo de fiestas y actividades recreativas populares. Se desarrollan fiestas en *El último gaucho* (cuadro IV del segundo Acto), *Lo que le pasó a Reynoso* (Acto I), *Los hijos del finao* (Cuadro III) *Yo soy un criollo y me voy* (Cuadro III) en el marco de las cuales se presentan en escena payadas, bailes (como el pericón, la ranchera), canciones, recitados y narraciones de cuentos alusivos al conflicto de la obra. En cuanto a las actividades recreativas, todas se producen en el ámbito de la pulpería, espacio de encuentro social por excelencia en el ámbito rural. Por ejemplo, en *El último gaucho*, en la secuencia inicial se describe un juego de cartas, el "monte", mientras que en *El Camino a La Tablada* un juego de taba.

El costumbrismo también está dedicado a mostrar en escena actividades cotidianas rurales y expresiones de la religiosidad popular. Al respecto se destaca *¡Por la Virgen de Itatí!* que describe las celebraciones populares en honor de la Virgen de Itatí -cuyo culto es

venerado fervientemente en la provincia de Corrientes:

Explanada de un caserío de los barrios suburbanos, a orillas del Paraná y frente a la casa de don Cosme Carretero. Cuerpo de edificio viejo (...) En el foro algunos ranchos por detrás de los cuales se alza la barranca que bordea el río... Sauces y juncos en la orilla opuesta. A la izquierda monte de naranjos en sazón. Es el día de la Virgen de Itatí. Plena luz. Al levantarse el telón está la fiesta en su apogeo. Unos cantores populares tocan y cantan el carao que bailan alegremente, Belindo, Goyita y otras parejas. Don Cosme, Manuela y otros fieles aplauden y estimulan con sus gritos a los bailarines entre los que Belindo se destaca por lo diestro y zapateador (1922: 1-2).

Además, dado este carácter ornamental, se advierte en algunas acotaciones de estas obras cómo estos esquiços costumbristas eran consideradas espacios abiertos pasibles de ser modificados en las sucesivas puestas en escena. Este carácter abierto se evidencia en esta didascalia de *Los hijos del finao*:

Si el actor que haga El Negro o cualquier otro hay que sepa cantar y esto hace, don Alegre se arrinconará a un invitado cualquiera, a quien secretamente le contará la historia de un finao fantástico, hasta dejarlo dormido, despertándolo luego de una bofetada al final del canto (1918: s/n).

Otro ejemplo de esto es la acotación de *Ya se Acabaron los Criollos* en el tercer cuadro, que indica que “Se toca y se baila una danza típica a juicio de la dirección”. Más adelante acota “Aquí cabe un número de canto” y luego “Bailan otra pieza” (1926:18).

Otro rasgo del costumbrismo en la obra nativista de Vacarezza es que el comienzo de la estructura de intriga es siempre de carácter costumbrista. Tiene dos modalidades, la presentación de una expresión musical (como el canto, música y una zapateada de *Ño Lamentos* en *El Camino a La Tablada* o las décimas de *Los hijos del finao*) o una descripción de una situación cotidiana (como en *Ya se Acabaron los Criollos*, en el que los peones desarrollan cada uno una actividad cotidiana rural distinta: uno engrasa un lazo, otro le pasa una piedra a la guadaña mientras que el tercero lía un cigarrillo).

Como tercer rasgo, modula al nativismo la comicidad, estructurando situaciones paralelas que parodian al gaucho (*El último gaucho*, *El Camino a La Tablada*) o a la pareja imposible (*Ya se Acabaron los Criollos*) o estableciendo toda una intriga paralela (*La China Dominga*, *¡Por la Virgen de Itatí!*). En *El último gaucho* la comicidad se concentra en el personaje de Toribio, de gran importancia escénica, porque parodia al personaje de El Gaucho, imitando sus gestos y sus palabras, lo que debe haber provocado en escena un resaltante efecto cómico. En *El Camino a La Tablada* lo cómico, se encuentra desarrollado por la intriga paralela que se establece en torno de los personajes de Cleto y Eulogio. El personaje cómico masculino se desdobra en este dúo de “aparceros”, que constituyen parodias del gaucho matrero y sanguinario, que cuenta con varias muertes en su pasado. La comicidad de estos personajes

está centrada en la reiteración verbal y gestual de su saludo mutuo, del recuerdo de sus hazañas pasadas y de sus enfrentamientos.

La comicidad en Vacarezza está muy desarrollada a nivel verbal, en especial por los juegos, apartes, retruécanos, pero también, a nivel gestual. Estos elementos, presentes en la obra sainetera de este autor, son uno de los rasgos que caracterizan la dramaturgia de Vacarezza. Por ejemplo, dos recursos cómicos son los que caracterizan el accionar de Serapio, de *Lo que le pasó a Reynoso*, el primero, la reiteración de gestos y frases (como en su enfrentamiento con el Chimango, palmearlo fuertemente en la espalda, exclamando “¡Qué embromar con el Chimango!”, 1955: 25-26). El segundo, la utilización de una frase cortada, al luego completarla tiene como resultado el significado opuesto a la que daba a entender la primera parte. Por ejemplo:

María.- (...) iré a cebarle un matecito

Serapio.- De ninguna manera...

María.- ¡Ah, no!

Serapio.- De ninguna manera podría apagar mejor estos ardores (1955: 28)

Otro personaje que despliega una comicidad tanto verbal como gestual es El Pájaro, de *La Mala Racha*, ya que, por ejemplo, se prepara para embestir a don Marcos y al salir éste retrocede disimulando su intención. En otra escena, medio borracho, recita y remeda a Martín Fierro, haciendo jugar a su cuchillo con gran destreza entre sus manos, amenazando a un grupo de peones, que celebra esta acción con entusiasmo y risas. Además, también encontramos en esta obra la pareja cómica paralela, conformada por Goyita y Dionisio, caracterizado por la reiteración de un latiguillo referido a su nombre: “¡San Dió, Dionisio!”, que se complicará en un triángulo amoroso en su versión zarzuelera *Yo soy un criollo y me voy*.

En otras ocasiones, también se establece un triángulo amoroso paralelo de índole humorística, como Bartolo-La Torcaz-Yacaré en *Los hijos del finao*. A nivel de comicidad verbal, se destacan en esta obra las reiteraciones y los retruécanos. Como ejemplo del primer caso, Yacaré repite este latiguillo definitorio: “correntino yacaré en agua y tigre en tierra también”; mientras que en caso de los retruécanos, en dos ocasiones se rematan unos versos de manera cómica, en el inicio y durante la fiesta. En ésta, El Negro recita un verso de arte mayor, con un vocabulario que parodia a la poesía modernista, y don Alegre lo culmina con efecto cómico manteniendo la rima. El personaje de Bartolo concentra gran comicidad no sólo a nivel verbal, sino especialmente a nivel gestual. Por ejemplo, en reiteradas ocasiones Bartolo enfrenta a don Miguel o le pega una bofetada a Yacaré y luego sale huyendo; mientras que en una de estas ocasiones se tira al río y luego regresa empapado, etc.

Con respecto a la estructura de intriga, como ya señalamos su comienzo es siempre de

carácter costumbrista. El enlace se produce con el estallido del conflicto amoroso, en la mayoría de los casos por la expresión del villano de su deseo por la mujer-objeto y su desenlace generalmente con el reiterado enfrentamiento a cuchillo entre el sujeto y el villano. La mirada final es en todas estas obras valorativas sobre la figura del gaucho y su hombría. Por ejemplo, la mirada final, en boca de Toribio, de *El último gaucho* concretiza la construcción del personaje de El Gaucho como el arquetipo idealizado:

Es el último rezago
de una raza que se vá.
Y cuando muera este gaucho,
¡náide! ¡náide ha de cantar! (1929: 18)

La mirada final es admirativa de la acción de Serapio de asumir la culpa de Reynoso, ya que éste exclama “¡Mi amigo!”, mientras que María del Rosario lo aferra arrojada a sus pies exclamando a su vez “¡Mi amor!” (1955: 37). También lo es la de *Los hijos del finao*, que reitera las exclamaciones admirativas hacia la hombría de Bartolo: “Lindo muchacho, las mismas agallas del finao su padre” (1918: s/n).

En cuanto al sistema de personajes, *La mala racha* posee una peculiaridad. El tercer integrante del triángulo amoroso no es un villano; sino es un personaje patético, Don Marcos, quien en el desenlace renuncia a su deseo por Braulia como prueba de su gran amor hacia ella, propiciando su unión con Atanasio. En este caso, la mirada final no es valorativa sino patética:

Don Marcos: (...) Ya se ha cumplido mi suerte, vieja. Era mi destino é criollo perderlo todo... todo... Pero vayansé de aquí. ¡Déjenme solo! ¡solo!... (Vuelve a caer llorando sobre la mesa y baja el telón) (1913: 74).

El sistema de personajes se estructura en torno del arquetipo gauchesco. El caso más claro es El Gaucho, protagonista de *El último gaucho*. Así como todos los protagonistas del nativismo de primera fase, es un gaucho matrero, perseguido por la justicia por haber vengando con mano propia la traición de su esposa. Configura la idealización del gaucho, por lo que no posee nombre propio que lo individualice, sino genérico, es El Gaucho mítico, más allá del tiempo y del espacio. Como él mismo se presenta más adelante:

Un criollo cantor,
sin nombre ni apelativo.
Y no quiera saber más,
que serán saberes vanos, (...) (1929: 8)

También el Tacurú, de *¡Por la Virgen de Itatí!*, es un fugitivo de la justicia, por haber dado muerte a un hombre para reparar su honor de marido engañado. Al igual que El Gaucho de *El último gaucho*, se ha vuelto matrero por una razón sentimental y no social, como el personaje del modelo de la gauchesca, Juan Moreira. Este arquetipo evolucionará hacia el

gaucho joven y romántico, cuyo nomadismo en este caso no proviene de ser perseguido por la justicia, sino que tiene que ver con su ocupación de resero. Reynoso y Crisanto, de *El Camino a La Tablada* son ejemplos de esto. Otra diferencia fundamental que distingue a Crisanto de los matreros que lo precedieron es que a su regreso a la pulpería, organiza en torno suyo la típica secuencia disyuntiva, en la que su ingreso genera sorpresa y admiración, e interrumpe el baile y la música de la fiesta costumbrista. Sin embargo, no buscará llevarse por la fuerza a Malva, ni vengarse de ella, sino que condena su traición, pero la perdona y se retira con estos versos:

¡Gaucho nací, gaucho soy
y por lo manso que he sido
tan sólo a mi Dios le pido
que ya que El me dio este amor
no quiera en mi alma ensañarse
y también pueda secarse
como se seca una flor! (1930: 18)

Sin llegar a configurar una variante, dado que estos textos se adhieren claramente a modelo nativista y comparten todos sus rasgos, se destacan dos grupos de obras que comparten peculiaridades a nivel de la intriga. El primer grupo, formado por *El Cabo Rivero* y *Caseros o El Comandante Ludueña*, se caracteriza por evocar nuestro pasado durante la época de gobierno de Juan Manuel de Rosas (1835-1852). En estos textos, el conflicto político entre unitarios y federales que signaba a la sociedad de la época se traslada al plano sentimental, en el que la pareja imposible está formada por una mujer federal y un hombre unitario. Comparten estas características con *La pulpera de Santa Lucía* (1930) y *La mulata del Restaurador* (1932) de Héctor P. Blomberg y Viale Paz (1930); *La sangre de las guitarras* (1929) de Vicente G. Retta; *El Candombe Federal* (1929) y *La mazorquera de Monserrat* (1930) de Carlos Schaeffer Gallo y *La pulpería de la mazorca* (1932) de Claudio Martínez Payva.

En *El Cabo Rivero*, la intriga sentimental que signa la obra está compuesta por la pareja imposible de Fernando, unitario, y Nazarena, federal, acosados por el sargento federal Barrionuevo; mientras que en *El Comandante Ludueña* está entramada por el “cuadrado” amoroso principal entre Bernabela, Marcelino, Ludueña y Correa. Esta obra presenta, además, una línea paralela entre el Teniente Lezica y Nicanora, objeto de deseo a su vez de los dos personajes cómicos de la obra, Tiburcio Arroyo y Tiburcio Laguna, conformando un nuevo “cuadrado”. El recurso de la coincidencia abusiva también contribuye a concretar la intriga sentimental, lo que se observa en múltiples ejemplos. Entre ellos, en el desenlace de *El Comandante Ludueña* se produce el reencuentro entre Ludueña y su antigua novia, la madre

de Marcelino, y éste muere en sus brazos.

El costumbrismo enriquece el clima festivo creado en las obras, en cuanto éste refleja las manifestaciones musicales y coreográficas de la cultura afro-rioplatense como el candombe. En *El Cabo Rivero* el inicio de la intriga lo constituye una descripción costumbrista: un juego de monte en la trastienda de una pulpería en el barrio de San Ignacio un domingo al medio día. La presencia de elementos costumbristas recorre la obra, como por ejemplo, el canto del pregón de la negra mazamorrera que ofrece sus mercancías, y especialmente la organización primero y el desarrollo en el cuadro tercero de la fiesta en casa del Tío Cornejo, festejando el cumpleaños de Juan Manuel de Rosas. En ésta se incluyen el canto y el baile del candombe, expresión popular característica de la población de origen africano, así como una canción de Rivero en homenaje a Rosas

En *Caseros o El Comandante Ludueña* el costumbrismo se halla presente en la fiesta que se desarrolla en el cuadro primero para festejar el compromiso entre Bernabela y Ludueña, (s/f: 8), en la que se baila un cielito, un payador entona unos versos en honor de Rosas y luego se enfrenta en una payada con Tiburcio Laguna. La fiesta culmina con el baile conocido como “la refalosa”, que formó parte también de la fiesta de *El Cabo Rivero*. En el cuadro sexto, del acto tercero, se produce otro festejo, con motivo de la liberación de Marcelino. En éste, un coro de peones y mozas saludan y felicitan a la pareja, entonando unos versos alusivos. La acotación indica que caben en esta escena de la fiesta dos bailes típicos y una canción, y sugiere que estos números sean lo más breves posibles. Toda esta escena está agregada a mano en el texto hallado, lo que nos permite concluir que no ha sido planeada en la concepción original de la obra y que ha sido agregada con posterioridad a la misma para acentuar el costumbrismo de la puesta en escena.

En cuanto a la comicidad, se centra en el personaje protagónico del cabo Rivero. Uno de los recursos cómicos que caracterizan a este personaje es la utilización de apartes, por ejemplo en su diálogo con Feliciano en el cuadro tercero. En *Caseros* la comicidad está centrada en los personajes de Tiburcio Arroyo y Tiburcio Laguna, que funcionan como dúo. Su comicidad se centra a nivel verbal, dada por equívocos, retruécanos, confusiones de nombres, reiteraciones de frases y situaciones. Por ejemplo, uno de los ejes de su comicidad se establece en torno al hecho de ser unitarios, que se hacen pasar por federales para integrarse a la fiesta, pero sus comentarios contrarios provocan alborotos y confusiones en la misma. Para esto, utilizan el recurso de las frases cortadas que provocan expectativa y luego al ser completadas concretan un significado contrario al producido previamente. También hace uso de este recurso otro de los personajes cómicos, Doña Tránsito:

Remedios -(...) A mí me gustan los jóvenes

Tránsito - Y a mí...

Remedios - ¿A usted?

Tránsito - A mí me parece que a los hombres no hay que pesarlos por la edad sino por lo que son.(s/f: 4)

A nivel del sistema de personajes, sus protagonistas, *El Cabo Rivero* y *El Comandante Ludueña* continúan la tradición de los gauchos arquetípicos, al que se le agrega el elemento propio de estas obras, su adhesión ferviente al federalismo y su honra a la figura de Juan Manuel de Rosas, que se materializa en mediante reiteradas vivas a su figura. Así, en la mirada final admirativa del gaucho, Rivero muere en escena dedicando su último aliento a vivir a la Santa Federación.

El arquetipo del padre que desea forzar la voluntad de su hija por motivos económicos se convierte en *El Comandante Ludueña* en la madrastra Doña Tránsito, personaje cómico femenino semejante a las protagonistas de las obras cuarteleras como *La China Dominga* o *Mamá Culepina*.

La fiesta de Santa Rosa configura un caso especial dentro de la dramaturgia nativista de este autor. Alberto Vacarezza denomina a esta obra "sainete porteño de 1880", indicando con precisión la fecha de la acción. Sin embargo, no hay un suceso histórico determinado en el que se enmarca la acción, sino que ésta se ubica en una fonda de inmigrantes vascos, describiendo su vestuario típico, así como sus actividades cotidianas, juegos recreativos e idiolecto. Los personajes de la obra se dividen así entre criollos y vascos, especialmente identificados por el vestuario y el idiolecto. Por lo tanto, como toda división social se transporta a la pareja imposible (criollo-inmigrante; unitario-federal; civil-militar), compuesta aquí por una joven vasca, Rosa, y un criollo, Salvador.

Más allá de esta diferencia, la obra posee todos los rasgos propios del nativismo, aparte de los ya citados de la intriga sentimental construida a partir de la pareja imposible y el triángulo amoroso. Entre éstos, encontramos el inicio costumbrista; la utilización del idiolecto rural por los personajes criollos; el desarrollo de una fiesta en la que se incluyen cantos, bailes y recitados; la pareja central romántica y su paralelo, la pareja cómica; las reiteraciones cómicas (como aquella del enfrentamiento entre el negro Santaclara y el vasco Martín Chico); el desenlace cruento en el que Miguel Rosende, padre de Salvador, acuchilla a don Juan. En síntesis, los tres elementos que definen al género a nivel de la intriga: lo sentimental, el costumbrismo y la comicidad.

La China Dominga y *El Fortín* pertenecen a otro grupo de obras dentro del nativismo teatral que se dedicó a presentar en escena la vida en los fortines, en el marco del ese proceso fundacional de la Argentina que constituyó la denominada Campaña al Desierto. Quizás la

obra más significativa de este corpus sea *Mamá Culepina* (1916) de Enrique García Velloso, que se instaura en una alabanza de los soldados que llevaron adelante la conquista del desierto y representa con gran detallismo la vida cotidiana en el fortín con sus personajes característicos: los soldados, las cuarteras, los indios, las cautivas. También podemos citar a *Mandinga o el 80 en el desierto* (1923) de Julio F. Escobar, que presenta en escena tres episodios de la campaña del desierto. Por ejemplo, el primer episodio se inicia con una extensa descripción costumbrista a cargo del hablante dramático básico, que presenta en escena un campamento de caballería a orillas del Río Limay una noche de octubre de 1880. La acotación crea el espacio con gran detalle, ya que no solo indica la presencia de las carpas sino también de una hoguera en la que se calienta una pava para el mate, un asado cocinándose al asador, y de los soldados sentados sobre troncos de árboles arreglando tientos.

Como en los casos analizados con anterioridad, estas dos obras de Vacarezza coincide con el modelo nativista ya definido, especialmente por estar estructurada en base a una intriga sentimental. La intriga de *El Fortín* es netamente sentimental, conformada en torno al triángulo amoroso formado por la pareja imposible, Rosalía y el soldado Ledesma; junto al villano que abusa de su autoridad, el Capitán Bermejo. Mientras tanto, la intriga sentimental de *La China Dominga* adquiere un mayor nivel de complicación respecto de las otras obras analizadas, ya que se configuran tres triángulos amorosos, que comparten vértices en común: Julio Cruz-Selva-Rancagua; Selva-Rancagua-Nicolasa; Nicolasa-Gayoso-Dominga. La pareja romántica central es imposible en este caso porque Julio Cruz es civil, por lo que es desvalorizado tanto por Dominga como por los militares.

La diferencia de este grupo de obras se establece especialmente al nivel del costumbrismo, ya que éste se encuentra atenuado y dedicado a la mostración de la vida en el interior de fortines y batallones. Por ejemplo, en *La China Dominga* el costumbrismo se encuentra trabajado con menos intensidad que la comicidad. Se concreta especialmente en la fiesta de casamiento entre Nicolasa y Gayoso, en la que la música está a cargo de cuatro soldados en escena y se baila una ranchera o polca, según la acotación. Se incluyen además una canción ("Canción del soldado herido") y un cuento narrado por Gayoso, ambos alusivos a la figura de la china Dominga, el primero de manera explícita y el segundo a modo de fábula.

Con respecto a la comicidad, se establece en *El Fortín* una intriga paralela a la central joven: la pareja mayor cómica del cabo Tejeda y Tomasa, arquetipos cómicos cuyos modelos son el asistente Oyarzábal y Mamá Culepina de la obra homónima de García Velloso. La comicidad del personaje de Tejeda se construye tanto a nivel verbal, con apartes y

reiteraciones, como a nivel gestual. El recurso de iniciar una frase y luego modificar su sentido al completarla ya descrito se traslada a lo gestual. Por ejemplo Tejeda amenaza por la espalda a Bermejo, y al ser descubierto por este transforma su gesto en una venia militar.

La comicidad se encuentra muy acentuada en *La China Dominga*, tanto a nivel verbal como gestual. En lo verbal, se producen numerosas reiteraciones cómicas, que le confieren a los personajes un discurso subjetivo. La primera frase del texto, “«Mire que tiene ocurrencias!»”, es reiterada a lo largo de todo el texto por Robledo subrayando la comicidad de Gayoso. La única intervención verbal del borracho Polanco es una reiteración cómica, pregunta si ha ofendido a su interlocutor, buscando generar una pelea. Rancagua tiene también su muletilla identificatoria: “¿Cómo, cómo, cómo, cómo?”. Por su parte, Gayoso es el personaje que concentra la mayor comicidad a nivel verbal, ya que su discurso se encuentra signado por los chistes, retruécanos y apartes.

A nivel gestual, se producen diferentes juegos cómicos, como por ejemplo el dúo cómico de Leiva y Garraldo llevan y traen en repetidas ocasiones la canasta con alimentos para el festejo del casamiento entre Selva y Rancagua por orden de este último. En contraposición a Gayoso, Rancagua es el personaje que concentra mayor comicidad a nivel gestual, como por ejemplo su preparación para rescatar del agua a Selva; las demostraciones del resfrío que le produjo ese gesto; el comerse la tarjeta de casamiento entre Nicolasa y Gayoso, y el consiguiente ahogo que esto le produce; etc.

El sistema de personajes se reitera sin diferencias. *La China Dominga* es “el tipo clásico de cuartelera criolla”, como la define la acotación, personaje femenino cómico, de edad madura y carácter dominante que remite tanto a Tomasa, de *El Fortín* y a Mamá Culepina como a doña Tránsito de *El Comandante Ludueña*. La particularidad de *La China Dominga* es que el personaje cómico masculino de semejante edad, Tejeda en *El Fortín*, se desdobla aquí en el cabo Gayoso y el sargento Rancagua.

Estas obras tienen una gran relación con un tipo del saineté vacareziano, aquella cuyos personajes principales también pertenecen a alguna institución de defensa o seguridad, como la policía, el ejército o los bomberos. Dentro de esta tendencia se engloban, entre otras, los sainetes *El cabo Gallardo* (1915), protagonizada por un policía italiano; *El cabo Quijote* (1927), por un policía criollo; *El teniente Peñaloza* (1928), cuya acción gira en torno a un cuartel militar; y *Murió el sargento Laprida* (1936), cuyos personajes son miembros de un cuerpo de bomberos.

Una variante del modelo: el cruce entre nativismo y sainete

Ya se Acabaron los Criollos, denominada por Vacarezza "sainete cómico-rural", presenta rasgos de cruce entre el nativismo y el sainete. La intriga sentimental estructura a esta obra como a todas las nativistas. La diferencia dada por el cruce con el sainete es el aumento de la comicidad y la relativa pérdida de fuerza del costumbrismo. Lo cómico se encuentra intensificado, especialmente por la línea de acción secundaria establecida por los personajes de Genaro, inmigrante italiano, y Manuel, inmigrante español, peones de la estancia. Esta comicidad está presente tanto a nivel gestual (los inmigrantes tratando de utilizar las boleadoras), como especialmente a nivel verbal, dada por las confusiones generadas por sus idiolectos, que los identifica claramente como inmigrantes. Esto se subraya, además, por los intentos de Manuel de traducir a Genaro, utilizando expresiones igualmente desacertadas, como en el relato que ambos hacen del accidente que sufrieron por su mal uso de las boleadoras. Genaro reacciona ante el intento de traducción de Manuel de su declaración amorosa a Froilana, con un texto de su invención, típico juego verbal del Vacarezza sainetero:

GENARO:(...) Y ahora, si quiere hacere
otra nueva traducione,
ascucha bien lo que digo:
Ancopa estroco restrigo
vitela cioqui vis trego,
ma si consomi mi prego
ancopa espronto ve price. (1926:14)

Al igual que en *El último gaucho*, la declaración amorosa de la pareja central, aquí de Jorge a Vigüela, es parodiada por el personaje cómico, Genaro:

JORGE	GENARO
Vigüela, dulce Vigüela	Frailona, dulce Frailona (...)
armoniosa y dolorida	Froilana, dulce Froilana
como el sangrar de la herida	que me curaste la herida
de este amor que me desvela (...)	y me alegraste la vida
(1926:13)	con tu gracia campochana (...)
	(1926:14)

Otra situación de fuerte comicidad se establece en la confusión que se produce con la llegada de un gaucho "lujosamente ataviado" cuya entrada en escena es recibida con admiración, como las llegadas de todos los héroes nativistas. En especial, los dos inmigrantes lo consideran como un criollo de pura cepa, como un matrero cuya ley se rige por su puñal. Sin embargo, cuando este gaucho habla, devela su acento turco, lo que provoca una situación cómica, relacionada con la temática de la obra, de oposición entre inmigrantes y criollos. Este remate cómico es impensable en el nativismo "puro", donde es imposible la confusión entre un criollo y un inmigrante, ya que la división es absoluta. A esto alude, también, el título de la obra: *Ya se*

Acabaron los Criollos.

En la mirada final, Atanasio abraza a su hija y a su yerno y la situación vira hacia lo cómico, cuando Policarpo se niega a abrazar a su hijo, y luego de un momento de tensión, abraza a Victoria. Este remate cómico es característico de la mirada final del sainete, no así del nativismo, que culmina generalmente con la afirmación de la hombría del gaucho.

Aspecto verbal:

En cuanto al aspecto verbal, la enunciación inmediata es escasa y conativa, extendiéndose apenas la acotación inicial en una más o menos breve descripción de personajes y ambientes. Un rasgo excepcional caracteriza al discurso del hablante dramático básico de *Lo que le pasó a Reynoso*. Esta obra contiene indicaciones escénicas absolutamente novedosas para el género nativista, que apuntan a poner en evidencia la situación teatral, efecto jamás buscado previamente en las puestas nativistas. La acotación indica la entrada de algunos personajes por la platea, lo que provoca en el primer caso, el de la entrada de Mamerto, el asombro en los otros personajes por el lugar inusitado por donde se produce su ingreso a escena. Además, llegan por la platea en el primer acto el sargento, Serapio, los músicos y los bailarines y en el final del mismo acto, hacen mutis por allí Reynoso y Serapio, huyendo luego del duelo con Crisanto.

La enunciación mediata busca representar el habla cotidiana de los pobladores rurales y de los inmigrantes de diferentes orígenes, constituyendo idiolectos (Ubersfeld, 1989: 191). En el metatexto inicial que Vacarezza incluyó en la edición de *Juan Moreira* (1923), denominado "Aclarando el punto" que ya citamos con anterioridad al analizar esta obra, se evidencia la intención de Vacarezza de construir el discurso de los personajes a semejanza del habla rural de la época que buscaba evocar:

Y si alguna aspiración tuve al componer esta nueva pieza para el teatro, no fue más que la de ennoblecer en lo posible el alma y figura del popular Moreira, haciéndole hablar y accionar de la misma manera que debieron accionar y hablar sus contemporáneos gauchos, tratando de conservarme siempre, eso sí, dentro de lo que podríamos llamar la verdad histórica. (1923:2)

Esta cita también nos permite observar también, como afirmamos al definir el aspecto verbal del modelo del teatro nativista, en el punto 1.3 de esta segunda parte de la tesis, que este proceso de convencionalización y elaboración poética de la lengua no era advertido por los autores nativistas, en los que primaba la intención de registrar con absoluta semejanza el referente del habla gaucha.

Los personajes de origen nacional de estas obras utilizan en su discurso el idiolecto criollo característico de la zona pampeana y bonaerense, con excepción de *¡Por la Virgen de*

Itatí!, en la que Vacarezza buscó representar la lengua propia del pueblo correntino. Por esta razón, el idiolecto de sus personajes se encuentra plagado de palabras en guaraní, en especial en el cuadro primero, que dificultan la comprensión del texto. Se distingue, además, en *El Cabo Rivero* el idiolecto utilizado por los personajes de Ña Candelaria y Tío Cornejo, que buscando representar el habla propia de los negros, troca los sonidos de las letras “l” y “d” por la “r”.

Con respecto a los idiolectos de los inmigrantes, éste tiene una primera función de diferenciar a los personajes criollos de los que no lo son. Por ejemplo, en *La fiesta de Santa Rosa* los personajes se dividen nítidamente en dos categorías: criollos y vascos, especialmente identificados por el idiolecto y por el vestuario. El idiolecto utilizado por el personaje de don Baltazar en *El último gaucho* provoca un efecto cómico, debido a su mal uso de la lengua castellana dado su origen vasco, así como también buscan el efecto cómico los idiolectos del italiano, gallego, turco e inglés de *Ya se Acabaron los Criollos*.

Sin embargo, en *La mala racha* se destaca una construcción peculiar en el discurso del personaje de Agustín. Este no utiliza el idiolecto propio de los inmigrantes italianos del sainete (“cocoliche”), sino que la acotación indica su acentuación italiana y en su discurso se incluyen algunas palabras italianas escritas correctamente. No se produce la fusión de lenguas que tiene como consecuencia la deformación de ambas, como en el cocoliche, ni la representación gráfica de la entonación de ese híbrido; sino que solamente en la lengua castellana se incorporan algunos vocablos italianos cuya traducción se corresponde perfectamente con el significado de la frase. Probablemente esto se deba a la temprana fecha de composición de esta obra, 1907, a la que aún Vacarezza no había elaborado sus pautas del manejo del lenguaje que caracterizarán a su obra posterior. Es la única obra nativista de su período inicial que pudimos consultar, ya que no hallamos *La noche del forastero* (1905), y su siguiente obra nativista, *El buey corneta* ya data de 1912, luego de su triunfo en el concurso del Teatro Nacional en 1911 con *Los escrucantes* que lo consagrara como autor dramático y en el que utilizó a tal punto los idiolectos, que el miembro español del jurado se abstuvo de emitir juicio sobre esta obra, ya que no pudo comprenderla.

El idiolecto rural también tiene la función de código social en aquellas obras en las que presenta en forma claramente diferenciada la lengua de los personajes urbanos y rurales. En *Caseros o El Comandante Ludueña* se establece una marcada diferencia entre los personajes de origen popular, que utilizan el idiolecto rural -el comandante Ludueña, doña Tránsito, los dos Tiburcios- con los personajes más cultos o de origen urbano, como Lezica, Marcelino, Bernabela y María de las Mercedes. También en *Ya se Acabaron los Criollos* el idiolecto funciona como código social, ya que identifica a los personajes criollos, distinguiéndolos no sólo

de los inmigrantes, sino también de la nueva generación de argentinos hijos de inmigrantes. Jorge y Victoria no utilizan en su discurso ni el idiolecto rural ni el del inmigrante inglés, mientras que el idiolecto rural de Vigüela se encuentra muy atenuado, especialmente cuando dialoga con Jorge. Es evidente el cambio entre estas dos modalidades de lenguaje cuando Vigüela llama a su padre "papá", por lo que es reprendida por éste, para que lo denomine "tatita".

Es notable la utilización del discurso subjetivo en el personaje del cabo Alegría de *Caseros o El Comandante Ludueña*, que concluye con risas de cada frase que pronuncia, por lo que ha recibido ese nombre. También se advierte la utilización del discurso subjetivo en el personaje de don Alegre, de *Los hijos del finao*, que se caracteriza por un discurso plagado de referencias a hombres ya fallecidos ("finaos"), velorios, cementerios y anécdotas pretéritas ("casos"), en este caso, en contraposición con su nombre.

Es en este nivel de análisis verbal donde más se advierte que Alberto Vacarezza le ha impreso al nativismo un rasgo propio. Esto se debe principalmente a la utilización del verso y de la elaborada comicidad verbal. Entre estos elementos cómicos a nivel verbal se encuentran las reiteraciones y los retruécanos, como ya ejemplificamos ampliamente en el análisis de la intriga.

En cuanto a la utilización del verso, Vacarezza extendió la escritura en verso, destinada en Calandria solamente a las partes musicales, en algunos casos a toda la obra, reemplazando así a los monólogos románticos por recitados y aumentando la función poética del lenguaje. Este recurso configura un grupo de obras nativistas de Alberto Vacarezza que fueron denominadas "romance" por su autor. El "romance" es una composición poética integrada por un número indeterminado de versos octosílabos, con rima asonante en los versos pares, característica de la poesía castellana tradicional. Vacarezza tomó esta estructura del romance tanto para sus obras poéticas nativistas, como *El romance de Ciriaco Ponce* (1936), como para la mayoría de sus obras o fragmentos de obras teatrales nativistas.

Los diálogos construidos en verso alejan al discurso de los personajes del intento de representación del habla coloquial rural, y acentúan su convencionalización. El idiolecto criollo sufre una modificación particular, signado por el uso del verso y el ritmo particular que esto provoca. Esto establece una relación de intertextualidad con la poesía gauchesca, no solamente con toda la tradición creada a partir de la obra canónica del género, el *Martín Fierro* de José Hernández, sino con la obra poética del propio Vacarezza, como la ya citada *El romance de Ciriaco Ponce* (1936).

Los romances de Alberto Vacarezza son *El último gaucho*, "romance criollo", cuya escritura en versos octosílabos no respeta, sin embargo, la rima característica del romance;

Juan Moreira, El Cabo Rivero y El Camino a La Tablada, escritos en la estructura propia del romance: versos octosílabos con rima asonante en los versos pares.

Aunque está escrito en prosa, Vacarezza denominó a *Caseros o El Comandante Ludueña* "romance de amor y lucha en los días que precedieron a la caída de Don Juan Manuel de Rosas [3 de febrero de]²⁹ 1852". Como ya pudimos observar, las denominaciones que le otorga Vacarezza a los textos caen en contradicciones. Quizá la razón porque no la denominase sainete, como a *El Cabo Rivero, La fiesta de Santa Rosa o Los hijos del finao*, sea que es una obra de mayor extensión, compuesta en tres actos divididos en nueve cuadros.

Ya se Acabaron los Criollos fue denominada por Vacarezza "sainete cómico-rural". Esta denominación indica su carácter de cruce entre el nativismo y el sainete, lo que también queda en evidencia por los diferentes tipos de escritura utilizados en su composición, ya que mientras que los cuadros primero y tercero están escritos en prosa, el segundo lo está en versos octosílabos con rima asonante en los versos pares, como sus romances.

Esta utilización del verso hace que en la obra nativista de Vacarezza predomine en el discurso de los personajes la función poética del lenguaje por sobre la emotiva, que, en consonancia con los rasgos sentimentales es desplazada en la dramaturgia de Vacarezza del lugar hegemónico que ocupa en el resto del corpus nativista. Igualmente, esta función se encuentra muy presente, incrementándose especialmente en los recitados y canciones con que los enamorados se expresan su amor mutuamente, como en *El último gaucho* (1929: 6-7), *Juan Moreira* (1923: 6), o en *El Camino a La Tablada*, centrada especialmente en este caso en el relato de Ño Lamentos de su pasado, en la expresión mutua de amor de Malva y Crisanto, y en la muerte en escena de Ño Lamentos. Estos recitados románticos también se caracterizan por su vocabulario más culto y en la mayoría de los casos con diferentes formas poéticas, como la décimas, pareados o redondillas, en relación con el procedimiento del monólogo romántico, del cual -como ya dijimos- derivan. Esto ocurre, por ejemplo, en *El Cabo Rivero*, donde se destaca la inclusión en el cuadro primero de un grupo de versos de arte mayor, que interrumpen la serie de versos octosílabos que componen toda la obra. Estos versos corresponden al primer diálogo establecido entre Fernando y Nazarena, probablemente para otorgarle al mismo un carácter más elevado propio de estos dos personajes.

La variable zarzuela

Por su carácter de zarzuela, en *El Fortín y Yo soy un criollo y me voy* se alternan las partes cantadas y habladas. Los números musicales que se intercalan en *El Fortín* aportan un

elemento nuevo a las obras nativistas ya analizadas, las canciones corales con coreografías creadas especialmente para la obra e indicadas someramente en las acotaciones. En los casos anteriores, las expresiones musicales estaban a cargo de un solista, y en los bailes se ejecutaban danzas del acervo folklórico nacional.

Las partes habladas de *El Fortín* están compuestas en versos octosílabos con rima asonante en los versos pares, mientras que las de *Yo soy un criollo y me voy* lo están en prosa. Las partes cantadas de ambas obras utilizan diversas métricas y rimas, dado su necesaria adecuación al ritmo musical. Como en todas las obras anteriores, Vacarezza utiliza una forma rítmica diferente para los versos en que la pareja imposible se expresa su amor.

Yo soy un criollo y me voy... es una versión zarzuelesca de la comedia *La mala racha* del mismo autor. Lo que se le ha aportado al texto original fundamentalmente es su musicalización, lo que ha convertido a la comedia en zarzuela, con su característica intercalación de escenas habladas y cantadas. Por ejemplo, toda la escena primera es musical, conformada por el canto coral de los campesinos y el solista de Braulia. También el primer encuentro en escena entre Braulia y Atanasio ha sido musicalizado, así como el de Dionisio y Goyita, que entonan una huella. En el cuadro tercero, mientras en extraescena el coro de campesinos reiteran la canción inicial, Braulia hace lo propio con una canción de amor. Tanto ésta como la que entonaron en su primer encuentro están compuestos en versos de arte mayor y en una lengua más culta, lo que evidencia la búsqueda de Vacarezza de una expresión más elevada reservada a la pareja romántica.

Aspecto semántico

Como ya vimos, las obras nativistas están signadas en su aspecto semántico por su carácter de evocación del pasado rural como "edad de oro", especialmente por los valores éticos que sustentaban las acciones de los hombres. El punto de vista de la poética del nativismo se focaliza en la idealizada figura del gaucho argentino, valorado por su ética, su valentía, en síntesis, por su "hombría de bien". *El último gaucho* es el caso más evidente de esta operación de construcción simbólica de la figura del gaucho que realiza el nativismo teatral. Vacarezza buscó en esta obra concretar en escena una alabanza a la figura del mítico gaucho argentino, a su coraje y hombría, signado por un destino fatal que lo persigue hasta la muerte. Ahora bien, no sólo es el destino, sino también el paso del tiempo y los profundos cambios sociales que produjo el proceso de modernización del país lo que condenó a este arquetipo a la desaparición. La tesis sustentada por la obra podría resumirse en estos versos de El Gaucho,

²⁹ Lo que figura entre corchetes se encuentra tachado a mano en el libreto.

en los que expresa su inadecuación social:

Pero los viejos cantores
ya no hallaremos lugar,
ni alero donde cantar;
ese es mi daño, crealó.
El tiempo nos aventó
en su mudanza, muy lejos,
y no se imagina, viejo,
lo que estoy sufriendo yo (1929: 16).

El gaucho arquetípico se concreta también en obras posteriores de Vacarezza, como *El Camino a La Tablada* (1930) y *Lo que le pasó a Reynoso* (1936). En esta última el gaucho se convierte en resero: su eterno peregrinar no se debe a huir de la justicia, sino a esa actividad, que tiene como consecuencia el nomadismo como una necesidad vital. Reynoso debe huir de la justicia luego de su enfrentamiento con Crisanto, pero su peregrinar era previo. Serapio (1955: 30) define este nomadismo como una “*fiebre de caminar*” que hace que no permanezca más de una semana en el mismo lugar. Al igual que Calandria, Reynoso depone esta modalidad de vida por amor, ya que desea “darle un corte a este viaje sin destino y quedarme a trabajar en estos campos” junto a María del Rosario. Por esto, en su aspecto semántico esta obra apunta a lo sentimental, a la preeminencia del amor por sobre todas las desventuras que asedian al hombre, sin contener niveles de crítica al sistema social vigente.

Otro de los conflictos sociales que se advierten en la obra de Vacarezza es el que estaba signado por la polaridad criollos-inmigrantes. El pasado que se evoca es aquel de la raza pura, en el que no se hacían sentir las consecuencias del aluvión inmigratorio que produjo tantos cambios sociales, tanto en medios urbanos como rurales y que fuera uno de los factores desencadenantes de la modernización del país. *Ño Lamentos en El Camino a La Tablada* y *Don Atanasio en Ya se Acabaron los Criollos* configuran al gaucho viejo, que añora los tiempos pasados y lamenta la llegada de los inmigrantes. Así lo expresa *Ño Lamentos*:

¿Ahí tiene, amigo Miranda
pa lo que vamos quedando
los criollos en nuestra cancha?
¡Gringos son los que dominan
y gringos los que comandan! (1930: 2)

Este conflicto entre criollos e inmigrantes se encuentra presente especialmente en dos textos de Vacarezza, *Ya se Acabaron los Criollos* y *La mala racha*, ambos analizados ya en este sentido en el punto sobre “La imagen del inmigrante italiano en el nativismo” (cfr. pág.135 de esta tesis).

En consonancia con la preeminencia de lo sentimental, estas obras apuntan a

demostrar en escena la preeminencia del amor por encima de todas las diferencias y los contratiempos. Sus textos postulan la defensa del verdadero amor frente a la imposición de la voluntad paterna ejercida sobre sus hijas en la decisión del casamiento. Esto, unido a su profundo espíritu religioso, ratificador del catolicismo y gustoso de representar en escena las creencias y ritos de la religiosidad popular, configuran el campo semántico al que apunta esta poética. Un ejemplo evidente de esta expresión religiosa es *¡Por la Virgen de Itatí!*, en la que se escenifica el culto dedicado a esa advocación en la provincia de Corrientes. Más allá de esta presencia costumbrista, Vacarezza escenifica una intervención milagrosa de la Virgen en ayuda del protagonista. Cuando Manuela intenta quitarle su hijo a El Tacurú sigilosamente mientras ambos duermen; el cuadro de la Virgen al que le han rezado “movido quizá por el viento que se filtra por la ventana o quién sabe por qué misteriosa mano, resbala sobre la cómoda produciendo un leve ruido que despierta al Tacurú” (1922: 14), evitando el rapto. Para el público de la época, que además no tenía acceso a la explicación que aporta Vacarezza en la acotación, esto era sin duda fruto de la intercesión milagrosa de la Virgen, lo que aumentaba el sentido religioso de la obra.

Sin llegar a constituir una variante del modelo a nivel semántico, ya que el modelo nativista es absolutamente vigente en ellas, Alberto Vacarezza dedicó varias obras a la pintura evocativa de ambientes y costumbres de diferentes momentos de nuestra historia nacional. Esta evocación no tenía como eje fundamental la reconstrucción de un referente histórico, ni la representación de los sucesos pretéritos a fin de provocar en el espectador un conocimiento y reflexión sobre la historia nacional. Por el contrario, estas obras se estructuran en torno a una intriga sentimental, y presentan en escena tanto las expresiones artísticas como las costumbres cotidianas de la época con el afán pictórico y la comicidad características del nativismo. Aún cuando se escenifiquen hechos históricos (como la batalla de Caseros en *El Comandante Ludueña*), la obra presenta solamente el impacto de estos hechos en la intriga sentimental particular que desarrolla. Dentro de esta modalidad, establecemos los casos ya definidos al nivel de la intriga, según el tiempo y el espacio que buscan reconstruir en escena: las obras que evocaban nuestro pasado en la época de Juan Manuel de Rosas y aquellas que representaban la vida cotidiana en los fortines de la Campaña al Desierto u otras instalaciones militares.

Con respecto a las primeras, en cuanto a la oposición política que enfrentaba a unitarios y federales, *El Cabo Rivero* toma evidente partido por el bando federal, ya que ante la alianza de los unitarios con las fuerzas extranjeras, el joven unitario Fernando abandona su creencia anterior y decide luchar por la independencia nacional, ya que “Cuando la patria

peligra/ no hay más que un solo partido". Sin embargo esta adhesión no es maniquea, ya que en el ejército federal no sólo se encuentra el protagonista positivo, el cabo Rivero, sino también el villano traidor, el sargento Barrionuevo.

En contraposición a esto, en *Caseros o El Comandante Ludueña* no hay una toma de posición en este texto frente a la antinomia unitarios-federales. Al igual que en la anterior, pertenecen al ejército federal tanto los personajes positivos de Ludueña y Lezica como el negativo de Correa. La diferencia se establece en que los unitarios (Marcelino y los dos Tiburcios) no abdican de su posición sino que la sostienen fervientemente. Además, esta facción obtiene la victoria luego de la batalla de Caseros, que ocurre en la extraescena.

Conclusiones

Por lo tanto, coincidimos con Jorge Dubatti en que frente a la numerosa cantidad de obras que conforman la dramaturgia vacareziana, se observa como éstas se organizan según un principio de economía poética, dado su correspondencia a un escaso número de modelos textuales: la mayoría de ellas al sainete, un segundo grupo al nativismo y un escaso número a la revista. También coincidimos con este autor en que esta división genérica no se corresponde con las denominaciones que Vacarezza asignaba a sus obras. Como consecuencia de este cuestionamiento, hemos podido ampliar significativamente el corpus de obras nativistas de Vacarezza, ya que mientras Dubatti cita solamente ocho, nosotros hemos comprobado la pertenencia al nativismo de un total de dieciocho títulos y podemos inferir en base a diferentes testimonios la pertenencia de siete textos más.

Hemos demostrado en este trabajo el carácter nativista de: *La mala racha* (1907); *El buey corneta* (1912), *Los cardales* (1913), *El último gaucho* (1916), *La casa de los Batallán* (1917), *El Fortín* (1917), *Los hijos del finao* (1917), *¡Por la Virgen de Itatí!* (1922), *Juan Moreira* (1923), *Ya se Acabaron los Criollos* (1926), *La fiesta de Santa Rosa* (1926), *Yo soy un criollo y me voy* (1927), *El Cabo Rivero* (1928), *El Camino a La Tablada* (1930), *La china Dominga* (1932), *Lo que le pasó a Reynoso* (1936), *San Antonio de los Cobres* (1938), *Caseros o El Comandante Ludueña* (1939). Podemos suponer por su título o la denominación elegida por el autor la posible adherencia al modelo de siete textos más: *La noche del forastero* (drama, 1905), *Para los gauchos, querencia* (sainete, 1916), *Una estrella en la alborada* (romance, 1933), *La fiesta de Juan Manuel* (romance, 1934), *San Benito de Palermo* (romance, 1934), *Allá va el resero Luna* (romance criollo, 1942) y *Virgencita del Rosario* (romance criollo, 1946).

Alberto Vacarezza le ha impreso al nativismo un rasgo propio, principalmente por la

utilización del verso y su particular uso del lenguaje. Un ejemplo de este aporte son los juegos verbales cómicos, que también caracterizan su textualidad sainetera. Su vocación de poeta se inmiscuye en su labor como dramaturgo y el discurso de los personajes adquiere en todos los casos una intencionalidad artística que lo distancia de la mera intención costumbrista de representar el habla rural y le confiere una elevada función poética. Esta convencionalización de la palabra popular en un discurso poético se encuentra también en el sainete, donde Vacarezza crea una lengua literaria lunfardesca (Pellettieri, 1993a). Además, en todos sus textos hallamos la presencia de poesías, que en forma de canciones o recitados, pueden adquirir autonomía artística con respecto a la obra dramática.

En cuanto al universo semántico que Vacarezza connota en sus obras, se evidencia en todas ellas la propugnación de valores éticos y/o religiosos, en especial relacionados con el ideal de conducta que deparaba el arquetipo del gaucho criollo (Bonet, 1935: 98) y con la exaltación de la amistad, de la valentía, de la honradez y muy especialmente del amor sincero y su triunfo frente a las diferencias sociales y económicas. Acordamos con Lily Franco (1975), quien destaca el rumbo trascendente de la obra de Vacarezza, ya que para esta autora “en ninguna de sus obras falta el fondo moral, la preocupación social, la fraternidad hacia el hombre desde el hombre...”.

Por su parte, Dubatti (1993) considera que el nativismo le permite a Vacarezza desarrollar un proyecto ideológico: llevar al teatro la peculiaridad regional de nuestra cultura a partir de la escenificación de costumbres nativas de diversos puntos del país. Para este autor, Vacarezza utiliza a su teatro como escuela de nacionalismo y conciencia territorial, con la intención didáctica de proveer modelos de conducta entendidos como ejemplares a partir de las nociones de bondad, utilidad social, amor y respeto a la religión de inspiración cristiana. Ahora bien, consideramos que esta intención que señala Dubatti no tiene en la obra de Vacarezza la fuerza como para convertir a su obra en un teatro didáctico. Sin duda esos valores se encuentran ratificados por los textos sin el menor cuestionamiento, en especial a nivel de los destinatarios de las acciones de los personajes, pero consideramos que la función didáctica del teatro no es la principal en su obra, sino más bien lo lúdico del hecho teatral, la comunicación con el público, la creación de un espectáculo. Vacarezza potencia al máximo ese carácter festivo ya implícito en el nativismo, lo que se advierte en la gran teatralidad de sus textos, o sea, en su concepción para ser escenificados. Por esto coincidimos con Nora Mazziotti en su caracterización de la dramaturgia de Alberto Vacarezza:

A pesar de esa diversidad, es posible hallar en sus obras dramáticas un nexo que constituye el núcleo de su producción, aludimos a la afirmación del carácter de fiesta que la define. Esta es la zona más valiosa de su aporte, donde el juego escénico, los

desplazamientos que exige el desarrollo de la pieza, la riqueza del lenguaje, la graduación de las situaciones para arribar al desenlace, los bailes, canciones y recitados, presentes en todas sus obras, conforman globalmente un espectáculo placentero y festivo" (1982: 21)

Maziotti considera que este carácter festivo, presente tanto en la producción nativista como sainetera de Vacarezza, es una constante del teatro popular, que se apoya fundamentalmente en la dimensión comunitaria del teatro, entendido como una forma de esparcimiento grupal. De allí la importancia que este autor asigna al rescate de expresiones del entretenimiento y del arte popular, como sus juegos, música, canto y baile; y que valorice formas de conocimiento que responden al saber popular como, por ejemplo, la medicina popular, la religiosidad, las supersticiones y las creencias.

En su artículo sobre Vacarezza, Osvaldo Pellettieri (1993a) apunta que este autor acostumbraba a concretar en sus obras o a propósito de ellas metatextos, y analiza los encontrados por él con respecto al sainete. Por esta razón, se rastrearon en sus obras nativistas este tipo de expresiones, objetivo que logramos alcanzar, ya que encontramos un metatexto de Vacarezza sobre el nativismo: unos versos que figuran como prólogo a la primera edición de su romance *Lo que le pasó a Reynoso* en la Revista *La Plata* (1936: 2):

PAISANOS:

Quiero escribir un romance llano como la pampa y claro como sus lagunas.

Quiero que hablen y sientan sus personajes como sienten y hablan en mis pagos. Sin retorcimientos literarios ni complicaciones psicológicas.

Ya sé que en la tierra de los criollos, los criollos no están de moda. Pero a mí no me importa. Las modas pasan. Los criollos se multiplican.

Mi única preocupación fue llegar a la sencillez de la naturaleza.

Si lo he conseguido, el tiempo lo dirá. Si me he equivocado, también. De todas maneras no me arrepiento de haberlo escrito.

Aprendiendo a vivir, se va la vida

ALBERTO VACAREZZA

Vemos en este poema como Vacarezza expresa el afán de los autores nativistas de representar el lenguaje y las formas de ser "criollas", con sus diferentes matices regionales, con el fin ideológico de recuperar y fijar estas tradiciones ante el acelerado proceso de modernización que provocaba su desaparición. A diferencia de lo que expresan sus metatextos sobre el sainete (como vimos en el estudio del costumbrismo en el sainete, en el capítulo I.3 de esta tesis), sí concibe al nativismo como un reflejo o pintura de la realidad, sin poner en evidencia las convenciones del género.

También se desprende de este texto cómo Vacarezza valoraba la claridad y la autenticidad de la expresión artística, lo que tuvo como consecuencia que su dramaturgia permaneciera impermeable a las corrientes modernizadoras que signaron nuestro teatro a

partir de 1930. Su identificación con la cultura nacional también fue razón para su rechazo de estas corrientes modernizadoras, caracterizadas por su intertextualidad con poéticas europeas, así como de su constante utilización de poéticas teatrales argentinas. Vacarezza permaneció fiel a lo largo de cuarenta años tanto a su ubicación dentro del subsistema popular como al repertorio de modelos textuales que caracterizaron su obra dramática. Elaboró una fórmula dramática, cristalizada, que reiteró a lo largo de su extensa producción. Esta fórmula estaba cimentada sobre una concepción ideológica y estética conservadora, que reaccionaba contra las consecuencias del progreso, y que ya había perdido vigencia en esos años, signados por la modernización social y artística. En este sentido, la obra nativista de Alberto Vacarezza coincidía con las concepciones del "regionalismo oligárquico" (S/D, 1972: 11-16) y de la corriente ideológica del nacionalismo conservador, que reaccionaba escandalizada ante el proceso de modernización de nuestro país y que encontraba en torno a la mitificación de la figura del gaucho y su moral un elemento aglutinante de unión e identificación nacional.

II.1.6 Tercera fase del nativismo teatral

La tercera fase del nativismo se inicia a partir de *M'hijo el dottor* (1903) y se concreta definitivamente con el estreno de *Barranca Abajo* (1905) de Florencio Sánchez, obras que producen una reversión total del modelo del nativismo anterior. Esta tercera fase del nativismo se constituye a su vez en la primera versión del nuevo sistema teatral instaurado en torno a la obra de dicho autor, en la que el nativismo se imbrica con los procedimientos del drama realista y naturalista de tesis social.

El sistema teatral de Florencio Sánchez

La obra dramática de Florencio Sánchez, a partir de su consagración como autor teatral con el estreno de *M'hijo el dottor* en 1903 y especialmente con el estreno de *Barranca Abajo* en 1905, ocupó el lugar central del campo teatral argentino. Su textualidad se convirtió en un modelo que generó la creación de otros textos, por lo que constituyó en torno suyo un sistema³⁰. Este sistema tuvo la particularidad de ser valorado por todas las instituciones legitimadoras y miembros del campo teatral (tanto crítica como público, autores, actores, etc.) por lo que llegó a ser dominante con gran rapidez, y sumamente productivo. Así, numerosos autores escribieron sus obras siguiendo su modelo, los que se incluyen por esto en el denominado por Osvaldo

³⁰Un sistema teatral (Pellettieri, 1992) es un texto o conjunto de textos modelo que producen otros textos en un período determinado de tiempo. Es una fuerte textualidad que, con sus modelos propios y a partir de cambios y rupturas, va evolucionando en el tiempo. Estos cambios se explican a nivel formal (interno) y a nivel contextual (debido a sus contactos con la serie social y a su apertura a nuevos públicos).

Pellettieri (2002, 378-389) "Sistema Teatral de Florencio Sánchez". Entre otros, forman parte de este sistema los textos de autores como Roberto J. Payró, los de la primera época de Armando Discépolo, Pedro E. Pico, Vicente Martínez Cuitiño y Rodolfo González Pacheco.

La dramaturgia de Florencio Sánchez (Pellettieri, 1987c; 1992) se caracterizó por la tensión entre dos principios constructivos: los del romanticismo tardío y los del realismo-naturalismo. Con respecto al primero, el romanticismo tardío era la vertiente vigente en nuestro teatro desde fines del siglo XIX. Estaba compuesto por dos variantes, el melodrama social y el nativismo. La primera de estas era de carácter melodramático, mientras la segunda, compartía con la primera la intriga sentimental, pero estaba modulada por el costumbrismo y la comicidad. Ambos géneros se basaban en una concepción lúdica del teatro, como entretenimiento social (Pellettieri, 2002: 163-166), concepción que Sánchez cuestionó y buscó superar desde su teoría y su práctica teatral, concretando una reversión total del modelo nativista, llevando a esta poética a evolucionar concretando su tercera y última fase y generando un sistema nuevo.

En cambio, el naturalismo³¹ constituye la innovación aportada por Sánchez al teatro a partir de su productiva apropiación del estímulo externo del teatro naturalista europeo. El naturalismo es una tendencia estética que pretende dar un testimonio de la realidad social, especialmente del enfrentamiento del hombre con su contexto histórico social. Este movimiento artístico preconizaba la reproducción total de una realidad no estilizada o embellecida. El naturalismo llegó tardíamente al teatro; proveniente de la novela. Esta se destaca por la profundización psicológica de los personajes y la minuciosa documentación de la vida cotidiana y descripción del ambiente. Esta importancia asignada al ambiente en toda la estética naturalista se basaba en las teorías del filósofo e historiador Hippolyte Taine (1828-1893), que consideraba que las creaciones humanas dependían de un modo principal de los factores de la raza, del medio ambiente y de la época. La psicología y las acciones de los hombres son productos del medio social en el que se halla inmerso, que las determinan. En correlación con esto, esta corriente concedía gran importancia a las teorías de las leyes de la herencia, así como en la correlación entre las ciencias humanas y naturales, característica del positivismo.

Emile Zola, el principal impulsor del naturalismo francés, en su texto *El naturalismo en el teatro* postulaba la necesidad de un teatro que represente de manera verosímil la realidad cotidiana, desterrando del teatro los convencionalismos, en especial a nivel de la puesta en

³¹ Para esta breve síntesis de la estética realista-naturalista seguimos los trabajos de Patrice Pavis (1998: 311-313; 380-383); César Oliva y Francisco Torres Monreal (1994: 309-341) y Eduard Braun (1986: 29-45).

escena (decorados pintados, vestuarios fastuosos, entonación declamatoria). Además, sus personajes debían ser “individualizados, actuantes bajo el imperio de las influencias que los rodean, viviendo nuestra vida en el escenario”, “personajes de carne y hueso, que lleven con ellos el aire que respiran” (Oliva, 1994: 340). Su teatro cuestionaba la moral burguesa y sus comportamientos sociales, expresando su indignación moral respecto a las condiciones sociales predominantes. Zola había aplicado su teoría naturalista a la novela con anterioridad, por lo que sus obras teatrales fueron adaptaciones de ellas, como *Teresa Raquin* (1873) y *La Taberna* (1879). El naturalismo recién llegará a la escena gracias a la labor de André Antoine en el Théâtre Libre de París en 1887.

Por lo tanto, la adopción de los recursos del naturalismo por Florencio Sánchez aportaron un profundo cambio al teatro argentino de principios de siglo. Por esta razón, su dramaturgia fue considerada como superadora del pasado teatral argentino, especialmente por su intención de concretar un teatro de tesis social, en contraposición con el teatro considerado como mero entretenimiento. Los elementos naturalistas de la dramaturgia de Florencio Sánchez, entre otros, son la observación y descripción minuciosa del ambiente, la mostración de la presión de este ambiente sobre el individuo, la concepción de la existencia de una fatalidad que domina a los personajes, la primacía en algunos momentos de el discurso narrativo por sobre la acción teatral por necesidad de explicar y clarificar la tesis social que sustenta la obra, y especialmente la organización de todo su desarrollo dramático recursos en pos de la comprobación de una tesis social.

Oswaldo Pellettieri (1992; 2002: 378-389) dividió la dramaturgia de Florencio Sánchez en tres fases, según la predominancia de cada uno de estos principios constructivos. En un primer grupo de obras, como *Barranca Abajo* (1905) y *En familia* (1905), predomina el costumbrismo, y los elementos naturalistas se encuentran atenuados. Estas obras constituyen la tercera fase del nativismo, que cierra el ciclo del nativismo y se constituye en la fase emergente del nuevo sistema teatral generado en torno a su dramaturgia. La segunda fase, canónica, está compuesta por un grupo de obras en las que se equilibran los procedimientos de las dos vertientes, como *La gringa* (1904) y *Los muertos* (1905). En un tercer grupo, se imponen los principios naturalistas, como en *El pasado* (1906), *Nuestros hijos* (1907), o *Los derechos de la salud* (1907).

La tercera fase del nativismo en la obra de Florencio Sánchez

Tomando como punto de partida el modelo textual de la poética de Florencio Sánchez definido por Oswaldo Pellettieri (1992; 2002: 378-389), estableceremos las diferencias

fundamentales entre su dramaturgia y el nativismo, a fin de observar la evolución que produjo en el sistema. Tomaremos en cuenta especialmente a las obras que consideramos que tienen una mayor relación con el romanticismo tardío, como son *M'hijo el doctor*, *Barranca Abajo* y *La gringa*, ya que en su obra posterior, caracterizada por la exclusividad de los procedimientos naturalistas y la intención de concretar un teatro de tesis, como por ejemplo *Los muertos*, el modelo nativista no tiene ya presencia.

A nivel de la acción encontramos una diferencia fundamental entre el nativismo y el teatro de tesis social de Florencio Sánchez. El sujeto de este último sale de su inacción para recuperar su honra social, movido por la situación de vergüenza social en la que se encuentra y siempre fracasa en su objeto. Este teatro presenta al sujeto inmerso en una sociedad que no permite que acceda a los bienes espirituales que ella misma le insta a conseguir, por esto hallamos a la sociedad ocupando tanto la instancia destinador como oponente. Han desaparecido los valores que movilizaban las acciones en el nativismo, el amor y la ideología del gaucho arquetípico, así como el eje ideológico sentimental se convierte en social.

Otro hecho absolutamente diferenciador es el desenlace negativo. En el nativismo, aún con el sacrificio o hasta la muerte del sujeto, el objeto era siempre concretado: la unión de la pareja imposible. En cambio, el sujeto de las obras de Sánchez, por más que intenta alcanzar su objeto, nunca lo logra. En vez de coincidir con el arquetipo idealizado del gaucho, en estas obras el sujeto coincide con el personaje patético, que se enfrenta a una sociedad que ha cambiado sus normas tanto relacionales como económicas, pero él no puede adaptarse a las mismas. En el caso paradigmático de la obra de Sánchez, *Barranca Abajo*, el sujeto, Zoilo, busca recuperar la honra social que ha perdido junto a sus campos y bienes económicos en un juicio por la propiedad de la tierra. La imposibilidad de lograrlo lo impulsa al suicidio en el desenlace. Semejante es el caso de Cantalicio en *La Gringa*, quien se abandona a la muerte por la simbólica herida que le ha causado un automóvil, a los pies de un no menos simbólico ombú. El enfrentamiento con su hijo Julio, símbolo de la nueva sociedad, acelera la enfermedad de Don Olegario de *M'hijo el doctor*, llevándolo a la muerte.

Además, el desarrollo de la acción es mucho más lento que en el nativismo, caracterizado por las aceleraciones melodramáticas. En cambio, las numerosas secuencias transicionales referenciales en las cuales se explicita la situación conflictiva, detienen la acción haciendo prevalecer por momentos el discurso narrativo. Esto es especialmente claro en los largos parlamentos de Julio en *M'hijo el doctor*, en los que explica con gran detalle su concepción ideológica.

A nivel de la intriga, predominan los recursos propios del drama realista-naturalista: el

encuentro personal, la gradación de conflictos, la prehistoria del principio, los intermedios madurativos, la antítesis de caracteres, etc. Como consecuencia de esto, se atenúan tanto lo sentimental como el costumbrismo y la comicidad propios del modelo nativista en su primera y segunda fase, opacados por un desarrollo dramático destinado a comprobar una tesis realista.

El artificio fundamental a nivel de la intriga característico del realismo-naturalismo es el encuentro personal (Bentley, 1971; Pellettieri, 1992: 31), que marcan los climas dramáticos de la obra. En *M'hijo el doctor* Sánchez utiliza a los encuentros personales para contraponer las dos concepciones de vida en conflicto, la paternalista arcaica de don Olegario y la moderna, pero un tanto contradictoria, de Julio (Acto I, escena XII y Acto II, Esc. VI). Lo mismo sucede con el enfrentamiento entre Cantalicio y Próspero en *La Gringa* (1952: 17-18) En *Barranca Abajo* se destaca el encuentro personal que establece Zoilo con Aniceto, en el que Sánchez desarrolla su fundamentación la tesis principal que sustenta en esta obra: el suicidio como el único camino de un hombre acorralado por la sociedad que lo ha llevado a la miseria y su propia familia, que le ha perdido el respeto patriarcal.

Sin embargo, no desaparecen del todo los recursos melodramáticos, especialmente la coincidencia abusiva, que asola a los personajes positivos de Zoilo y Robustiana en *Barranca Abajo*, Cantalicio y Victoria de *La gringa* y Olegario y Jesusa de *M'hijo el doctor*; así como la pareja imposible, formada por Robustiana y Aniceto en *Barranca Abajo*, Próspero y Victoria en *La Gringa*, y por Jesusa y Julio en *M'hijo el doctor*. Con respecto al triángulo amoroso, también se halla presente en las tres obras, en las que se suman a las parejas ya definidas Prudencia en el primer caso, el constructor en el segundo y Sara en el tercero.

El costumbrismo, como ya dijimos, permanece, pero se pone a servicio de la intención naturalista de reflejar ese ambiente al que se le asigna una importancia fundamental en la constitución de la psicología de los personajes. Por tanto, no detiene la acción con carácter ornamental, ni busca entretener al espectador con cantos y bailes, sino que se inserta como mostración del habla y las actividades cotidianas de los pobladores rurales. Algunas de estas actividades superan la mera descripción costumbrista para adquirir relación con la trama desarrollada, confluyendo a la comprobación de la tesis. Tal es el caso de las tareas domésticas que obligan a cumplir a Robustiana, como pisar el maíz en el mortero, a pesar de su delicado estado de salud, hecho al que luego adjudican la aceleración de su muerte.

La obra en que la presencia del costumbrismo es mayor es *La Gringa*, ya que en el primer acto se describe largamente la llegada de los peones a la chacra para tomar el desayuno luego de sus faenas, mientras que toda la primera escena del segundo acto es una situación

costumbrista en la que se describe un partido de “murra” entre colonos italianos y uno de “escoba” entre criollos en una fonda, mientras que durante la misma, los colonos cantan canciones tradicionales piemontesas. El cambio de género se evidencia en que, en vez de ser el juego interrumpido por las características situaciones del nativismo, lo es por la llegada de un paisano que solicita al doctor que atienda a un peón que agoniza, a lo que éste se niega porque no desea abandonar el juego de cartas. Esta indiferencia constituye un claro elemento de denuncia social, ya que el paisano acota que de ser el enfermo un “gringo” rico, el médico no haría tal cosa.

En cuanto a la comicidad, ésta se encuentra muy atenuada. No hay personajes exclusivamente cómicos, ni casi comicidad a nivel verbal o gestual, salvo en la primera escena de *M'hijo el doctor*. El personaje de doña Martiniana de *Barranca Abajo* como el de Rita de *M'hijo el doctor* tiene características comunes, y entre ellas rasgos de comicidad. Además, comparten la utilización de un idiolecto rural mas fuerte, y su rol de “chismosa entrometida”.

El sistema de personajes no gira ya en torno al héroe gaucho, sino al personaje patético. Su patetismo deviene de su inactualidad, de su falta de adaptación a los cambios sociales que ha producido la modernidad. Esta situación de patetismo eclosiona especialmente en los finales de actos. Por ejemplo, en *La Gringa* el personaje de Cantalicio alcanza su clímax patético en el final de los actos II y III, mientras que Zoilo, en *Barranca Abajo* lo concreta en los finales de los actos I, y III. Esto tiene como consecuencia, que, al igual de lo que ya expresamos en referencia a *Ya se Acabaron los Criollos*, que se produzca una situación ambigua en el texto. Mientras por un lado *La Gringa* valora abiertamente el progreso y la integración entre inmigrantes y criollos; la concentración de la función emotiva en el personaje de Cantalicio hace que la identificación compasiva (Jauss, 1986: 259) del espectador se pose sobre él.

En cuanto al aspecto verbal, en estas tres obras Sánchez utiliza el idiolecto rural característico del nativismo. Pero ya se advierten rasgos diferenciadores muy evidentes. Sánchez utiliza las formas verbales destinadas a representar la lengua corriente de los pobladores rurales de manera inconstante, no absoluta, ya que en algunos momentos el discurso de los personajes presenta una modalidad más culta, o de expresiones y modalidades de origen español o urbano. Esto fue advertido por quienes han editado sus obras, como por ejemplo en las “Advertencias” antepuestas a *La Gringa* (1952: 4) y *En Familia* (1952: 68) en la edición que consultamos para el presente trabajo.

Asimismo, esta utilización del idiolecto criollo también tiene una función de código

social, que distingue a los personajes urbanos de los rurales, especialmente en las obras *M'hijo el doctor* y *La Gringa*, lo que contribuye a subrayar el conflicto que se establece entre ellos, como entre Olegario y Julio en la primera y entre Nicola y Horacio en la segunda, centrado en la antinomia ciudad-campo.

Con respecto al discurso de los personajes inmigrantes, en el caso de María, de *La Gringa*, la acotación indica que un texto en castellano debe ser dicho, si esto fuera posible, en dialecto piamontés; así como que este personaje conserva un marcado acento italiano. Pero ninguna de estas dos elementos queda registrado en la escritura de la obra. Sánchez ni incluye palabras en italiano, salvo contadas excepciones en el discurso de Nicola, ni modifica la grafía de las palabras según la entonación italiana.

En cuanto al discurso mediato, es evidente que la intención naturalista ha tenido como consecuencia que las escuetas descripciones escenográficas nativistas se amplíen en largas descripciones realistas. Por ejemplo, citamos a continuación la acotación inicial de *La Gringa*:

A la derecha, fachada exterior de una casa sin revocar, de aspecto, si no ruinoso, sucio y desgastado. Una puerta y dos ventanas sin rejas, y sobre éstas, a todo lo largo de la pared, una hilera de casillas -el palomar- bastante pringosas. Junto a la ventana, en primer término, algunos cacharros con plantas cubiertas con lonas, por la helada. A la izquierda, construcción de adobe y paja y un rancho largo con dos puertas. Al foro, un gran pozo de balde, de brocal bajo y un largo abrevadero en comunicación con el pozo por una canaleta; junto al pozo, un baldecito manuable con sogas. Perspectiva amplia de terrenos de labranza, en la que deben notarse los manchones negros de la tierra recién arada. En las paredes del rancho y de la casa, colgados, arreos, sogas, piezas de hierro viejo, bolsas, etc., y por el suelo, en desorden, picos, palas, rastrillos, horquillas, una carretilla de mano, trozos de madera, un arado viejo, bancos, cacharros. Junto al rancho, en segundo término, un yunque con las herramientas adecuadas. Pleno invierno. Al alzarse el telón, los rayos del sol naciente empiezan a bañar la fachada de la casa. (1952: 5)

Esta descripción escenográfica naturalista no sólo implica un cambio a nivel del hablante dramático básico, sino muy especialmente un cambio muy grande al nivel de la concepción de la puesta en escena, ya que esta acotación solicita al escenógrafo que cree un espacio escénico plagado de elementos, mientras que con anterioridad sólo escasos objetos eran tanto indicados como utilizados en escena.

Con respecto a las funciones del lenguaje, se destaca el notable aumento de la función referencial, que predomina junto a la emotiva.

A nivel semántico, la dramaturgia de Sánchez, en vez de concretar una evocación mitificadora del pasado, muestra las contradicciones sociales que ha provocado el proceso de modernización, especialmente los conflictos suscitados por ésta. La división y enfrentamiento entre personajes no se produce entre inmigrantes y criollos, ni entre honrados y villanos, como en el nativismo, ya que hay de estas cuatro categorías en cada uno de los polos en

cuestión. Esta polarización se establece entre adaptados y reaccionarios a estos cambios sociales. El proceso de modernización nacional es visto en estas obras como algo traumático, que enfrentó a padres e hijos. Ahora bien, el punto de vista de estas obras permanece ambiguo, no se identifica claramente con uno u otro sector. Como ya comentamos, en *La Gringa*, desde el texto se alaba el progreso que trajo consigo el proceso inmigratorio y se tiene la confianza en el crecimiento de la nación gracias a esa fusión entre inmigrante y criollos:

PROSPERO.- (...) Búsquenme la última gringuita de éstas y verán qué mujer así les sale, qué compañera pa todo, habituada al trabajo, hecha al rigor de la vida, capaz de cualquier sacrificio por su hombre o por sus hijos. ¡Amalaya nos fuéramos juntando todos los hijos de criollo y de gringo, ¡y verían qué cría! (1952: 13)

HORACIO.- ¡Mire qué linda pareja!... Hija de gringos puros, hijo de criollos puros... De ahí va a salir la raza fuerte del porvenir. (1952: 66)

Pero este progreso viene de la mano de la ambición desmedida de don Nicola, de la soberbia de María, de la simbólica tala del añoso y respetable ombú por motivos decorativos, por el igualmente simbólico automóvil que asusta al caballo hiriendo a Cantalicio. Asimismo, es sobre el personaje patético de Cantalicio donde se concentra la mayor función emotiva del texto, lo que busca provocar la identificación compasiva (Jauss, 1986: 259) del espectador. Por lo tanto, consideramos que Sánchez no tiene una visión maniquea, donde lo positivo absoluto se encuentra en un polo y lo negativo absoluto en el otro.

Esto ocurre también en *M'hijo el doctor*, donde por un lado Julio impugna el paternalismo como estructura social, al cuestionar las relaciones de respeto patriarcales, propugnando unas más sinceras, basadas en el cariño y la cordialidad, así como cuestiona también el derecho de los padres a gobernar la vida de sus hijos. Sin embargo, este personaje que representa la modernidad, la razón, presenta cavilaciones, dudas. No asume ninguna culpa por haber engañado a Jesusa, ya que se ha dejado llevar por "una vil manifestación del instinto". No admite renunciar a su libertad, ni aún ante la noticia de que Jesusa espera un hijo suyo. Sin embargo, ante el lecho de muerte de su padre comienza a dudar en mantener esa actitud, pero lo que lo hará cambiar de opinión son los celos al advertir los deseos de don Eloy hacia Jesusa, en un giro vertiginoso y poco verosímil.

Barranca Abajo parece ser la obra en que sus personajes se dividen de manera más maniquea entre buenos y malos. Pero el arrepentimiento de Dolores y, en menor medida, de Rudecinda en el desenlace quiebra esta polarización absoluta, y, como ya comentamos en el caso de *La Gringa* la función emotiva se concentra en el personaje de Zoilo, por lo que es espectador se identifica empáticamente con el personajes que es vencido por las nuevas normas sociales y económicas de la Argentina moderna.

Para realizar un estudio semántico de las obras de Sánchez es necesario incluirlas en un estudio más amplio de las obras y la ideología del autor. Es sumamente complejo intentar trazar el mapa conceptual de la ideología de Sánchez, ya en él concurren elementos disímiles y hasta contradictorios. Por un lado, en 1897 participó en la sublevación de Aparicio Saravia, caudillo blanco representante del ruralismo tradicional uruguayo. Con posterioridad, ese mismo año se afilió al Centro Internacional de Estudios Sociales, institución anarquista en la que Sánchez dictaba conferencias de crítica social. En el año 1902, es despedido del diario *La República*, de Rosario, por hacer causa común con los obreros durante una huelga gráfica.

Por otra parte, en sus textos *Cartas de un flojo* (1900) y *El caudillaje criminal en Sudamérica* (1903) impugna el pasado americano signado por la barbarie, a lo que opone las pautas progresistas y racionales de la civilización. David Viñas (1980) interpreta esto como la adopción por parte de Sánchez de la concepción liberal sustentada en la antítesis sarmientina civilización-barbarie, e identifica tanto a estas obras como a su dramaturgia con la visión del mundo del liberalismo argentino, a la que adhería la clase dominante en las primeras décadas del siglo. Por esto, Viñas considera que en *M'hijo el doctor* se produce una transposición dramática de la antinomia civilización-barbarie, en la que se enfrentan en Julio y Olegario la razón contra el instinto, la cultura contra el conocimiento empírico, la cordialidad con el respeto al padre, la cultura urbana a las tradiciones del campo. También considera Viñas como una continuidad ideológica la división que establece Sánchez en *El teatro nacional* entre el teatro "moreirista" y su propia obra. Ahora bien, cómo se explica este proceso de Sánchez, que transita por el partido blanco, el anarquismo y el liberalismo. Viñas lo adjudica a su supeditación concreta a la oligarquía liberal, a partir de su inserción laboral en el periodismo, que respondía a estos intereses. Por esto es que Viñas considera a Sánchez como un "comentador dramático de las pautas ideológicas propuestas por el liberalismo" (1980: 27) que oscila entre un revolucionarismo abstracto y una ratificación de la ideología oficial.

Consideramos apropiado para dilucidar cual era la intención ideológica de Florencio Sánchez profundizar en su metatexto fundamental: *El teatro nacional*, en el que concretiza su propia teoría teatral. En él condena abiertamente a la gauchesca, a la que considera "el teatro de la fechoría y el crimen, como idea y al mal gusto, como forma" especialmente por despertar los "instintos regresivos adormecidos en el alma popular" y valora al nativismo:

Martiniano Leguizamón, este último con su pintoresca Calandria, hicieron obra sana y honesta llevando un poco de verdad y poesía al teatro gaucho. A ellos debemos agradecerles la muerte de Moreira, de Cuello, de Hormiga Negra (1941b: 622)

Sánchez expone su propia visión del desarrollo histórico del teatro nacional, valorando sus expresiones "verídicas" y condenando las que no lo eran. Postula a su propia obra como

modelo de este teatro naturalista que propugnaba como única forma válida, a tal punto que considera que luego del estreno de su primer obra recién se comenzó a hacer teatro. Establece un antes y un después en la historia del teatro nacional a partir de ese hecho, en especial por el cambio en los gustos del público y de la modalidad de escritura de los autores. Por lo tanto, Sánchez advierte el lugar de hegemonía al que había alcanzado el sistema teatral instaurado en torno a su dramaturgia:

Se escribían costumbres desconocidas. Un rancho de paja y terrón por decorado, por lenguaje característico unos cuantos “canejos” y “ahijunas” cuando no expresiones de la jerga lunfarda porteña, con pasiones y sentimientos de importación teatral.

Con estos elementos se fabricaba una obra nacional. El público, a falta de cosa mejor y más verídica, amparaba y protegía esos bodrios con estimulante complacencia.

M’hijo el doctor, reflejando costumbres vívidas produjo una revolución. Su éxito estrepitoso se debe a la verdad y sinceridad con que fué escrita la obra. El público lo comprendió así y compensó mi labor con las ovaciones más grandes que haya recibido en mi carrera artística (...) El público no toleró más paisanos declamadores ni más costumbres falsificadas. Denme verdad como ésa y la aplaudiré.

Se escribió muy poco teatro más en ese género. Se empezó entonces a hacer teatro; ideas o teatro, formaron mayor o menor éxito, pero con positiva probidad artística. (1941b: 623-624)

Más allá de la tan cuestionada coherencia ideológica de Sánchez, lo que es evidente es su identificación con la poética del naturalismo, con la búsqueda de una representación veraz y de un teatro reflexivo, que supere el mero entretenimiento popular. Consideramos que este es el gran legado de Sánchez al teatro argentino, y que al convertirse su textualidad en el sistema dominante, esta intención crítica signó nuestro teatro.

La tercera fase del nativismo en los dramas de Julio Sánchez Gardel

Dentro de las obras que forman parte del sistema teatral de Florencio Sánchez, queremos detenernos especialmente en el análisis de los dramas de Julio Sánchez Gardel debido a su relación más estrecha con el romanticismo tardío y, por lo tanto, su pertenencia a la tercera fase del nativismo. Al igual que lo señalado por Osvaldo Pellettieri sobre Armando Discépolo (1987c), y que advertimos también sobre Alberto Vacarezza, Julio Sánchez Gardel ha deseado concretar una obra dramática de relevancia artística. Con este fin, los tres autores mencionados han abandonado los géneros considerados menores que solían cultivar, como la comedia y el sainete, y han tomado como modelo la dramaturgia de Florencio Sánchez, que ocupaba el centro del campo intelectual del momento. Tanto Sánchez Gardel como Vacarezza, cuyos dramas nativistas analizaremos a continuación, han concretados textos inscriptos en la primera fase del sistema teatral inaugurado por Sánchez, que a su vez configura la tercera fase del nativismo y su evolución, cuyo texto modelo es *Barranca Abajo*.

Y en ambos casos, el fracaso de la representación de sus obras (*El Zonda* de Sánchez Gardel y *La casa de los Batallán* de Vacarezza) los ha hecho regresar al camino del teatro popular.

En los dos dramas de Julio Sánchez Gardel, *La montaña de las brujas* (1912) y *El zonda* (1915), se integran el nativismo y los recursos propios del drama realista: la estructuración de la intriga en base al encuentro personal, la gradación de conflictos, la prehistoria del principio, los intermedios madurativos, la antítesis de personajes, elaborando un desarrollo dramático destinado a comprobar una tesis realista. Por ejemplo, se hace evidente la gradación de conflictos en la estructura de *La montaña de las brujas*, en la que la línea de acción centrada en el personaje de León se encuentra contenida al principio de cada acto y estalla en el final de cada uno de ellos, pero cada vez con mayor tensión, creando una progresión dramática hasta llegar al clímax del desenlace. Además, la presentación de los personajes protagónicos se realiza de manera indirecta, al igual que la de Don Zoilo en *Barranca Abajo*. En las primeras escenas de ambos dramas, por medio de referencias de otros personajes (prehistoria del principio), se presenta el conflicto en ausencia de sus protagonistas. Así, cuando estos ingresan a escena, el espectador ya conoce su condición y la situación por la que atraviesa. Este es el caso del relato de Ño Tobías, que informa sobre la prehistoria de Don Tadeo, inmediatamente antes de su ingreso a escena (*La montaña de las brujas*, 1955: 206-207).

A pesar de esta fuerte presencia de elementos del teatro realista y naturalista, lo sentimental y lo melodramático, rasgos provenientes del nativismo, siguen teniendo gran relevancia en la intriga de estos dos dramas, en especial por la reiteración de los recursos de la pareja imposible, la coincidencia abusiva y la complicación amorosa, establecida en estos casos entre Daniel/León/Juan de Dios/Inda en *La montaña de las brujas* y entre Amancay/Súmac/Auca en *El zonda*.

Otro de los rasgos que señalan la adherencia de estos textos a la tercera fase del nativismo es su relación con el romanticismo. Como veremos en el capítulo II.4, uno de los postulados románticos –que se origina en el pensamiento de Johann Gottfried Herder– es que el clima, el paisaje, la configuración geográfica, la peculiar naturaleza que rodea al hombre en cada región confluyen en la configuración de ciertos rasgos culturales propios, que son los que caracterizan y definen la pertenencia a una nación. Esta concepción fundamenta a toda una rama de esta tercera fase del nativismo, en la que se produce una fusión entre el héroe romántico y el paisaje, la identificación del estado de ánimo del personaje protagónico con el clima y la geografía imperante en el espacio donde se desarrolla la acción teatral.

A su vez, este rasgo romántico se integra con un rasgo característico del naturalismo

presente en estas obras es una mayor profundización psicológica de los personajes principales y la fundamentación de sus acciones en base a la influencia que el medio ambiente en que viven ejerce sobre ellos. Esta concepción característica del naturalismo, se sustentaba tanto en el pensamiento de Herder como en la teoría estética ya citada de Hipólito Taine. Es evidente que la naturaleza es un factor fundamental en ambos dramas, le transmite a los personajes y a los conflictos su mismos rasgos de ferocidad y rudeza. La acotación inicial de *La montaña de las brujas* define así al espacio escénico:

Un puesto aislado en la montaña andina. (...) A todo foro montañas escalonadas. El paisaje es desolado, sombrío, áspero y hostil. Domina la piedra con todos sus matices." (1955: 202).

La descripción de la naturaleza adquiere la significación de índice ambiental, de indicador del estado de ánimo de los personajes (De Toro, 1987: 113). En esto, estos dramas coinciden con la vertiente posterior establecida por Perla Zayas de Lima, en las que el conflicto sentimental está condicionado por el ámbito rural, por esa

tierra implacable y misteriosa, capaz de despertar las pasiones más incontrolables, en la que los hombres son puro instinto y aman y matan con la misma intensidad y casi por las mismas razones (1983: 55).

En cuanto a la presencia y continuidad del costumbrismo, éste se centra especialmente en *La montaña de las brujas* en torno a los preparativos del baile que Don Tadeo organiza en honor del regreso de Daniel, para el que preparan aloja y disponen un asador en escena. Pero, en primera instancia, este festejo es interrumpido por la aparición de Ño Camposanto, con su fúnebre comitiva que se dirige a un entierro, configurando una escena macabra³². Luego, el desarrollo de la fiesta sirve como marco propicio para la seducción de Inda por parte de Daniel, y la desesperación de León ante la desaparición de la muchacha. Así vemos que la funcionalidad del costumbrismo está supeditada al desarrollo dramático, no es un fin en sí mismo. Además, las secuencias iniciales de los dos primeros actos de cada uno de los dramas analizados tienen carácter costumbrista, rasgo que desaparece en el inicio del tercero, ya que la tensión dramática alcanzada a esa altura de la pieza ya no permite esquicios descriptivos. El costumbrismo también se encuentra al servicio de reforzar el verosímil realista mediante la mostración de las modalidades de habla y las actividades cotidianas del medio en que transcurre la acción. Para esto, a nivel verbal se utiliza el idiolecto rural con un matiz particular que remite al habla en el noroeste de nuestro país, por el que se incluyen palabras provenientes del acervo de esa región, y de origen quichua, como por ejemplo: *piquillín*,

³² Esta misma situación, una manifestación festiva costumbrista inhibida ante el duelo, se repite en *La Cruz en la Sangre* de Luis Mosti (1944: 8-9).

calcha, pirca, y se citan comidas y bebidas regionales como *cuajada, molle, locro, aloja*.

En *La montaña de las brujas* se conjugan gran cantidad de relatos y elementos folklóricos, entre otros los relatos de Ño Tobías y Ña Zoila, que enuncian presencias diabólicas y sucesos sobrenaturales, característicos de las leyendas y que también cumplen una función costumbrista. Se suman a la leyenda fáustica del pacto con el diablo de Don Tadeo, la de la aparecida vestida de blanco; la de la salamanca y la del tigre uturrunco y su metamorfosis humana. Otros elementos folklóricos aluden a las creencias supersticiosas, como los remedios o gualichos que utilizan Juan de Dios y Daniel para obtener el amor de Inda. En *El zonda*, se integran dos leyendas, por un lado, la del yañaguabay, árbol negro sin frutos ni flores surgido de la sangre del cacique Capac, símbolo de la permanencia de la raza calchaquí. La segunda leyenda es la del zonda, viento de maldición cuya llegada ha sido vaticinada por Pachamama, que conlleva no solo el quiebre del yañaguabay, que simboliza la disolución de la tribu, sino también la muerte de Amancay.

La montaña de las brujas y *El zonda* inauguraron, así, una de las vertientes del nativismo que permanecerá fecunda hasta mediados de siglo. Esta modalidad se caracterizaba especialmente por escenificar mitos y leyendas del folklore de nuestro país o americano, y tanto de origen prehispánico como sus formas sincréticas con la religiosidad popular cristiana. Entre otras, podemos citar a *La novia de Zupay* (1913) y *La leyenda del Kacuy* (1914) de Carlos Schaeffer Gallo, (ambas protagonizadas por Pablo Podestá, como *La montaña de las brujas*); *Ollantay* (1938) y *La Salamanca* (1943) de Ricardo Rojas; *El carnaval del diablo* (1943) y *Un gran nido verde* de Juan Oscar Ponferrada, *Guasamayo* (1953) de José Armanini.

Todas estas obras, especialmente las citadas de Julio Sánchez Gardel, Ricardo Rojas y Juan Oscar Ponferrada, se enmarcaban dentro de este cuestionamiento nacionalista que signaba el campo intelectual, en torno a la definición del futuro perfil de la cultura argentina, y que debatía la existencia o no de una cultura nacional y cuáles debían ser sus rasgos definitorios. Estos textos buscaban responder a esta pregunta, concretando en el teatro el proyecto educativo que el mismo Ricardo Rojas trazara en *La Restauración Nacionalista* (1909), esto es, edificar un arte nacional que tomando los aportes extranjeros, expresase la propia sustancia de nuestra argentinidad. Como expresó Rojas:

(preconizo) la restauración del espíritu indígena (...) que el espíritu argentino reciba ideas europeas, pero que las asimile y convierta en sustancia propia (1909: 304-305).

Con este objetivo, a los aportes el teatro naturalista y realista, sumaron los intentos también europeos de concretar un nuevo modelo de tragedia, tomando como base la estructura de la tragedia griega, como por ejemplo, el intento de Gabriel d'Annunzio en *La Figlia di*

Iorio (1904). A la base estructural trágica le imprimían el sello argentino, relatando mitos propios de nuestro contexto nacional, o americano en el caso de *Ollantay*. Así, buscaban concretar un teatro nacional que reflejase el auténtico carácter de nuestro país, a través de su riqueza cultural, depositada en los mitos y leyendas de nuestro folklore.

Continuaremos y desarrollaremos este punto en el capítulo III.1 de esta tesis, en el que abordaremos el nativismo en el período 1940-1955.

La tercera fase del nativismo en los dramas de Alberto Vacarezza

Los dramas de Alberto Vacarezza *El buey corneta* (1912), *Los Cardales* (1913) y muy especialmente *La casa de los Batallán* (1917) se inscriben en la tercera fase del nativismo. Como hemos visto, en esta fase el nativismo se encuentra con los recursos propios del drama realista-naturalista: el encuentro personal, la gradación de conflictos, la prehistoria del principio, los intermedios madurativos, la antítesis de personajes, etc. Como consecuencia de esto, se atenúan tanto lo sentimental como el costumbrismo y la comicidad, opacados por un desarrollo dramático destinado a comprobar una tesis realista.

A nivel de la acción, y al igual que en el teatro de Sánchez, el sujeto busca recuperar su honra social y familiar, como es el caso de Don Santos en *El buey corneta*; Beltrán en *Los Cardales* y Don Batallán en *La Casa de los Batallán*; aunque con diferencias en cada caso. El destinador y destinatario en el caso de Don Santos y Don Batallán son de índole familiar, mientras que en el caso de Beltrán permanece en la esfera de lo sentimental y lo individual, como en el nativismo canónico.

En cuanto a la intriga, se observa una atenuación de los rasgos propios del nativismo, como lo sentimental, la comicidad y el costumbrismo. Este último está supeditado a la acción dramática, describe las faenas rurales cotidianas, y no presenta en escena pequeños números folklóricos. Esta atenuación se debe a la incorporación de los recursos propios del teatro de tesis social, y en especial de la estructuración de la intriga en base al recurso del encuentro personal (Bentley, 1971: 71; Pellettieri, 1992: 31) y a la búsqueda de esclarecer una tesis social.

Los encuentros personales en las tres obras hacen avanzar la acción y conllevan los momentos del clímax dramático de las obras. Como ejemplos podemos citar el encuentro personal entre Santos y su hija Rosaura, en *El buey corneta*; el que mantienen Gaudencia y Lorenzo, en la escena XIV del segundo acto de *Los Cardales* (1917: 18), y el encuentro personal que entablan Gaudencia y su padre. El carácter de encuentro personal de esta escena IV del acto III se refuerza con las palabras de don Zenón: "¡Y no se olvide que es la primera vez que tata le ha descubierto el corazón! (1917: 23). En *La casa de los Batallán* el encuentro personal de

mayor intensidad dramática lo constituye el encuentro entre Gervasio y Mariana, en la escena XII del acto II³³.

Otro rasgo característico del realismo presente en estas obras es la profundización psicológica de los personajes y la fundamentación de sus comportamientos y actitudes en base a la presión o influencia que el medio ambiente en el que viven ejerce sobre ellos. Esta concepción era característica del naturalismo, basada en la teoría estética ya citada anteriormente de Hipólito Taine, filósofo francés que consideraba que los hombres, sus comportamientos y creaciones dependían de la pertenencia racial, y del medio ambiente y la época en que éstos se hallaban inmersos. Es evidente esta dimensión social en la descripción psicológica del personaje de Isidro, de *El buey corneta*, ya que adjudica a causas sociales y no personales la construcción de su personalidad:

Para que el actor pueda darse cuenta del rol que desempeña, conviéndole saber la situación y el carácter de este tipo. Isidro es el criollo hijo de rico, educado en un ambiente rudo del trabajo y la ignorancia. Es malo y orgulloso, porque no tiene otra ley que la de hacerse obedecer, y la peonada le tiembla. Su apoyo material y moral es el dinero, que derrocha estúpidamente y a su antojo, pero "a naides le da el gusto". Se enoja porque sí. Es macho y se tiene fe. Cuando le toma simpatía a un peón, juega con él y lo regala, pero si un día se "refala", lo echa y hasta es capaz de "golpiarlo". "Pa eso paga". Se ha enamorado de esa mujer, hija del "buey de la casa", que la ha visto criarse desde chica, y al estar enamorado cree que lo que siente por ella es algo inaudito, y como buen criollo, se acuerda de "el daño"... La sugestión lo vence, y para olvidar sus males se emborracha, y bajo ese estado obra desordenadamente y a impulsos de su ignorancia y caprichos. (Cuadro I, esc. IX, 1918: 6-7)

Esta descripción psicológica, concretada en una narración de la prehistoria del personaje, es un rasgo excepcional en la dramaturgia de este autor, que solo se vuelve a repetir en el caso de Gervasio de *La casa de los Batallán*, debido al mayor nivel de elaboración y profundidad psicológica con que construyó estos personajes, a diferencia de los de los sainetes y otras obras nativistas, mucho más sencillos. Vacarezza se preocupa por describir la personalidad de Gervasio en una larga acotación dirigida al actor que deberá interpretar ese papel:

Comprenda el actor la situación por la que atraviesa. Pero conténgase a sí mismo, no desmaye ni se espante de las sombras como en los dramas "visionistas". Gervasio es un tipo completamente normal. Su fratricidio no es obra de su cobardía, acaso de su hombría excesiva. Su capacidad de amar hasta el delito lo impulsó en mal hora, pero muy dueño de sí, y aunque siente su alma agujoneada continuamente por el dolor de su padre, no hace gestos de remordimientos que fueran indignos de su naturaleza. Si está arrepentido o no, no debe saberlo nadie, ni le importa, y cuando más serenamente afronte las situaciones en que se vea, más grande será a mi juicio, el dolor que emane de su mundo interior. Si fuera éste un vulgar arrepentido, ya lo habría muerto el autor por insuficiente y desgraciado, en la primera escena. De modo, pues, que aclarados estos efectos que considero lo más

³³ Como la edición de 1918 utilizada carece de numeración de páginas, se consignará la escena a la que pertenece la cita.

rigurosamente delicados, dentro de su propia psicología, deja a la libre inteligencia del actor lo que le aguarda (Acto III, esc.XI).

A pesar de esta preeminencia de los rasgos del teatro de tesis social, lo sentimental y lo melodramático siguen teniendo una gran fuerza en la intriga, en especial por la reiteración de los recursos de la pareja imposible, la coincidencia abusiva y el triángulo amoroso. Por ejemplo, en *Los Cardales*, ante la posibilidad de solución del conflicto, el autor desvía la acción mediante el recurso de la coincidencia abusiva: Beltrán ignora un súbito cambio de parecer de su esposa, y da muerte al amante y persigue a Gaudencia con esa misma intención, que abandona sumido en su dolor y autoconmiseración. En cuanto al triángulo amoroso, se establece en todas las obras, mientras que en *Los Cardales* y *La casa de los Batallán* se complica gracias a la existencia de dos ó tres triángulos con vértices en común: en *Los Cardales* se configuran los triángulos Beltrán-Gaudencia-Lorenzo y Martina-Lorenzo-Gaudencia, mientras que en *La casa de los Batallán* se establecen los siguientes triángulos: Gervasio-Mariana-Martiniano; Gervasio-Mariana-El Chajá y Pampa-Gervasio-Mariana.

Con respecto al costumbrismo, se encuentra atenuado. No se producen desvíos de la acción mediante largas secuencias transicionales de carácter folklórico, como en la primera fase del nativismo o en el resto de la obra de Vacarezza. En la mayoría de las ocasiones, las expresiones musicales incluidas en los textos se supeditan al desarrollo dramático destinado a probar la tesis realista. Por ejemplo, la descripción costumbrista del final de la escena VIII del acto III de *Los Cardales*, incluye versos que hacen referencia al conflicto principal de la obra. Por lo tanto su inclusión ya no es meramente ornamental, sino que responde a subrayar la intriga:

Queda el escenario a oscuras. Se oye el susurrar del viento entre los árboles, cada vez más pronunciado. El Boyero, desde el interior, tararea como milonga, que se va apagando paulatinamente los siguientes versos:

No tiene perdón de Dios

La mujer que a mi me engañe

Porque como quiero yo

No quiere en el mundo nadie (1917: 24-25)

Es evidente que el costumbrismo está opacado por el drama en *La casa de los Batallán*. La acción dramática no permite giros ornamentales, y la detiene ante su única aparición: en la primera escena del Acto III, los peones de la estancia dialogan en un típico inicio costumbrista, pero uno de ellos, Crisanto, aconseja al cantor que cante "muy bajo pa que no te oigan de adentro". Esta canción es cortada por Don Pedro, que prohíbe el canto en su casa hasta su muerte. La concentración dramática no permite intermedios festivos, y el costumbrismo queda sólo al servicio de reforzar el verosímil realista mediante la mostración del habla y las actividades propias del medio rural.

El costumbrismo permanece en los inicios de la intriga, como en el modelo nativista. El inicio de *Los Cardales* está dado por una descripción costumbrista ("Está amaneciendo, y, poco a poco, comienza a oírse el despertar de la estancia entre ruidos de cencerros y trinar de pájaros", 1917: 3) a la que siguen los saludos y las actividades rurales cotidianas de ese momento del día (como sacar agua del pozo, etc.). El inicio de *La casa de los Batallán* también es claramente costumbrista, concretado en una expresión musical y una presentación de actividades rurales cotidianas.

El tercer rasgo característico de la intriga nativista, la comicidad, se encuentra aún más atenuado que el costumbrismo, y lo encontramos exclusivamente en *Los Cardales* concretado en la presencia del personaje de Fortunato, el hermano menor de Gaudencia, joven perezoso que reniega de sus quehaceres y rezonga, repitiendo el latiguillo "¡Chá, que familia!". Además, sufre constantes inconvenientes con su ropa, que le queda chica, o se le desacomoda, generando esto situaciones cómicas a nivel gestual.

Con respecto al nivel verbal, se destaca como en toda la obra de Vacarezza la utilización del idiolecto rural. Como diferencia más significativa con respecto al modelo nativista de las obras de Vacarezza ya definido, podemos observar el notable aumento de la función referencial del lenguaje, en consonancia con los rasgos realistas, y la literaturización del discurso mediato en la acotación inicial de *La casa de los Batallán*. Esta didascalía también no es solo una descripción costumbrista, sino la naturaleza adquiere la significación de índice ambiental, de indicador del estado de ánimo de los personajes, en consonancia con la concepción naturalista que establecía una relación de dependencia del hombre con su ambiente: "Hacia la otra parte se ve el campo árido y triste. Es LA CASA DE LOS BATALLAN y hay un silencio abrumador entre sus viejos muros"³⁴ (Acto I, esc.I).

La mayor diferencia con el modelo del nativismo de segunda fase se produce a nivel semántico, ya que estos textos, al postular una tesis realista, superan la concepción del teatro como mero entretenimiento social característica de Vacarezza y le suman una intención reflexiva.

Los Cardales apunta a mostrar al gaucho dominado por un destino trágico que lo conduce indefectiblemente a la desdicha y la soledad. Esta concepción filosófica del destino fatal del hombre, en consonancia con el naturalismo, se encuentra en la base del discurso de Beltrán:

Beltrán.- ¡Destino e zonzo! ¡Vivir a juerzas de barquinazos en la guella, pa dir dejando en cada vuelco las espinas. Se seca el trébol, se cáin las flores, y en el campo quebrao de esta vida ingrata, van ganando poco a poco los cardales del destino, hasta tapanlo todo. Ansí es

³⁴El subrayado es nuestro.

también como se acaba el hombre, poquito a poco. Porque a cada resuello, a cada tranco que damos, es una espina más que pinta el cardo, y se va clavando adentro. (1917: 15).³⁵

Los Cardales se inscribe así a su vez en la vertiente del nativismo constituida por aquellas obras que, desde su título y mediante evidentes alusiones metafóricas, aluden a su situación conflictiva mediante la utilización de un símil con un elemento de la naturaleza, como *Los saguaypés* de Miguel Roquendo (1912); *Las víboras* (1916) y *El grillo* (1929) de Rodolfo González Pacheco y *Los gorriones* de Enrique Maroni y Rogelio Giúdice (1917).

En este caso, la similitud se establece entre la angustia del amor no correspondido que asola el alma del personaje con los cardales, conjunto de plantas de cardo que destruyen la vegetación hasta cubrir la tierra de espinas:

Beltrán.-... Pero, ¡qué sabe el amor p'ande rumbea!.. Si yo hubiera tenido una almita güena, como la tuya, y una manita ansi, suavcita y fina, que acariciándome mucho me hubiera prestao alivio a tanta fatiga, como la mía, de juro que no habrían ganao esos cardales tanto terreno en esta entraña. No se habría secao el trébol, ni se habrían caido las flores. Pero ya las raíces se van enredando muy pa dentro, y desconfío, que dentro de poco no quede ni un limpión ande largarse.

Martina.- ¡Pero, Beltrán!

Beltrán.- Cuando un amor disgraciao nos manda, nada se derrama más pronto en el alma que la pena, ese cardal de Castilla viejo, que llevo encajaao adentro... (1917: 16).³⁶

A nivel semántico, *La casa de los Batallán* continúa y ahonda la concepción del destino fatal que signa al hombre en *Los Cardales*, que en esta obra se expande de un estigma individual a familiar. Todos los Batallán han muerto precozmente, como Don Pedro relata en la escena V del segundo acto, por lo que sospecha que una maldición (1918: Acto I, esc.I). o la fatalidad (Acto II, esc.VIII) o un castigo divino (Acto III, esc.IX) pesan sobre su casta. Por esto, en la mirada final, luego del suicidio de Gervasio, el único hijo que le quedaba, y de su revelación como asesino de su hermano, Pedro reclama

¡Dios!...¡Dónde está Dios!...¡Que baje a la tierra! ¡Que baje a la tierra! ¡Entuavía queda un Batallán y hay que matarlo, y hay que matarlo!...(Acto III, Esc.última)

Esta concepción pesimista del destino fatal del hombre se vincula con la corriente naturalista, como ya dijimos, y especialmente con *Barranca Abajo* de Florencio Sánchez y establece la fundamental diferencia entre estas obras y el resto de la producción vacareziana, donde lo lúdico del hecho teatral predominaba sobre todo intento reflexivo o teorizador. Vacarezza no profundiza en las concepciones naturalistas que llevaron a Sánchez a desarrollar su

³⁵ Este destino no le permite al hombre ni siquiera la expresión de sus sentimientos : "Beltrán.- Por qué destino no podrán también los hombres desahugarse ansina..." (llorando) (1917: 11).

³⁶ Otro ejemplo de esta asimilación es: "Arrastrándome como culebra entre los cardales, si. Traigo muchas espinas de cardo clavadas en el cuero, mas nunca tantas como las que traigo aquí" (1917:25).

obra posterior, en las que se aleja totalmente del nativismo y desarrolla un absoluto teatro de tesis, sino que toma como modelo solamente las características de las obras de Sánchez en las que aún el nativismo se encontraba presente y en cruce con el realismo.

El caso de *San Antonio de los Cobres*

El drama *San Antonio de los Cobres* (1938) constituye un caso intermedio entre el nativismo de Vacarezza de segunda y de tercera fase. En ésta, tanto los niveles de acción como de intriga se relacionan con el modelo de segunda fase, caracterizados por la preeminencia de lo sentimental. Esto tiene como consecuencia la fuerte intensificación del recurso de lo sentimental y que el realismo de tesis social se halle menguado. También en este drama, se intensifica la presencia de costumbrismo y la comicidad, mucho más que en los tres dramas analizados anteriormente. Sin embargo, no llega a adquirir el costumbrismo la importancia que tenía durante la primera fase, ya que descripciones costumbristas de fiestas o expresiones populares no detienen la acción dramática.

A pesar de esta intensificación de lo sentimental, el costumbrismo y la comicidad propios del nativismo, se presentan fuertes rasgos del realismo en esta obra, en especial el recurso del encuentro personal, la abundante referencialidad, los altos niveles de prehistoria y la gradación de los conflictos. Los numerosos encuentros personales son los que estructuran la intriga, ya que en ellos radica el desarrollo de la acción. En todos ellos se encuentra presente uno de los dos integrantes del sujeto de la acción, (El Cura Fierro y El Chango Olivera). Tomando los encuentros personales se puede trazar toda la línea de acción de la obra, como desarrollamos en el anexo 2 de esta tesis (pag. 366).

Con respecto al aspecto verbal de *San Antonio de los Cobres*, se destaca el uso de un idiolecto que intenta llevar a escena el habla coloquial del noroeste de nuestro país, con sus características típicas, como el uso de diminutivos ["cheicito" (1982: 113), "adiocito" (1982: 122), "alquito" (1982: 137)] y expresiones derivadas del español antiguo, como "Velay" (1982: 113).

El lenguaje de la obra se enriquece con recitados, coplas y numerosos juegos y chistes verbales, como, para citar un ejemplo:

EL CABO.- ... [Misericordia González] es mucho más feo que yo...

EL CURA.- Usted es modesto, Cabo.

EL CABO.- No. Yo soy Ulogio. Con la U. (1982: 123)

Las funciones poética y emotiva del lenguaje tienen gran predominancia, centradas especialmente, por ejemplo, en los recuerdos de Javiera de las coplas que le recitara Pedro Luna, (1982: 139-140), junto con la referencial, característica del realismo. También hace uso

Vacarezza en esta obra de la construcción de discursos subjetivos. Tal es el caso del discurso de Doña Florimunda, plagado de constantes advocaciones a diferentes santos desconocidos o a los que agrega un adjetivo extraño a ellos: “¡Santa Séfora Bendita!” (1982: 135); “¡San Justiniano obispo!” (1982: 143); “San Alfonso confesor” (1982: 143); “San Liberato Obispo” (1982: 160); “¡San Julián y Santa Paula!” (1982: 164).

A nivel semántico, se observa otra diferencia con el modelo en su segunda fase. El gaucho matrero atraviesa por un proceso de conversión religiosa que le brinda un nivel de profundización psicológica de mayor complejidad que el del héroe arquetípico. Este proceso interno de conversión se escenifica en primera instancia por su acción gestual (cae arrodillado frente a la capilla como "impelido por una fuerza extraña" 1982: 133) y posteriormente mediante las alusiones a los movimientos del Chango en la capilla narrados por Casalindo. El Chango mismo define luego así este proceso:

CHANGO.- ... Hacía tanto tiempo que no dentaba a una capilla que en cuanto vide al Dios en la Cruz y a la Virgencita ¡tan linda ella!, me dentaron a brotar unas cosas de adentro... que no sé, no sé lo que le hei rezao ni lo que le hei pedío. Pero debe haberme escuchado porque ya estoy más liviano. (1982: 142)

Esto tiene como consecuencia el acentuadísimo sentido religioso de esta obra. El lugar del destino que regía las acciones de los hombres en los dramas analizados anteriormente es ocupado en esta obra por Dios. La coincidencia abusiva que atormenta a los personajes es de índole divina:

CHANGO.; ¡Dios! ¿Pero que está haciendo Dios conmigo?... ¡Atilano! ¡Baltazara!... ¡Cómo se han venido a hermanar nuestros destinos! (1982: 155)

Así como la coincidencia abusiva, también el amor no es ya impulsado por el destino sino por Dios:

ATILANO.-(...) Pero el querer no está en nuestra voluntá, Leoncio, sino en la mano de Dios.

CHANGO.- Y a Dios es a quien debé pedirle. Yo también había dejao de creer. Pero dende que llegué a esta Santa Casa y he güelto a mirar pa arriba, no sé qué luz nueva se me ha dentrao en la cabeza. Atilano: mañana ensillá tu mula y andate a la cordillera. Y allá, en el cerro más alto, ande lo tengás más cerca, arrodillate en la nieve y pedile a Dios que te enderiece el cariño pa tu mujer y te perdone. Dios es un hombre güeno. ¡Yo sé que te va a escuchar! (1982: 164)

No existe en esta obra la intención de construir una tragedia griega en la pampa argentina, atribuyéndole al destino fatal los padeceres de los personajes; sino un drama cristiano, en el que la providencia divina es la convocada por los personajes para auxiliarlos de su desventura. Esta obra coincide con la obra posterior de Juan Oscar Ponferrada, en ser emisaria de los valores y la fe cristiana de sus autores. Esto se refuerza con las propias declaraciones

metatextuales del autor previas al estreno:

Procuré alejarme de todo lo que escribí y buscar una veta nueva. Acaso la haya encontrado. No sé. De todas maneras estoy satisfecho de haber puesto en su composición ni acendrado amor de argentino y mi honda fe de cristiano (Mazziotti, 1982: 45-46).

Capítulo II. 2. La Puesta en Escena Nativista

La puesta en escena nativista entroncó con la praxis teatral de la gauchesca, se nutrió de ella y pervivieron de ella gran cantidad de sus elementos. Por tanto, este capítulo se inicia con el estudio del texto espectacular de la gauchesca, caracterizada por su ámbito de realización: el circo criollo. Para este estudio, nos centramos en la trayectoria de la compañía de José J. Podestá, que estrenó las obras paradigmáticas de esta poética, en especial en la puesta de *Juan Moreira* de Gutiérrez-Podestá y en su evolución.

Luego de éste, para el estudio de la puesta en escena nativista, nos centramos en el estudio de las puestas de las dos obras paradigmáticas del nativismo, *Calandria* (1886) de Martiniano Leguizamón y *Jesús Nazareno* (1902) de Enrique García Velloso. Este análisis tiene como base el modelo de análisis de la puesta en escena desarrollado por Osvaldo Pellettieri (2005: 15-43), organizado en torno a cuatro ejes: la actuación, la espacialización, la armonización y la evidencia de sentido.

II.2.1. Antecedentes: el circo criollo y la pantomima

El circo criollo

El surgimiento del espectáculo circense se produjo en Buenos Aires en el período 1812-1835, en el que comenzó a consolidarse a partir del estímulo externo de la visita de compañías extranjeras. Durante el período colonial, solo se presentaban volatineros que presentaban sus espectáculos que consistían en números de acrobacia, prestidigitación, pantomimas, bailes, -lo que Pavis (1998: 326) denomina “parada”- en huecos, en la plaza de toros o en las casas de comedias que existieron en la época (la Ranchería y el Coliseo Provisional) en forma aislada, sin lograr continuidad (Mogliani y Sanz, 2005). La primera compañía circense extranjera que visitó Buenos Aires fue la de Guillermo y María Southby en 1819, y como afirma Laura Cilento:

Con ellos se inició el ingreso de una serie de compañías, mayoritariamente inglesas, que representaban la organización de los circos modernos tal como funcionaron en Europa a partir de 1770 con la impronta de Philip Astley, quien diseñó una pista circular rodeada de tribunas desde las cuales podía admirarse un espectáculo ecuestre acompañado o combinado con destrezas físicas (equilibrio, acrobacia) y comicidad. (2005a: 246).

Entre estas compañías se destacaron la del italiano José Chiarini, que llegó por primera vez a Buenos Aires en 1829, y la Compañía Ecuestre Laforest-Smith, compañía de origen norteamericano llegada en 1834. Estas compañías aportaron la presencia de un espectáculo organizado (en contraposición al volatín individual anterior) y complejo, dentro del cuál se incluían una multiplicidad de prácticas (espectáculo ecuestre, personajes cómicos como los

payasos y clowns, pantomimas, etc.) que superaban la habilidad individual y múltiple del volatinero. Estas visitas tuvieron una recepción productiva por parte de los artistas locales, quienes comenzaron a incluirse en éstas como contratados, hasta luego poder comenzar a fundar compañías nacionales.

Durante el gobierno de Rosas (1835-1853) se produjo una declinación de la actividad teatral porteña, que tuvo como consecuencia que el circo se constituyera en un espacio alternativo al teatro y que se estabilizara como práctica escénica (Lusnich, 2005). Este crecimiento permitió que junto a las compañías extranjeras surja en 1836 la primera compañía nacional, la Compañía de Volatines Hijos del País, que estrenaba con el nombre de Circo Olímpico. En 1845 la compañía se dividió y un segundo grupo inauguró el nuevo circo Volatín de la Alameda. El aporte original de este primer circo de carácter nacional fue la inclusión de actos de canto, música y baile autóctonos, combinados con números ecuestres o gimnásticos, o ubicados como epílogos de las pantomimas. Los artistas criollos fueron sumando elementos de nuestra cultura progresivamente al circo, entre los que se destacaron las payadas de contrapunto, las guitarreadas y los “bailes de la tierra”.

En 1842 se incorporó a las representaciones de los circos la segunda parte, en la cual se representaba una comedia o un sainete, y excepcionalmente solía presentarse dramas (Lusnich, 2005: 363). Esta segunda parte es la que caracterizará al circo criollo, que encontró con ella una modalidad propia, diferenciada de la europea. Hasta ese momento, los espectáculos circenses estaban estructurados solamente por una enorme variedad de números de pista (de destreza y fuerza física, de canto, música y baile; números cómicos breves a cargo de los clowns y payasos) y pantomimas (serias o cómicas). A partir del momento en que incluyó la representación teatral, el Circo Olímpico pasó a llamarse Circo Olímpico o Teatro del Retiro, equiparando ambas partes en importancia, la primera era denominada “exhibición gimnástica” y la segunda “exhibición dramática”. En 1843 Circo Olímpico contaba ya con elenco de aficionados que tenía a su cargo la representación teatral de la segunda parte, que presentaban en el proscenio. Por esta razón, otra de las características del circo en esta etapa era la utilización en forma alternada o simultánea de diversos espacios escénicos: el picadero, pista o arena circular; el tablado rectangular, escenario o proscenio ubicado en la parte central posterior; el espacio aéreo y el foso o palco para banda.

Aunque siguió primando en la actividad circense porteña la visita de compañías extranjeras, en el período posterior a la caída de Rosas a esta primera compañía criolla se le fueron sumando otras, como la Compañía Ecuestre y Gimástica dirigida por Alejandro Loande en 1859, el Circo Pavón en 1862, la Compañía Sud-americana dirigida por Eugenio

Pereira en 1862, el Circo Ecuestre y Gimnástico Calle San Juan en 1865 (Aisemberg, 2005). La creación de estas compañías criollas permitió la evolución del circo local, en especial porque incluyeron progresivamente elementos de la cultura criolla en algunos números. En el marco del espectáculo presentado en 1859 por la compañía Ecuestre y Gimnástica de Alejandro Loande, el niño Martín Loande realizaba una prueba denominada “El triunfo de la libertad o El pabellón argentino”, así como una prueba ecuestre denominada “El diablo industrial”, que incluía la bandera argentina (Aisemberg, 2005: 508 y 532). La Compañía Sudamericana dirigida por Eugenio Pareira presentó en 1862 un número que incluía un baile y vestuario criollo en una escena cómica y en una prueba de equilibrio, ya que el payaso bailaba un gato con espuelas (Aisemberg, 2005: 532). Estos números, junto con la pantomima gauchesca que mencionaremos en el próximo punto, se convirtieron en el antecedente de la pantomima gauchesca *Juan Moreira* (1884) y del clown criollo Pepino el 88, ambas formas peculiares del circo criollo y creaciones de José Podestá. Además, estos circos locales (en especial la compañía Pereira y el circo Pavón), se caracterizaron por representar sainetes en la última parte del programa y no presentar pantomimas. Esta práctica de mezcla circo-teatro popular fue común luego de 1853, y se puede considerar a su vez un antecedente de la posterior práctica del teatro gauchesco en la escena circense iniciada con la versión hablada de *Juan Moreira* (1896).

La Pantomima

Dentro de la multiplicidad de prácticas circenses, nos interesa detenernos especialmente en la pantomima, que consistía en un “espectáculo compuesto únicamente por los gestos del actor” (Pavis, 1998: 323). Como ya dijimos, la pantomima se encontraba presente en la escena porteña desde el período colonial, representada por volatineros. A partir del arribo de las compañías de circo extranjeras, la pantomima se asoció al espectáculo circense según las modalidades circenses europeas y en ocasiones incorporaron a artistas locales, como a José y Juana Cañete, quienes se incorporaron al circo Chiarini, donde interpretaban bailes-pantomima; o Felipe y Carolina Catón, quienes realizaban pantomimas históricas desde 1832 en el Coliseo, y luego se incorporaron al circo Laforest en 1834, donde coordinaban las pantomimas (Cilento, 2005a: 251-256).

Las pantomimas presentadas en los circos se dividían en dos grandes categorías, las cómicas (arlequinadas, pantomimas ecuestres cómicas, persecuciones cómicas, sainetes breves y fines de fiesta) y las serias (pantomimas ecuestres serias, glorias militares, históricas y cuadros vivos o estatuas vivas) (Lusnich, 2005: 365-367). Se presentaban simultáneamente en la pista y el proscenio e incorporaron escenografías, lo que constituye un antecedente de la

posterior práctica del teatro gauchesco, en la que confluirán tanto esta tradición de las pantomimas como la de las representaciones de la segunda parte teatral.

En conjunción con la incorporación de elementos de la cultura criolla en los espectáculos de circo ya mencionada, en 1859 se presentó una pantomima gauchesca, que configura un notable antecedente de la versión en pantomima de *Juan Moreira* (1884). Esta primera pantomima gauchesca de la que se tiene referencia es “El gaucho porteño” (1859), pantomima ecuestre unipersonal que constaba de tres cuadros, ejecutada por Domingo Araujo en el marco del espectáculo de la Compañía Ecuestre y Gimnástica de Alejandro Loande (Aisemberg, 2005: 519).

La Familia Podestá

La historia del circo criollo y de la puesta en escena de la gauchesca están absolutamente entramadas con la historia de la familia Podestá. Los genoveses Pedro Podestá y María Teresa Torterolo, quienes dieron origen a la famosa familia de actores, llegaron a Montevideo entre 1840 y 1842, donde se conocieron y se casaron. En 1846 se trasladaron a Buenos Aires, donde nacieron Luis (1847) y Jerónimo (1851). En 1851 regresaron a Montevideo, donde nacieron Pedro (1855), José J. “Pepe” (1858), Juan (1861), Graciana (1865), Antonio (1868), Amadea (1871) y Pablo (1875).

José J., Jerónimo, Juan, Antonio, Amadea y Pablo se formaron juntos desde niños en técnicas circenses. Desde 1872 los hermanos mayores asistían a circos en Montevideo, se reunían a hacer ejercicios gimnásticos, ensayaban lo visto en el circo e iban elaborando combinaciones de ejercicios que mejoraban con la práctica. En 1873 instalaron un circo en una cantera, de entrada gratuita, en el que hacían funciones los domingos por la tarde. A medida que fueron haciéndose conocidos, se les fueron sumando músicos que también tocaban gratuitamente. En 1874 se asociaron con esos músicos y arrendaron un local en la calle Batlle, que luego abandonaron por su excesiva precariedad, pero siguieron ejercitándose en gimnasia y acrobacia en la casa de sus padres, que convirtieron en un gimnasio. Ese mismo año fundaron la Sociedad Cooperativa de Aficionados “Juventud Unida”, para presentarse en fiestas, espectáculos públicos, veladas de caridad o beneficios. En 1875 José J. salió de gira con la compañía de Félix Henault. Juan, José, Antonio junto a Alejandro Scotti y Enrique Bozán regresaron a Montevideo, donde siguieron ejercitándose en gimnasia y acrobacia. En 1877 se incluyeron en la compañía de Pablo Rafetto, luego fueron contratados por el teatro Solís de Montevideo, como bailarines de cuadrilla y comparsas en las funciones de ópera.

José, Juan y Antonio participaron de una temporada ambulante por pueblos del Uruguay, junto con Enrique Bozán, Alejandro Scotti, Federico Arnold, Pepe Silva, el payaso

cubano José Camilo Rodríguez y su esposa María. En este marco, José, Juan, Antonio, Scotti y Bozán participaron de un programa a beneficio del payaso cubano realizado en un galpón. Animados por su éxito, en 1878 el conjunto decidió alquilar el Circo 18 de Julio y dar otra función a beneficio de Rodríguez. En esa función José considera en sus memorias que “se revelaron como artistas” (Podestá, 1930: 30). Dado el entusiasmo, siguieron trabajando en ese local por dos años. Mientras tanto, construyeron una carpa de liencillo y todos los accesorios de un circo, para salir de gira. Alquilaron un terreno y montaron su primer circo de toldo, con el nombre de Circo Arena, bajo la dirección de Pepe, y salieron luego de gira por algunos pueblos de Uruguay. Luego regresaron al circo 18 de Julio de Montevideo, donde se continuaron con su carrera circense.

En 1880 los Podestá realizaron su primer viaje a Buenos Aires junto a Miguel Rosso con la compañía denominada Rosso-Podestá y se presentaron en el Jardín Florida el 22/05/80. Ese mismo año, los hermanos Podestá, a los que se ya se sumaron Amadea y Pablo, se incorporaron al circo Raffetto y se presentaron en Buenos Aires, luego de lo cual realizaron una gira por el interior durante dos años. Durante 1881 y 1882 el conjunto Podestá regresó en gira por Uruguay, se presentaron en Montevideo (en el Teatro Circo 25 de Mayo) y Rosario, tanto con su carpa como unidos al circo Raffetto. En 1881, durante su gira por Uruguay, Pepe empezó a trabajar como clown y creó a su famoso personaje Pepino 88 (cuyo nombre provenía de la italianización de su apodo, así como de los adornos que su madre le había agregado al traje blanco básico del clown, en forma de dos ochos). Ese mismo año se incorporaron al Teatro Circo 25 de Mayo, en Montevideo, junto con Samuel Nelson y su familia. En 1882 inauguraron en Buenos Aires el Politeama Humberto Primo construido por Pablo Raffetto, luego de una gira con esa compañía a Rosario, se contrataron con Cándido Ferráz.

Toda esta primera etapa de la trayectoria de los Podestá está signada por la actividad circense, en la que se destacaban como gimnastas, acróbatas, trapecistas, bailarines y jinetes – inclusive los niños Antonio, Amadea y Pablo-, a lo que se sumó la actividad de José como clown.

La pantimoma *Juan Moreira*

En 1884 los Podestá se encontraban trabajando nuevamente en el Teatro Circo Humberto Primo de Buenos Aires, mientras se presentaba en el Politeama Argentino el Circo de los Hermanos Carlo. Esta compañía buscaba una novedad, y le pidieron al escritor Eduardo Gutiérrez que haga una versión para pantomima de su folletín *Juan Moreira* (1879-1880).

Gutiérrez solicitó que ésta sea protagonizada por un actor criollo, que supiera montar, cantar, bailar, tocar la guitarra y manejar un facón (Podestá, 1930: 42). Como la compañía de los Hermanos Carlo era extranjera, no contaba con ningún actor que cumpliera las exigencias de Gutiérrez, por lo que el empresario del Politeama, Alfredo Cattáneo propuso que contrataran a José Podestá, a quien conocían por su rol de Pepino el 88. Gutiérrez aceptó y puso como condición para arreglar *Juan Moreira* como pantomima que lo contrataran. José Podestá fue así contratado junto con sus hermanos Gerónimo, Juan, Pablo y Alejandro Scotti, quienes ejecutaban números de acrobacia, a lo que se sumaba las presentaciones de Juan como domador y de José como el payaso Pepino 88.

El estreno de la pantomima *Juan Moreira* marcó tanto el comienzo de nueva etapa en la trayectoria de la familia Podestá como una significativa evolución para el teatro nacional, al iniciar el proceso que dará origen al ciclo del teatro gauchesco. La representación contó con una gran cantidad de elementos de la cultura criolla: aperos, trajes, guitarreros cantores, bailarines, “todo un mundo de cosas extrañas en un circo de aquellos tiempos” (Podestá, 1930: 42). La pantomima estaba estructurada en varios cuadros y todo se expresaba con mímica, acompañado de música, solo el gato con relaciones y el estilo que cantaba Moreira en la fiesta campestre interrumpían el mutismo de los actores. Al carecer de un texto dramático que fijara las acciones de los actores en escena, la pantomima se caracterizó por ser una estructura abierta a la improvisación actoral, como testimonia José Podestá:

Una de las notas alegres y simpáticas de esa función, fue la que dieron varios morenos contratados para tocar la guitarra y cantar el gato, sorprendieron a todos por la forma como hacían rayar los fletes en la pista, canchar entusiasmándose al extremo de darse guantadas recíprocamente, hasta que algunos de los artistas los separaban. Como estas cosas no se habían ensayado fue una sorpresa para la compañía, un aliciente para la obra y un detalle más que enardecía el espíritu del público, tan afecto a rendir culto al coraje. (1930: 43)

Así, el propio José Podestá le solicitó a uno de estos morenos que permaneciera tendido en el suelo luego saludo final, sin levantarse para saludar, lo que intrigó al público que ingresó al picadero y llegó hasta el escenario para ver lo que le había sucedido, hasta que José le indicó que se levantase, lo que suscitó la sorpresa y el aplauso del público.

En cuanto a la espacialización, la pantomima se representaba tanto en el escenario como en la pista. Cuando se trabajaba en el picadero, se levantaban los tableros del centro del escenario, quedando un camino como de dos metros de ancho para el paso de los actores y de los caballos. En la escena final, el escenario quedaba dividido en dos partes comunicándose por medio puente; y el espacio escénico se segmentaba en tres sub-ámbitos: en un extremo un pozo, al fondo la pared donde era asesinado Moreira y en el otro extremo, formando un ángulo, habitaciones (Podestá, 1930: 43-44). En cuanto al vestuario y los objetos teatrales

utilizados, era de gran precariedad. Podestá atribuye esto a que como cuando se resolvió representar la pantomima, los Hermanos Carlo estaban por terminar su temporada en Buenos Aires, no pusieron mucho interés en el

decorado, sastrería y atrezos, pues casi todo fue alquilado y prestado. Moreira lucía botas, espuelas, calzoncillo cribado, chiripá negro, poncho, rebenque, cinto con botones-monedas, barba, peluca, vincha, camisa blanca y facón de madera pintada”, por lo que en la primera función se partió en dos al terminar la lucha final. (1930:45)

Luego de trece representaciones de la pantomima, la compañía de los Hermanos Carlo continuó su gira programada hacia Río de Janeiro, incluyendo a los Podestá, quienes luego regresaron a Montevideo. Durante 1885 compraron en La Plata el Pabellón Argentino, y se presentaron como compañía Podestá-Scotti, cuyos socios eran Jerónimo, Pepe, Juan Podestá y Alejandro Scotti. Durante su gira por la provincia de Buenos Aires, en 1886 instalaron su Pabellón Argentino en Arrecifes, donde pusieron nuevamente la pantomima *Juan Moreira*. Allí, el hotelero francés León Beaupuy le sugirió a José que la transformasen en un drama hablado, dadas sus dificultades para comprender algunos pasajes de la pantomima. José Podestá elaboró la versión hablada, sintetizando los cuadros seleccionados originariamente por Gutiérrez para la pantomima y agregando los diálogos. La compañía Podestá estrenó esta versión teatral en Chivilcoy el 10 de abril de ese año, y ese estreno se convirtió un punto de inflexión para la historia de nuestro teatro, iniciando una nueva etapa que será considerada fundacional.

En *Juan Moreira* (1886) de Gutiérrez-Podestá, confluyen la tradición de la pantomima circense, y en especial de la pantomima gauchesca, con las representaciones teatrales de la segunda parte. A partir del éxito de la versión teatral de *Juan Moreira*, todos los circos adoptaron esta modalidad de añadir en la segunda parte una representación de teatro gauchesco, lo que confirió una peculiaridad al circo criollo, que lo diferenció del circo a la europea. Así, el espectáculo de circo continuaba dividido en dos partes. En la primera, que se realizaba en la pista circular, se incluían los números circenses como trapeceistas, gimnastas, prestidigitadores, animales amaestrados, payasos, acróbatas, etc. La segunda parte, específicamente teatral, incluía la pantomima o drama gauchesco, para los que se utilizaba tanto el picadero como el escenario, en forma simultánea o sucesiva.

II.2.2. La puesta en escena de la gauchesca

Los actores de la gauchesca, formados en las prácticas circenses, capitalizaban sin duda su entrenamiento corporal, su manejo de la pantomima, en muchos casos de la guitarra y el canto, su habilidad como jinetes, y lo sumaban a un estilo declamatorio de elocución para los

roles principales, "serios". En especial José Podestá en su rol de Moreira (**Imagen 2**), debió incorporar la técnica actoral de la declamación melodramática en este pasaje de la pantomima al drama hablado. La declamación era una modalidad de actuación propia del actor "serio" o culto del romanticismo. Enrique García Velloso en *El arte del comediante* la definió posteriormente como "hablar con énfasis" (1926:127) y describió describió la voz y gestualidad que debían utilizar los actores dentro de este verdadero código de actuación para expresar diferentes emociones (estupor, alegría, temor, dolor, etc.) o estados de conciencia (locura, sonambulismo, etc.), tomando como base la práctica actoral contemporánea (1926, I: 138-154).

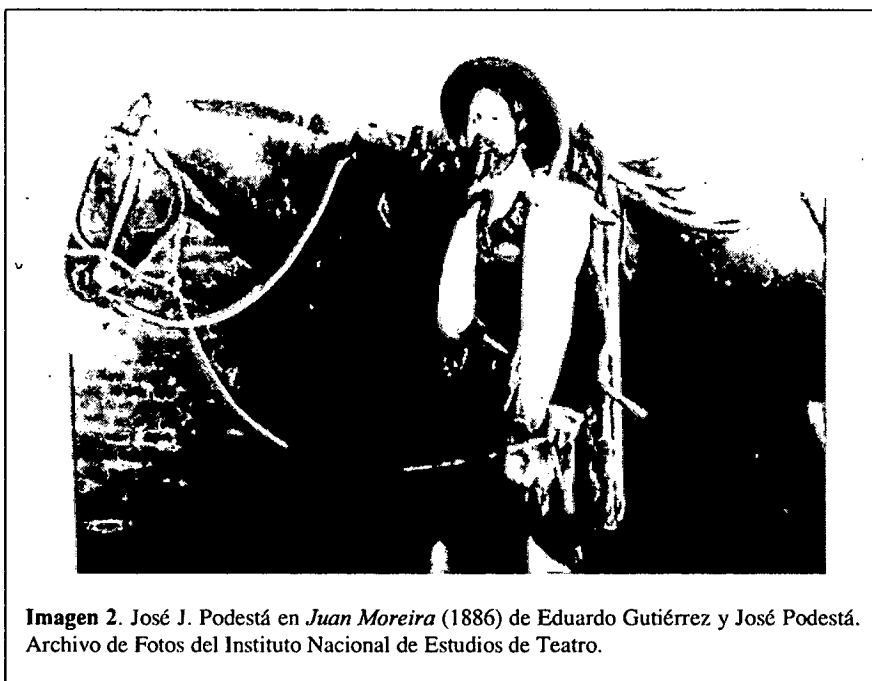


Imagen 2. José J. Podestá en *Juan Moreira* (1886) de Eduardo Gutiérrez y José Podestá. Archivo de Fotos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Las escenas masivas, como las de la pantomima que la antecede- estaban construidas en base a la improvisación de los actores en escena, como nos lo demuestran la cita de José Valero, artista español que asistió a una función de *Juan Moreira* en La Plata en 1888:

Vuestra manera de representar es muy diferente a la de los otros teatros; en el nuestro, por ejemplo, solo las primeras figuras y algunas veces las segundas, son las que hablan, accionan y se mueven; en el de ustedes todo el mundo hace algo, sin estorbarse los unos a los otros. En la pulpería veo gente en una mesa jugando a los naipes, en otras platicando; en el mostrador unos que beben, más allá unos guitarreros musitando con sus instrumentos; el pulpero atendiendo a todos, y a cada uno en su papel... hasta los perros que trabajan son artistas, porque saben lo que tienen que hacer!... Ustedes llevan la ficción hasta parecer verdad; en las peleas entra el deseo de gritar ¡basta!... En fin, que para el que que vé (sic) por primera vez un espectáculo como éste, con sus rudeces, con su lenguaje, al que hay que acostumbrar el oído, con su naturalismo y con el entusiasmo con que vosotros

lo hacéis, se dá (sic) cuenta del porqué el público siente y se entusiasma. (Podestá, 1930: 56)

y el siguiente "Aviso" a los integrantes del elenco:

Se prohíbe terminantemente que los gauchos salgan con cuellos parados y con botines. Todos tienen la obligación de quedar de gauchos hasta los últimos cuadros. En "Fierro" que se juegue al tejo. Arturo que saque la damajuana. (Klein, 1996: 15)

Las puestas en escena de la gauchesca en el circo criollo se caracterizaban por una gran espectacularidad, un gran despliegue visual, y una gran dinámica interna al conectar escenas en el tablado con otras en el picadero, de gran movimiento y extensión. Debido a esta cantidad de elementos presentes simultáneamente en un gran espacio escénico, los actores debían exagerar sus gestos y palabras con el fin de amplificarlos para captar la atención del espectador. Asimismo, se producía una peculiar comunicación actor-espectador, como comenta Juan Carlos Ghiano:

los cómicos se dirigen a los espectadores en ciertos pasajes fundamentales forzando la voz y los gestos, con prosopopeya de barricada política. Los actores hacen de los otros personajes pretextos, que les permiten transmitir por rebote, el sentido de sus palabras. Tales modalidades se amplían en la memoria de muchos, que saben las frases escénicas y las van repitiendo en voz baja, mientras se las apuntan las tensas voces de los cómicos formando así coros imprevisibles y fervientes, acaso la forma criolla de la actitud coral griega (1957: 15).

Esta reconstrucción que hace Ghiano de la actuación de la gauchesca la considera como un cruce entre el drama y la oratoria. Este carácter de discurso propio de la oratoria de la actuación gauchesca se corrobora además en la posición frontal al público en la que se colocaban los actores, desde la que ubicados en hilera emitían sus parlamentos o monologaban en un tono elevado buscando atraer y concitar la atención del público, por lo que Pellettieri (2001 :19) lo denomina "actor-atracción". Esta apelación constante y directa al espectador se señala también en otro estudio de Ghiano:

Juan Moreira es una suma de cuadros donde acciones fundamentales suscitan la definición del héroe, que se apresuran a confirmar sus compañeros de tablado como llamando la atención del público. La representación, cumplida en la arena del circo y en el escenario, se realizaba con abierto despliegue de gestos y con oratoria de incitación de palabras, convertido el público en testigo apasionado del duro destino que frente a ellos se estaba cumpliendo. (Ghiano, 1961: 13).

En cuanto a la espacialización, esta continuaba con las características señaladas de la pantomima: las escenas que implicaban la presencia en escena de gran cantidad de intérpretes (fiestas, bailes, tareas rurales, persecuciones, enfrentamientos a cuchillo, etc.), de caballos y otros animales, del paso de los jinetes, se desarrollaban en la pista circular, en la arena del

picadero. Sobre el tablado o proscenio, el espacio propiamente teatral que permanecía cerrado durante la primera parte, se erguía una escenografía constituida por telones pintados, con escasos objetos escenográficos, como nos permitió concluir la observación de fotos³⁷. En este espacio se representaban las escenas en espacios cerrados, o con menos personajes.

El principio estético de representación que armonizaba las puestas de la gauchesca era el realismo ingenuo, que parecía romper los límites entre la ficción escénica y la realidad. La estética de actuación y la espacialización de las puestas gauchescas se correspondían con este criterio estético, que asimilaba los elementos de la realidad extraescénica representada a los signos de la representación teatral, lo que lograba producir la identificación emotiva del público (Cilento, 2002). Esta estética buscaba presentar en escena la realidad exterior con gran fidelidad incluyendo objetos reales en el espacio escénico (los más llamativos son los animales vivos y los asados cocinados durante la representación), lo que contrastaba con los telones pintados de evidente artificiosidad. La actuación librada a la improvisación en las escenas de conjunto a la que ya nos referimos también contribuía a este realismo ingenuo, ya que no se focalizaba la acción en una sola acción central, sino que se ofrecían múltiples acciones a la observación del espectador a cargo de gran cantidad de actores en escena, incluidos los perros tan mencionados por los testimonios de la época.

Múltiples son los testimonios que nos dan cuenta de este realismo ingenuo que caracterizaba a la representación gauchesca, como por ejemplo la primera crítica que recibió el espectáculo en la prensa porteña:

una simple y *vera* cabeza de vaca sirviendo de asiento a una modesta criolla de liso vestido de zaraza y a un gaucho tendido boca abajo sobre su poncho.

Porque tal es realismo de las escenas, que allí mismo se enciende el fuego y se coloca un asador con su cordero; por allí, por delante de los espectadores, husmeando la carne que se asa, pasean los perros que van a los ranchos y a las pulperías criollas y que son lo que el agua para los patos, indispensable (*Sud América*, 11/11/1890; en Podestá, 1930: 65-69).

El consagrado actor italiano naturalista Ermete Novelli asistió a una representación de *Juan Moreira* en 1894 en el Teatro Onrubia, y también destacó esta estética del realismo ingenuo:

He visto algunas escenas de una naturalidad asombrosa, porque esos actores, que no han estudiado teatro, que quizás no saben lo que es, han visitado, en cambio, las campiñas argentinas, han visto al gaucho, han tenido ocasión de observar sus costumbres, su modo de ser, sus hábitos, sus méritos, sus virtudes y sus defectos. Han venido después aquí, les han puesto esa obra en las manos, y ellos, recordando el tipo real lo ponen en escena con una naturalidad admirable, de una manera que yo juzgo inimitable, creando un teatro

³⁷ Se han consultado en el Archivo Fotográfico de Instituto Nacional de Estudios de Teatro fotografías de las siguientes obras gauchescas: *Juan Moreira*, *Martín Fierro* (1890), *El Entenao*, *Juan Cuello* (1890), y *Pastor Luna* (1893).

único, que no tiene igual, suyo exclusivamente, y que es hoy por hoy el verdadero teatro Rioplatense. (Podestá, 1930: 90).

Evolución de la puesta en escena gauchesca

La puesta en escena gauchesca, en especial la de *Juan Moreira*, se caracterizó por ser una puesta en evolución. A lo largo de su historia fue sufriendo diversos cambios, que fueron incrementando su espectacularidad y la presencia de elementos cómicos, lo que inició a muy poco tiempo de su surgimiento de la gauchesca el camino de su evolución al nativismo. Señalaremos algunos hechos relevantes que se produjeron en el marco de este proceso paulatino de intensificación y aumento de la espectacularidad y el costumbrismo por la inclusión de danzas y números musicales, así como de la comicidad gracias al aporte de las improvisaciones actorales.

En 1889, al fin de una de las representaciones de *Juan Moreira* en Montevideo, José Podestá conoció a Elías Regules (padre), quien le sugirió el cambio del gato por el pericón, una danza que se bailaba en la campaña uruguaya, desconocida en la Argentina, y que Regules consideró “más apropiada y de mayor efecto para la fiesta campestre del drama” (Podestá, 1930: 57), lo que señala que el objetivo del cambio fue el aumento de la espectacularidad escénica. Como la compañía también la desconocía, Regules les enseñó personalmente la danza, junto con un grupo de guitarreros orientales que conocían la música, y esa misma noche lo estrenaron ante el público. En 1893, también en Montevideo, Alberto Palomeque le informó a José Podestá que había visto que al bailar el pericón en Tacuarembó, los bailarines realizaban una figura en la que formaban guirnaldas y la bandera nacional con pañuelos blancos y celestes, y le sugirió que incorpore esta modalidad. La compañía ensayó esta modalidad y a partir de ese momento quedó incorporada la figura del “pabellón patrio” al pericón de las representaciones de *Juan Moreira*. Nuevamente, el motivo de esta incorporación fue la intención de aumentar la espectacularidad, dado que Palomeque le aseguró que esta figura era de “mucho efecto” (Podestá, 1930: 88-89), así como la exaltación del emblema patrio, que coincidía con el espíritu criollista que sustentaba Podestá.

Otro de los cambios que se observan en la versión de 1891, que se enmarcan en este proceso de paulatino aumento de la espectacularidad y el costumbrismo que fue atravesando la obra, fue la inclusión de números musicales. En la versión de la obra de la obra de 1891 hallada por Klein y publicada en 1986, se incluyó una escena en la Pulpería de La Paloma, en la que se celebra un baile “con motivo de ser día de fiesta”. Moreira participa junto con otras parejas de paisanos del baile del pericón, y a su fin Moreira canta una décima y luego hace lo mismo a su pedido su compañera en el baile del pericón, personaje seguramente interpretado

por María Podestá, la “rubia cantora” (Podestá, 1986: 19-22), quien se destacaba en el marco de la compañía por sus dotes como intérprete musical, ya que acompañaba su canto tocando ella misma la guitarra. También se incorporaron payadas de contrapunto, en las que se destacaba un famoso payador, Gabino Ezeiza, que fue la atracción musical de la compañía durante 1891 y 1892.

En cuanto a los elementos cómicos, en 1890 se introdujo en la puesta en escena de *Juan Moreira* el personaje de Cocoliche, surgido de la improvisación escénica de Celestino Petray, imitando a un peón calabrés llamado Antonio Cocoliche (1930: 62-63), personaje que utilizaba un idiolecto que cruzaba lo criollo y lo italiano, de gran productividad en nuestra escena posterior, en especial en el sainete, y que recibió el nombre de este personaje. Otro personaje cómico que se incorporó fue el “amigo Bentos”, un gaucho borracho interpretado por Antonio Podestá, con el que Moreira se trata de “amigo”, que se agregó en las sucesivas funciones. Estos personajes se encuentran presentes en la versión escénica de *Juan Moreira* de 1891 (Podestá, 1986). La comparación entre ambas versiones de la obra nos permite observar no solo estos cambios, sino también la inclusión de recursos actorales manejados por los actores cómicos en la gauchesca. Por ejemplo, el personaje de Bentos se caracterizaba por la utilización del idiolecto rural, el ingreso a caballo en escena (continuidad de su manejo escénico de caballos en el marco del circo), la improvisación de escenas cómicas junto con Celestino Petray en el rol de Cocoliche, y la utilización de la gestualidad caracterizante (Pavis: 1994, 173) propia del borracho y del miedo.

Esta inclusión de escenas cómicas, de danzas y de números musicales en las representaciones de la gauchesca determinó el aumento de la espectacularidad y el costumbrismo que hizo evolucionar esa poética hacia el nativismo, respondiendo a las expectativas del público, como veremos en el capítulo sobre recepción, cuyo demanda se orientaba a la amplificación de estos elementos, así como a la disminución del carácter conflictivo del protagonista enfrentado al orden social. En este sentido, se produce en la segunda versión la eliminación de los cuadros en los que se exponía la trama política proveniente del folletín relativa al personaje de Marañón, a quién Moreira protegía de sus enemigos.

Esta evolución se advierte en las diferentes obras que conforman el corpus de la gauchesca teatral. En el caso de *Martín Fierro* (1890) de Elías Regules, quedaron consignadas en el texto dramático la alternancia entre escenas representadas en el picadero y escenas en el proscenio. La acotación inicial brinda algo más de información que en *Juan Moreira* sobre la puesta en escena, en especial sobre la escenografía, los objetos y los efectos sonoros presentes

en espacio escénico, aunque todavía son escasos: “Una enramada. Un caballo atado a una estaca. Un fogón. Es de madrugada. Se sienten cantos de gallos.” (1996: 38). En *El Entenao* (1892) también de Regules, se incrementa la presencia de elementos cómicos y de escenas costumbristas de gran espectacularidad, que evidentemente se representaban en el picadero de la carpa de circo, ya que implicaban la presencia de animales como las ovejas en la escena de la esquila, ingresos y carreras de caballo y corridas de sortija, lo que permitía exhibir las destrezas ecuestres de los actores, en especial de José J. Podestá, que representaba el rol de Camilo, como ya consignamos en el análisis de la obra incluido en el capítulo I.1.2 de esta tesis.

A nivel de los recursos actorales, *El Entenao* presenta un antecedente significativo del canon de interpretación del actor nacional en la escena de “teatro dentro del teatro”, en la que un grupo de cómicos representa una parodia a una puesta en escena romántica propia del teatro español de la época, en el marco de los diversos entretenimientos organizados en una fiesta popular. Entre los diferentes elementos parodiados, se destaca la mala pronunciación de los actores populares del texto culto, lo que constituye una parodia a la declamación de los actores serios, que será uno de los recursos fundamentales del actor popular (Pellettieri, 2001: 14). La representación está interrumpida constantemente por los comentarios de los paisanos, espectadores neófitos que desconocen la convención teatral básica (De Toro, 1987: 77) y el funcionamiento de la denegación propio de la representación teatral (Ubersfeld, 1989: 33), lo que reproducía la participación activa de los espectadores en las representaciones gauchescas en el marco del circo, su identificación asociativa con el espectáculo que llegaba al punto de moverlo a ingresar al espacio escénico a intervenir en la acción, como nos referiremos en el próximo capítulo dedicado a la recepción de la gauchesca y el nativismo.

En cuanto la puesta en escena de *Julián Giménez*, (1891) de Abdón Arózteguy, ésta continúa como en el modelo canónico de la gauchesca alternando la utilización del picadero y el proscenio. Pero se produce frente al modelo un incremento de la espectacularidad, en especial por la presencia constante de la música. Arózteguy indica la música incidental, no motivada por la ficción dramática, extra-diegética, que acompaña cada final de cuadro, lo que constituye un signo de mayor producción escénica. Además se incluye en la obra un cuadro vivo que escenifica la pintura *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* (1877) de Juan Manuel Blanes, (Véase Imagen 1, pág.37) continuidad de la práctica de esta pantomima sería de larga tradición en el circo, como ya señalamos anteriormente al abordar las pantomimas. Todas las escenas que se corresponden con este cuadro vivo, son acompañadas por música que remite por su semejanza al Himno Oriental, mientras el resto con “aires criollos”, un

pasodoble. En cuanto a la música producida y motivada por la ficción dramática, también tiene una presencia significativa: en el primer acto Giménez canta un estilo y durante el segundo acto se cruzan en una payada dos guitarreros y un paisano amigo de Julián canta unas décimas en la pulpería del vasco Basterreche. Para estas últimas, Arósteguy brinda inclusive una serie de décimas, para que se seleccionen algunas de ellas en cada representación, dejando además abierta la opción para que improvise alguna otra.

Otro elemento que tiende al aumento de la espectacularidad es la exhibición de destrezas gauchas en escena que realiza Julián Giménez. Este hace que su caballo pisotee un paquete de cohetes encendidos, haciéndolo soslayar de un lado al otro del escenario, hasta hacerlo abalanzar sobre las patas traseras y cayendo parado por las ancas, resbalándose y subiendo enseguida de un salto (1895: 49, 52). Y en cuanto al incremento de la comicidad, en esta obra se destacaron especialmente por su popularidad las maquietaas creadas por Alejandro Scotti como el vasco Basterreche y Manuel Fernández como el cura napolitano (Podestá, 1930: 62), así como el gaucho Contreras de Juan Podestá.

Las didascalias de *¡Cobarde!* (1894) de Víctor Pérez Petit, señalan un incremento de la intención realista en la creación de los signos de la puesta en escena, debido a la descripción detallada del espacio escénico, lo que la diferencia de las obras gauchescas anteriores, que concentraban la preocupación realista solamente en los objetos, sin preocuparse aún por la escenografía y otros signos teatrales. Por ejemplo, en la acotación de la escena IX, se percibe esta intención realista en la mención a signos auditivos y lumínicos, como el grito del chajá, el ladrido de un perro, el “silencio bajo resplandor de estrellas” (1912: 28). Esto, además, constituye un antecedente del nativismo en su tercera fase y del teatro realista de Florencio Sánchez. Además, se incluyen en estas acotaciones elementos de literaturización y de asociación naturaleza con estado de ánimo de los personajes propios de esa poética, como por ejemplo la calificación del campo como “desnudo y triste” (1912: 11).

Las didascalias de esta obra también nos corroboran la práctica de las escenas alternativas o simultáneas en el tablado y el picadero. La acotación inicial del segundo acto indica la división de la escena en dos partes, la pulpería de campaña sobre el proscenio, en el otro extremo, el campo. La acción se desplaza de un lugar a otro (dentro y fuera de la pulpería) y hasta se establecen escenas paralelas, como ocurre en las escenas III y IV del segundo acto, en la que Pedro se sienta sobre unas raíces del ombú y luego monologa, mientras la acción sigue en pulpería.

Continuidad y remanencia de la puesta en escena gauchesca

Esta modalidad de representación de las obras gauchescas en el marco de las segundas partes de espectáculo circense -caracterizada por la acción simultánea en el picadero y en el proscenio, las grandes masas de actores y escenas de conjunto, las convenciones realistas-ingenuas propias del género, animales en escena, destrezas hípicas, fiestas campestres, asados, etc.- creó un modelo de puesta en escena que se continuó y pervivió en la práctica de los circos trashumantes que recorrieron desde esa época el interior de nuestro país. Esta práctica se convirtió en remanente, quedando fijada una convención continuamente repetida, sin incorporar los cambios que se produjeron con el paso al teatro estable a la italiana.

Los testimonios recopilados por Castagnino (1981) y Beatriz Seibel (1985a) nos permiten concluir que en los circos criollos, que realizaban giras por el interior del país, las obras gauchescas y nativistas continuaron representándose durante la primera mitad del presente siglo siguiendo la modalidad de puesta en escena de la gauchesca descripta anteriormente. Por ejemplo, Adolfo Marzorati relató que con el circo de los Hmnos. Fernández puso en escena *La casa de los Batallán*, *El último gaucho*, *Los Cardales*, *Santos Vega*, *La chacra de Don Lorenzo*. Elba Ortiz mencionó que, entre otras obras, los circos tenían en su repertorio a *Los Cardales*, *La China Dominga*, *El puñal de los troveros*, *El rosal de las ruinas*. Lucho Sosa, con el circo Méndez puso en escena *Se acabaron los criollos*, *Paja Brava*, etc.

Estos circos continuaban la tradición anterior, ya abordada al inicio de este capítulo. Sus espectáculos estaban conformados por una primera parte de números de pista, la segunda parte la constituía la obra de teatro, y cerraban con un dúo de canto y guitarra. Como no siempre los pueblos que visitaban tenían luz eléctrica, utilizaban luz de carburo o faroles. En algunos casos, las obras culminaban con un "fin de fiesta" y se invitaba al público con empanadas y a integrar el baile de, por ejemplo, la media caña en *La pulpera de Santa Lucía* o el pericón en *Juan Moreira*.

Como en la tradición circense que ellos conservaban, trabajaban en estos circos familias enteras, que transmitían sus técnicas por tradición oral, de generación en generación. Los actores ingresaban a estos grupos teatrales itinerantes en la niñez o adolescencia, aportando alguna destreza particular, como canto, guitarra, danza o acrobacia. La construcción del personaje se basaba en la observación directa de caracteres y tipos reales, sus costumbres y modos de vida, pero fundamentalmente su gran capacidad de observación estaba dirigida a la labor de los otros actores.

El testimonio de Adolfo Marzorati durante su participación en la compañía

“Renovación” en Santa Fe, devela la forma de producción de estos espectáculos. Los martes y jueves ponían obras conocidas, que se sabían de memoria, mientras que los sábados y domingos realizaban espectáculos nuevos. Leían la obra a estrenar una noche, la ensayaban al día siguiente y al otro día cada actor copiaba su propio papel, para memorizarlo y, además, porque existía un solo libreto, propiedad de la compañía (Seibel, 1985a: 60). Ensayaban así tres días una obra y tres días otra; y las estrenaban el sábado y el domingo respectivamente.

Esta velocísima forma de producción teatral, tenía como consecuencia la gran amplitud del repertorio (el circo de Mr. Dorly contaba con un repertorio de 56 obras) y que durante la temporada en cada pueblo pudiesen representar casi una obra diferente por función. Además, permitía al actor desarrollar gran variedad de estilos y técnicas diferentes, así como ejercitar la improvisación.

A partir de la década del 50, estos grupos itinerantes se dedicaron al radioteatro, que continuó así una tradición de teatro popular, continuando tanto el repertorio de textos nacionales como las prácticas actorales de la puesta en escena gauchesca.

II.2.3. La puesta en escena nativista

Como dijimos en la introducción a este capítulo, la puesta en escena nativista entroncó con la praxis teatral de la gauchesca, se nutrió de ella y muchos elementos de la puesta en escena gauchesca permanecieron en la nativista. A pesar de esto, tanto en las representaciones posteriores de la gauchesca como en las de las obras nativistas, el pasaje del circo criollo trashumante al teatro estable a la italiana modificó sustancialmente el hecho teatral. Analizaremos qué cambios se introdujeron en la puesta nativista respecto de la puesta en escena de la gauchesca en cada uno de los niveles de análisis: espacialización, actuación, armonización y evidencia de sentido (Pellettieri, 2005a: 15-43).

Puesta en escena de *Calandria*

En 1896, la compañía Podestá-Scotti ya se encontraba en un proceso de transición del teatro al circo: alternaban las representaciones entre la carpa de su teatro-circo y diferentes teatros, alternando así también el uso o no del picadero. En el marco de este proceso, se produjo un hecho significativo: el estreno de *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, obra que inauguró el nativismo teatral, presentado por exigencia del autor en un teatro a la italiana, el Victoria.

La carta enviada por Martiniano Leguizamón a José J. Podestá en ocasión de cumplirse sus cincuenta años de actuación teatral, y leída por Enrique García Velloso en ese

homenaje realizado el 1° de mayo de 1925, se refiere al proceso de puesta en escena de Calandria:

Hace treinta años que conocí a los Podestá, durante sus representaciones de los dramas criollos, en el circo de Río Bamba y Cuyo, y admiré el brío entusiasta y la verdad con que encarnaban a los rudos protagonistas de Juan Moreira y Martín Fierro.

Traía de mi solar montielero la visión de aquellas figuras hirsutas y bravías, y al verlas cruzar moviéndose con desenvoltura en la arena del picadero, en el juego de la pasión violenta o en las ternuras de las apacibles fiestas, con sus bailes pintorescos y los cantares henchidos de sabores nativos, sentía íntimo regocijo. ¡Oh, aquellos pericones y cielitos; aquellos estilos, aquellas criollitas de trenza a la espalda vestidas de percal, moviéndose garbosas al compás de la guitarra; aquel tintineo de espuelas y ondear de pañuelos que copiaban los colores de la bandera, los tengo hondamente grabados en mis tenaces cariños terruñeros!

El contacto frecuente con el inteligente grupo de semejantes artistas me tentó a escribir Calandria, proponiéndome demostrar por medio de escenas reales de la vida gauchesca, sin sangre, con la sana e ingenua alegría campesina, era posible entretener al espectador.

Pepe la acogió entusiasmado y se puso a ensayarla en el circo de la calle Río Bamba; yo había procurado encarnar en cada uno de sus hermanos, según las aptitudes, a los protagonistas. Así, el matrero burlón, alegre como el pájaro que le dió el apelativo, lo encarnó Pepe, con vivaz soltura; Jerónimo hizo el sargento de policía y el viejo trenzador, astutos y socarrones; Pablo a un gauchito tan rústico y bravío que parecía recién salido de los montes; Antonio al noble capitán Saldaña; María a la enamorada Flor del Pago, que puso pasión en su rol y sus cantares; Juan, alegre, leal y dicharachero, y todos los demás artistas que animaron con calor y gracia las alegres escenas.

Una sola condición impuse: que la obra se representara en el teatro. Fué así cómo en el mes de Mayo de 1896, los hermanos Podestá hacían desfilar sobre el escenario del Victoria mis cuadros camperos de Entre Ríos, con tal precisión y apropiado colorido...

Era el triunfo de la manera verista, ingenua y sin artificios, con que sabían encarnar a los rudos personajes gauchescos, con rasgos de bravura e hidalguía rústica, de resignación honda y dolorosa ante el infortunio trágico, con tal relieve humano que sus interpretaciones entraron en el sentir popular y han quedado famosas ... (Podestá, 1930, 235-236)

De esta carta podemos extraer varias conclusiones, además de la exigencia de Leguizamón a estrenar su obra en un teatro, y no en el ámbito circense. En primer lugar, este documento permite afirmar que fue la visión de las puestas en escena de la gauchesca lo que incitó a Leguizamón a crear para el teatro, lo que corrobora la condición de genotexto de la gauchesca con respecto al nativismo. Como expresa Enrique Buenaventura:

El escritor de teatro parte de la práctica teatral para desarrollarla o para transformarla (...) la práctica teatral engendra textos que a su vez desarrollan y transforman esa práctica (1987: 38).

Así, el nativismo hallaría su origen en la gauchesca pero, al mismo tiempo, establecería con este género una clara relación de antagonismo basada precisamente en el intento de excluir del espacio escénico todo conflicto social.

En segundo lugar, la cita de Leguizamón permite señalar cómo la puesta en escena era factor condicionante de la escritura dramática, ya que los escritores escribían sus textos en

función de los actores que debían representarlo, considerando sus propias condiciones actorales y artísticas. Cabe aclarar que este rasgo no sería privativo del nativismo sino más bien una característica de la poética de los Podestá extensible a otros géneros. Por ejemplo, en la obra dramática, el personaje de Lucía, “la Flor del Pago”, está escrito especialmente pensando en María Podestá, para que ella lo interprete, considerando sus propias condiciones artísticas, en especial para lucir sus dotes de cantante.

Estas dos conclusiones muestran un modo de producción escénica en el que la dramaturgia emergía en función del proceso escénico, ya que consideraba como un factor de creación la puesta en escena, los actores que la llevarán a cabo, el tipo de teatro en que se pondría, los recursos escénicos y artísticos con que contaba la compañía específica que lo montaría, etc.

En tercer lugar, la descripción de las puestas en escena gauchescas que realiza Leguizamón, y su identificación con sus recuerdos personales, muestra como éste percibía a la puesta en escena como un reflejo de la realidad, identificando al gaucho real con el personaje teatral. Esta concepción estética de Leguizamón se inscribe en un “realismo ingenuo”, de funcionamiento predominantemente icónico: los signos de la puesta en escena operan por semejanza, buscando reflejar la realidad exterior a la escena. En tal sentido, Ghiano afirma que Leguizamón vigiló celosamente los ensayos de *Calandria*, afanoso de que los cómicos no desvirtuaran las modalidades de los personajes (Leguizamón, 1961a: 24).

Sin duda, la puesta en escena del nativismo es producto de la fusión entre el texto dramático y la ideología estética de Martiniano Leguizamón y las características de la compañía de los Podestá.

Espacialización: del circo criollo al teatro a la italiana

La compañía de José J. Podestá, ponía en escena su repertorio gauchesco tanto en su carpa de circo como en teatros de las diferentes localidades que recorría. La escena se desarrollaba alternativamente en el escenario o en el picadero, según el carácter de la misma. El proceso de traslado de la acción escénica circense, paralela en el picadero y escenario, a la acción única y frontal del ámbito teatral, se constituyó para la compañía de José J. Podestá un proceso gradual en el que, hasta enero de 1899, alternaron ambas opciones. Realizaremos un recorrido histórico de este pasaje fundamental del circo criollo transhumante al teatro estable a la italiana. En este proceso, la importancia fundamental de la puesta en escena de *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, estrenada el 21 de mayo de 1896 en el Teatro Victoria, fue que se realizó en un teatro por pedido expreso del autor, lo que demuestra la mayor legitimidad que,

frente al ámbito circense, tenía a la representación en el ámbito teatral. Esto tuvo como consecuencia, sin duda, que sea llevado a escena según una práctica escénica diversa a la concretada en el circo.

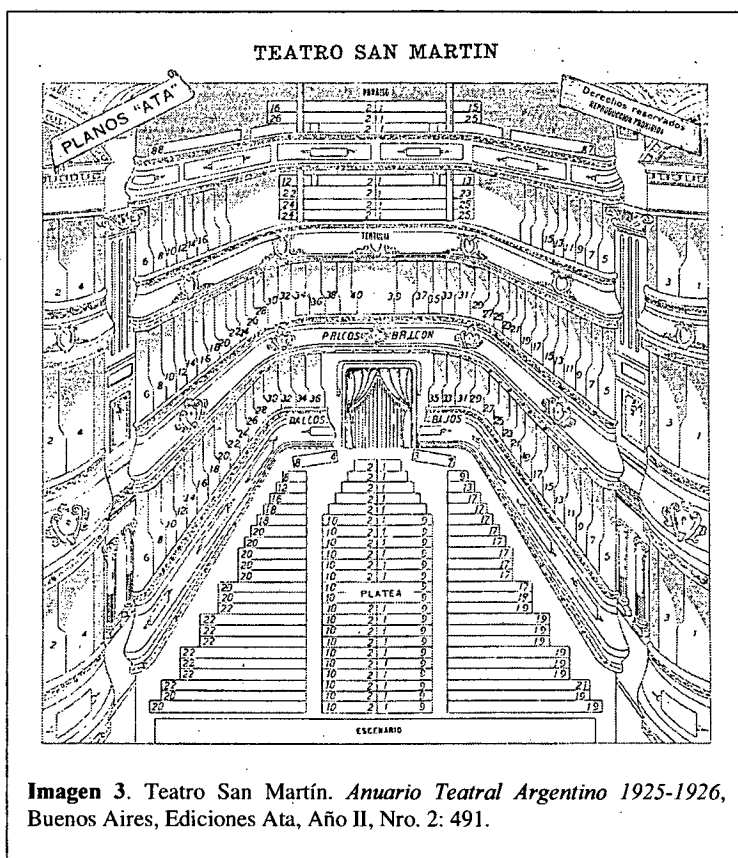


Imagen 3. Teatro San Martín. *Anuario Teatral Argentino 1925-1926*, Buenos Aires, Ediciones Ata, Año II, Nro. 2: 491.

Varios autores concuerdan en que el estreno de *Calandria* tuvo una importancia fundamental en la historia de puesta en escena argentina, ya que constituyó el paso definitivo de esta compañía de la arena del circo a las tablas del escenario. Manuel Ugarte comentaba que “la pista había desaparecido definitivamente en las obras que hacían los Podestá desde *Calandria*” (Bosch, 1969: 72) y Mariano Bosch afirma asimismo que fue su primera presentación sobre las tablas (1969: 53). Según Pellettieri:

Es conocido el hecho de que Leguizamón obligó a los Podestá a abandonar el circo para poder estrenar *Calandria*. Por lo tanto, la noche del estreno, el 16 de mayo de 1896, la pieza se representó “a la italiana” en el Teatro Victoria de Buenos Aires. No hace falta abundar en detalles para arribar a la conclusión de que el espacio escénico de *Moreira* a *Calandria* también había cambiado totalmente. Los signos del escenario del circo para el cual se creó el *Moreira* y la serie gauchesca posterior se caracterizaban por un repertorio de procedimientos que se perdieron inexorablemente en su pasaje a la frontalidad “italiana”: la acción simultánea en el picadero y en el proscenio, las grandes masas de actores y las convenciones realistas ingenuas propias del género, la presencia de animales en escena, domas, etc. (1990a: 21)

Sin embargo, José J. Podestá, en sus memorias (1930:99), no brindó detalles sobre cómo se realizó esta puesta; pero al reseñar la trayectoria de la compañía durante el año 1896, dio a conocer cómo alternaban las representaciones entre la carpa de su teatro-circo Podestá-Scotti y diferentes teatros, alternando así también el uso o no del picadero. Podestá narró que durante su temporada en el teatro San Martín de Buenos Aires, desde el 28/12/1895 al 15/02/1896, representaron "sin picadero" (1930: 99). (**Imagen 3**).

Luego, volvieron a la carpa ambulante de su circo, primero en Barracas (22/2 al 1º/3) y después en las calles Cuyo y Río Bamba (7/3 al 14/5). A continuación realizaron una temporada en el Teatro Victoria, del 16 de mayo al 7 de junio, durante la cual estrenaron *Calandria*. El Teatro Victoria era uno de los más importantes del momento, una de las salas de mayor lujo y capacidad de Buenos Aires. Una de sus peculiaridades era que desde la segunda década del siglo XIX ofrecía funciones que combinaban lo culto y lo popular, el circo, el teatro o la música culta, con la presentación de dramas o comedias con intermedios de números circenses en 1855 o de números de circo y música culta en 1859 (Aisemberg, 2005: 507).

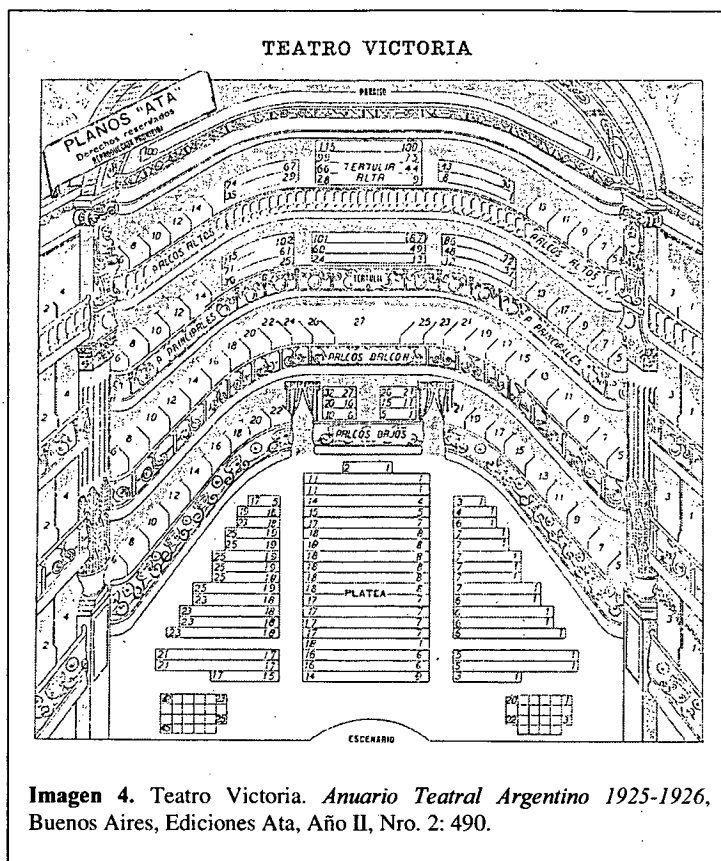
Aunque Podestá no indicó nada acerca de dónde representaron, sabemos por su planta que el teatro Victoria no poseía picadero (**Imagen 4**). Del 9 al 14 de junio pasaron al teatro Politeama Argentino, donde también según Podestá trabajaron "sin picadero". Pero este pasaje del picadero al escenario fue transitorio, ya que de su siguiente destino, el teatro Olimpo de La Plata (18/6 al 17/8), Podestá remarcó el dato que contaba con picadero. Posteriormente (del 22/8 al 20/9) transitaron por el teatro Doria, del que no podemos asegurar su estructura ya que fue luego reconstruido en 1904, pasando a denominarse Marconi³⁸. Continuaron la temporada de ese año nuevamente en su teatro-circo en Montevideo, del 30/9 al 29/11/1896, se trasladaron al teatro La Zarzuela de Buenos Aires (luego llamado Argentino³⁹; del 5 al 22/12/1896 y la culminaron en Concordia, en su teatro-circo.

Por lo tanto, podemos concluir que el proceso de traslado de la acción escénica circense, paralela en el picadero y escenario, a la acción única y frontal del ámbito teatral, constituyó un proceso gradual, en el que durante largo tiempo alternaron ambas opciones. Según José J. Podestá, la decisión de "no volver otra vez al circo" la tomaron recién en enero de 1899, al verse obligados a disolver la compañía por razones económicas. Al volver a reunirse en octubre de ese año se presentaron en teatros solamente; ya no contaban más con su

³⁸ Véase la planta del Teatro Marconi en *Anuario Teatral Argentino 1925-1926*, Buenos Aires, Ediciones Ata, Año II, Nro. 2: 489.

³⁹ Véase la planta del teatro Argentino (anteriormente llamado de la Zarzuela) en *Anuario Teatral Argentino 1925-1926*, Buenos Aires, Ediciones Ata, Año II, Nro. 2: 483.

carpa para instalarse en cualquier sitio. Varios autores consideran este paso como una pérdida de una modalidad teatral valiosa y original (Castagnino, 1981: 19; Ghiano, 1957:15)



A pesar de que, como dijimos al comienzo, muchos elementos de la puesta en escena gauchesca permanecieron en la nativista (como el vestuario, los decorados, etc.), el cambio de ámbito escénico modificó sustancialmente el hecho teatral. La puesta en escena del circo criollo se vio modificada en su traslación al teatro “a la italiana” en diferentes aspectos. El cambio de espacio escénico del circo al teatro implicó la desaparición de la utilización del picadero, de la duplicidad de ámbitos escenográficos paralelos (del picadero y el tablado), del espacio para el ingreso de jinetes y la exhibición de destrezas ecuestres. Asimismo, la frontalidad escénica trajo consigo una diferente concepción escenográfica en las escenas realizadas antes en la arena circular e implicó la desaparición de la primera parte del espectáculo del circo criollo, que se desarrollaba en la pista.

Este nuevo espacio teatral estableció además una diferente relación entre sus dos subámbitos, el destinado al actor (espacio escénico) y el destinado al espectador (sala); por lo tanto estableció una nueva relación entre los dos polos de la comunicación teatral: texto espectacular y público (emisor y receptor respectivamente del discurso teatral), ya que aumentó la distancia entre ellos, en tanto el público estaba ubicado solamente de modo frontal

al espacio escénico y ya no rodeando al picadero circular. Este cambio espacial y en la relación teatral tuvo como consecuencia un cambio en la significación y concretización de las obras, tanto a nivel del **aspecto semántico** del texto dramático como en la **evidencia de sentido** propiciada por la puesta:

El pasaje del Moreira –perseguido de pueblo en pueblo por un estado que aplica la ley diferencial- a Calandria- gaucho asentado, capataz de estancia y emblema del nuevo orden impuesto por Roca- encuentra su equivalente en el progresivo pasaje de los Podestá de la trashumancia al aposentamiento, que en 1901 asume su forma definitiva. Es también el pasaje del circo al teatro, de la horizontalidad del picadero a la verticalidad del escenario. El picadero remite al desierto, espacio ilimitado que habita el gaucho; su circularidad permite el desplazamiento veloz, el galope sostenido de los caballos, mientras que la caja a la italiana limita los movimientos, regula los cuerpos, distancia y “civiliza” (Heredia y Rodríguez, 2006: 73).



Imagen 5. *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón. Teatro Victoria. Archivo de Fotos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Las fotos de *Calandria* halladas en el archivo fotográfico del Instituto Nacional de Estudios de Teatro corresponden a dos representaciones diferentes. Una de ellas pertenece a la puesta en escena en el Teatro Victoria de 1896, mientras que una extensa serie registran una representación realizada en los bosques de Palermo en 1897.

En la primera de ellas (**Imagen 5**) se destaca el marco escenográfico característico de los teatros a la italiana⁴⁰: guardamalleta, bambalinón y previstas simulando cortinados, una bambalina y telón de fondo representando el techo y una pared de un rancho, mientras que las

⁴⁰ Para la descripción de las partes del escenario y decorado del teatro a la italiana, véase A. Artís-Gener (1947).

dos visuales de las paredes laterales están concretadas por dos telones pintados, sin quiebres, que en el caso de la derecha del espectador, no se une correctamente con el telón de fondo.

Tanto éste como las visuales están pintados y colocados con un criterio de estricta perspectiva central, subrayada por la cuadrícula de los tirantes que sostienen la paja del techo del rancho (así como en la pintura renacentista se utilizaba la cuadrícula de las baldosas del plano de base). En ese sentido, podemos proyectar a esta escenografía teatral la intuición “perspectiva” del espacio definida por Erwin Panofsky (1979), que concibe al cuadro como una “ventana”, a través de la cual se parece observarse un espacio imaginario, no limitado por los márgenes del cuadro, sino sólo cortado por ellos. Así como lo pintado, el ámbito escénico también es una porción segmentada del espacio sin límite.

Asimismo, esta escenografía pictórica acentuaba, por su utilización de la perspectiva central, el punto de vista fijo, único y central que caracteriza la concepción espacial del teatro a la italiana, ya que la perspectiva central se basa en la presuposición de reproducir la imagen visual de un único ojo inmóvil. Además, como expresa Helbo:

La estética de la perspectiva invita al receptor de la enunciación a adoptar el punto de vista fijado por el enunciador: la identificación, la ilusión referencial aniquila la distancia entre el universo de lo enunciado y la enunciación. (1989: 113).

Así, el texto espectacular dirigía la mirada del espectador, la hacía confluir en el centro de la escena, tanto por los ejes de la perspectiva central que fugan hacia ese punto, como por la disposición de los personajes sobre el escenario, comentada más adelante. Esto lo diferenciaba del espacio circense que, como era observado desde múltiples puntos de vista, no exigía del espectador esta labor de focalización, el enunciado no fijaba un punto de vista privilegiado. Además, tanto por buscar reproducir la visión humana, como por la creación de ese espacio infinito, constante y homogéneo que supone y como por identificar el punto de vista del enunciador con el del enunciado -como explicitó Helbo-, la perspectiva contribuía a crear la ilusión teatral en escena (Ubersfeld, 1989: 33-39).

El escenario se continuaba en un proscenio en forma de rampa descendente, en la que se observa la perforación para el apuntador, pero no su clásica cabina. Seguramente esa rampa era utilizada para el tránsito de los personajes a caballo, pero no para todas las escenas llevadas antes a cabo en el picadero, ya que esta fotografía ha fijado una escena de baile que transcurre en el escenario. La disposición de los personajes en escena adopta un criterio simétrico. En su parte central, y adelantados, dos parejas enfrentadas bailan, dispuestos de manera que los cuatro bailarines pueden ser vistos de perfil, debido a un criterio de frontalidad (no en línea como lo indican las coreografías folklóricas). El resto de los personajes forman dos grupos a cada lado de las parejas centrales, continuándose en una

disposición semicircular. Por esta disposición, y porque todos los personajes dirigen sus miradas hacia los bailarines, sirven de marco para destacar la figura central. Por lo tanto, es posible observar que en este paso del circo al teatro, se redujo el espacio escénico, en el que priman los criterios estéticos de simetría y frontalidad.

Muy diferente es el tenor de la serie de fotografías de la representación de *Calandria* en los bosques de Palermo (**Imagen 6**), debido al amplio ámbito escénico y a la adopción del arbolado paisaje como decorado. La caída de los sauces llorones le imprime gran belleza a estas escenas, que impactan por su dinamismo y vivacidad, frente al estatismo de la fotografía anterior. Nuevamente se reconoce en *Calandria* su situación de punto de inflexión entre la gauchesca y el nativismo, ya que fue representada en ambos ámbitos, pero su destino y derrotero posterior fue el teatro establecido.



Imagen 6. *Calandria*, de Martiniano Leguizamón. Representación realizada en los bosques de Palermo en 1897. Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

La modalidad de actuación nativista

Los actores de la compañía Podestá, y los que luego partieron de ella para formar nuevos conjuntos -quienes llevaron a escena la mayoría de obras nativistas en este período- no contaban con más formación que el aprendizaje que realizaban en el seno de la compañía, basado en la tradición de la familia, que se transmitía oralmente de unos a otros. Su forma de actuación se encuadraba en las técnicas del llamado “actor popular” (Pellettieri, 1994a y



Imagen 7. Enrique Muiño (derecha) y Elías Alippi (izquierda) en *El último gaucho* de Alberto Vacarezza. Archivo de Fotos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

2001), que se caracterizaba por constituirse de una serie de roles básicos, que se distribuían de forma fija en el seno de una compañía teatral (el galán, la primera dama, el característico, etc.), nucleada en torno a un capocómico. El canon actoral estaba conformado además por un repertorio de procedimientos actorales y por una estricta codificación gestual para expresar diferentes estados de ánimo, emociones y formas de ser.

Dentro del marco general de las técnicas del llamado “actor popular”, puede decirse que la actuación nativista tuvo su peculiaridad, centrada en el manejo de un repertorio de recursos actorales de funcionalidad costumbrista: canto, baile y recitado criollos, realización de acciones costumbristas en escena, utilización del idiolecto rural. La actuación nativista hasta creó sus propios “tipos”, como el personaje cómico del gaucho borrachín, que tuvo su origen en “el amigo Bentos” de *Juan Moreira* y en cuya personificación se destacó Enrique Muiño, por ejemplo en *Como el hornero* (1927) de Oscar Beltrán y Salvador Riese o en el personaje de Toribio en *El último gaucho* de Alberto Vacarezza (**Imagen 7**). El propio Muiño -al exponer su modalidad de caracterización de dos personajes prototípicos, el compadrito y el

gaucho (1936)- relató cómo observaba y estudiaba detalladamente y en su ambiente cotidiano a aquellas personas que le podrían servir para realizar una interpretación.

El principio constructivo de la actuación nativista era el costumbrismo, la intención de mostrar en escena el comportamiento de la vida cotidiana. Buscaba presentar en escena una copia mimética de seres de la realidad, en especial de su lenguaje dialectal, tanto criollos como inmigrantes de diferentes orígenes. Su dicción y gestualidad buscaban representar de manera mimética y verosímil auténticas formas de habla y comportamiento, procurando producir un efecto de realidad. Sin embargo, esta “imitación interiorizada” partía de la observación de un “modelo real” pero fundamentalmente también de los “modelos teatrales” que brindaba la tradición actoral nacional, y a partir de esa base, la actuación se convertía en convención escénica, en actuación codificada, introduciendo la artificialización de ese sustrato costumbrista mediante procedimientos melodramáticos o cómicos, como la caricatura y la maquieta.

Este grado de artificialización de la actuación no era percibido en ocasiones por el campo teatral, que sostenía un “realismo ingenuo” -ya definido en relación a la concepción de la puesta en escena de la gauchesca- de funcionamiento predominantemente icónico, que consideraba que los signos de la puesta en escena operan por semejanza, buscando reflejar la realidad exterior a la escena. Así, diferentes testimonios de la época nos indican que su dicción y gestualidad eran consideradas como miméticas y verosímiles, sin percibir su grado de convencionalización. Entre otros, Vicente Rossi (1969) valoraba la habilidad de estos artistas para personificarse en papeles opuestos -debido a su gran capacidad de adaptación- y su flexibilidad en el lenguaje, ya que podían imitar a la perfección diferentes tipos de modalidades de habla, tanto criollas como de inmigrantes de diferentes orígenes, con su pronunciación y vocabulario híbridos característicos. Rossi asegura que por la exactitud lograda en la composición, llegaban a sorprender a miembros del grupo social imitado. Vicente Martínez Cuitiño, activo miembro del campo teatral de la época, consideraba que cualquiera de los integrantes de la familia Podestá podía

componer un tipo, fuese gaucho o inmigrante, grave o pintoresco, sintiéndolo y comunicándolo con sorprendente naturalidad (1954: 371).

Estos testimonios permiten corroborar que los actores de la compañía Podestá utilizaban una “gestualidad caracterizante”, que

incluye un conjunto de movimientos típicos cuya utilización basta para evocar cierto tipo de personaje o de medio. Lo propio de ella es constituir un código fijo de un extremo al otro de la pieza, de manera que el espectador pueda identificar sin dificultad los caracteres (Pavis, 1994: 173)

Esta modalidad de actuación, que conjugaba el costumbrismo con la convención melodramática, la búsqueda del efecto cómico y la incipiente incorporación de rasgos de actuación naturalistas (incorporadas gracias a la labor pedagógica de Ezequiel Soria como director de la compañía de Jerónimo Podestá a partir de 1903, como veremos más adelante) son los rasgos fundamentales que ubican a la actuación nativista como paradigmática de la primera fase de la evolución del canon de interpretación del actor nacional definida por Pellettieri (2001: 11-40) denominada ingenua o intuitiva. Los actores de esta primera fase que participaron en obras nativistas, como José J., Antonio, María y Pablo Podestá, Orfilia Rico, Lea Conti, lograban un equilibrio entre las técnicas costumbristas, naturalistas, melodramáticas y cómicas.

Otro rasgo que ubica a estos actores del teatro nativista en la primera fase de la tradición del actor nacional es la identificación de sus personajes de forma simple e ingenua con el comportamiento cotidiano, sin complejizaciones o barroquismos. Los caracteres nativistas son simples, de una sola cara, sin excesivos matices, como ocurrirá en la segunda fase del actor popular. Y por lo tanto, son absolutamente verosímiles para la crítica y el público de la época.

Esta modalidad de actuación centrada en la construcción de un símil de la realidad, se convirtió en el canon de actuación propugnado y sustentado por la crítica teatral periodística. Podemos observar esto en las críticas periodísticas al estreno de *Calandria*, que destacaron en forma unánime el naturalismo en la actuación de los personajes:

Aquella velada que acortan *mateando* los soldados del capitán Saldaña, sacude blandamente el espíritu con tales vibraciones de verdad, que cuando aquél ordena al sargento Flores que desate al prisionero estaqueado, e invita a *Calandria* para que se aproxime al fogón, pues el vientecito de la madrugada es cortante, nosotros nos sentimos herido el rostro por el frío húmedo de la escarcha que empieza a levantarse. (...) ¿Dónde está el secreto de este supremo arte? Ya queda dicho tácitamente: de la realidad. Sí, solo el naturalismo puede engendrar tales bellezas y lograr tan sencillas y perdurables emociones. (Víctor Pérez Petit, *La Tribuna Popular*, 24/11/1896; Leguizamón, 1961a:141-144)

El valor principal de *Calandria* está en las escenas graciosas, que pintan las costumbres del campo y los tipos característicos de sus habitantes. *Calandria* mismo, la *Flor del Pago*, su querida, y el anciano trenzador, son figuras que recrean el corazón por su modo natural de pensar y hablar. (Carlos Zedlitz-Weyrach, *La Plata Rundschau*, 15/06/1896; Leguizamón, 1961a:130-134).

Una vez más se ha puesto a prueba el talento y la habilidad de los Podestá, los artistas inimitables en su género, de quienes dijo Novelli que habían alcanzado una perfección, en la copia de lo natural, que era verdaderamente sorprendente. En el drama del doctor Leguizamón se ha ratificado la autorizada opinión del eximio maestro, pues con una facilidad asombrosa se han adaptado a los nuevos caracteres con que el autor ha presentado

sus gauchos, tan distintos de los convencionales que hasta hoy hemos visto calcados sobre el *Juan Moreira* del malogrado Eduardo Gutiérrez. (...) aplaudido con frenesí al autor y a los actores que con tanta verdad traían ante sus ojos cuadros de la vida que todos habían vivido. (...) palpitante de verdad y sentimiento! (Fox, 31/5/1896; Leguizamón, 1961a:123-124).

Hay allí caracteres perfectamente dibujados. Ninguno es falso (...) todos estos personajes nos son familiares. (Carlos E. Zuberbühler, *El Tiempo*, 6/6/1896; Leguizamón, 1961a:125-128).

La actuación nativista no solo adhería al costumbrismo por la búsqueda de representar en escena el comportamiento de la vida cotidiana, sino también por la incorporación de recursos actorales que permitían llevar a escena costumbres criollas tradicionales, como la interpretación en escena de cantos, bailes y recitados criollos, acciones costumbristas y la utilización del idiolecto rural. Por ejemplo, en el cuadro V de *Calandria*, denominado justamente "La flor del pago", Lucía, personaje interpretado por María Podestá, iniciaba la acción cantando una vidalita mientras lavaba en una batea. En el cuadro VI, "El Bailecito", Lucía bailaba el gato con Calandria, intercambiaba con él los versos de las relaciones durante el mismo, y más adelante cantaba un triste acompañada por un conjunto de guitarras. Estos recursos actorales, canto, baile y recitado criollos, así como realizar acciones costumbristas en escena, sumados al moderado idiolecto rural que manejaba en esa obra, son rasgos que convirtieron a María Podestá en la actriz prototípica del género teatral nativista (Mogliani, 2006a).

En María Podestá, al igual que en el género nativista, se produjo una convivencia entre estos elementos costumbristas y los rasgos sentimentales que corresponden a la dama joven del género, como por ejemplo al final del cuadro citado, Lucía le tomaba las manos suplicante a Calandria, al rogarle que se salve. María desplegaba en el cuadro IX todos los recursos propios de la actuación romántica: manejaba el discurso emotivo, y en su actuación incluía los exabruptos propios de la expresión de la emoción desmedida característicos del romanticismo: lloraba, abrazaba desesperada a Calandria, exclamaba con un grito de pasión y hasta caía desvanecida en brazos de su amado.

A su vez, esta conjunción entre las técnicas costumbristas y melodramáticas de actuación ubican a María Podestá como una actriz perteneciente a la primera fase del canon de interpretación del actor nacional definida por Osvaldo Pellettieri (2001: 11-40) denominada ingenua o intuitiva ya mencionada. Dado que no hay que buscar las razones de los cambios en nuestro teatro solamente en la aparición de nuevos textos dramáticos, sino también en los actores que los llevaron a escena, podemos afirmar que la figura de María Podestá ha sido productiva en el pasaje de la gauchesca al nativismo. A los múltiples factores

e instancias que han caracterizado ese proceso, relevado con detalle por Pellettieri (2002: 99-112), podemos sumar la figura de María en escena. En primer lugar, porque la inclusión de los números musicales que interpretaba en las representaciones de la gauchesca determinó el aumento de la espectacularidad y el costumbrismo que hizo evolucionar esa poética hacia el nativismo, junto con otros factores aportados por los actores, como la inclusión de Antonio Podestá como el amigo Bentos, y de Celestino Petray como Cocoliche, que aumentaban la comicidad de *Juan Moreira*.

En segundo lugar porque su fuerte presencia escénica tuvo como consecuencia que sea primero de inspiradora y luego de intérprete del rol femenino principal de la obra iniciadora del nativismo, *Calandria*, en la que ese rol cambiaba de funcionalidad frente al modelo anterior, aumentando su relevancia en la acción al pasar de ser un mero ayudante a convertirse en el objeto de deseo, desplazando a la justicia social propio de la gauchesca.

En tercer lugar, como ya dijimos, por su manejo de los procedimientos propios del género, en el que se integraban la intención costumbrista (concretado en escena mediante los recursos del canto, baile y recitado criollo, la realización de acciones costumbristas en escena y la utilización del idiolecto rural) con los rasgos sentimentales (que ella concretaba en su actuación romántica).

Y por último, porque su temprano retiro de la actividad escénica hizo que su imagen quedara cristalizada, asociada a este momento concreto de nuestra producción teatral, sin atravesar la evolución del teatro posterior y, por lo tanto, no necesitar modificar su técnica actoral para incluirse en nuevas poéticas.

La armonización: el realismo ingenuo

En cuanto a la armonización, tanto la espacialización como la actuación nativista estaba regida por el criterio estético del “realismo ingenuo”, ya mencionado y desarrollado anteriormente para la puesta gauchesca. Este criterio, de funcionamiento predominantemente icónico, funcionó como un verdadero principio organizador de los signos escénicos que operaban por semejanza, buscando “reflejar” la realidad exterior lo más fielmente posible. A pesar de la relativa “desintegración” de los diferentes cuadros que caracterizaba a *Calandria*, la puesta se armonizaban como un “conjunto integrado” a partir de este intento ingenuo de “reflejar” de manera idealizada el mundo rural y las costumbres de sus habitantes, excluyendo todo conflicto social. Así, las críticas periodísticas relevadas al estreno de *Calandria* coincidieron en valorar este naturalismo de sus cuadros y diálogos. Estos testimonios, sumados a la observación de las fotografías conservadas ya mencionadas, da cuenta de la evocación

mimética de las costumbres y el paisaje entrerriano lograda por la puesta en escena. Para citar solo algunos entre múltiples ejemplos hallados:

Respecto a los distintos cuadros de costumbres que son presentados, sólo diremos que es imposible verlos sin evocar el recuerdo de escenas idénticas contempladas alguna vez en la campaña argentina. (M. Vega Segovia, *El Día*, La Plata, 25/6/1896; Leguizamón, 1961a:136-139).

Atrayente por sus escenas campestres muy naturales (...) El valor principal de *Calandria* está en las escenas graciosas, que pintan las costumbres del campo y los tipos característicos de sus habitantes. (Carlos Zedlitz-Weyrach, *La Plata Rundschau*, 15/06/1896; Leguizamón, 1961a: 130-134).

Otro elemento innovador que aportó la puesta en escena de *Calandria* en relación a la gauchesca fue el mayor cuidado en la armonización de los elementos de la escenografía y los accesorios, recordando las referencias de Podestá a la precariedad de los elementos escénicos de la gauchesca, a la que ya hicimos referencia en relación a la puesta en pantomima de *Juan Moreira*. Esta mayor elaboración de los signos escénicos fue advertida por la crítica periodística, como puede observarse en la descripción que realiza Víctor Pérez Petit del cuadro "La Flor del Pago":

Cada uno de los cuadros de este drama –principalmente los de los primeros actos- son un dechado de verdad y de belleza. El cuidado de la *mise en scène* revela al primer golpe de vista que un artista de buena ley anda mezclado en el asunto. Ved el cuadro *La Flor del Pago* con que comienza el acto segundo.

El sólo vale la obra: es un cuadro bellísimo, natural, donde los menores detalles han sido estudiados con amor y cariño. Es el patio de un rancho: el viejo ño Damasio está trenzando, Rosa pisa mazorra, la *Flor del Pago* lava ropa junto al pozo. El lazo que van formando los tientos que trenza el viejo, el mortero, la batea, el pequeño fogoncito que hace cantar el agua de la *pava*, hasta el nido de hornero que hay sobre el pozo, dicen muy bien con aquella pared de terrones, con los pintorescos trajes de los actores y con aquella campiña tapizada, de trébol y gramilla que se esfuma en las lejanías del horizonte. Los detalles son dignos del cuadro y la naturalidad de los primeros refuerzan el soberbio colorido del segundo.

Y así está *pintada* toda la obra. Son verdaderos *cuadros* de la vida campera, casi podría decirse, sin hipérbole, que son fotografías del natural. (*La Tribuna Popular*, 24/11/1896; Leguizamón, 1961a:141-144)

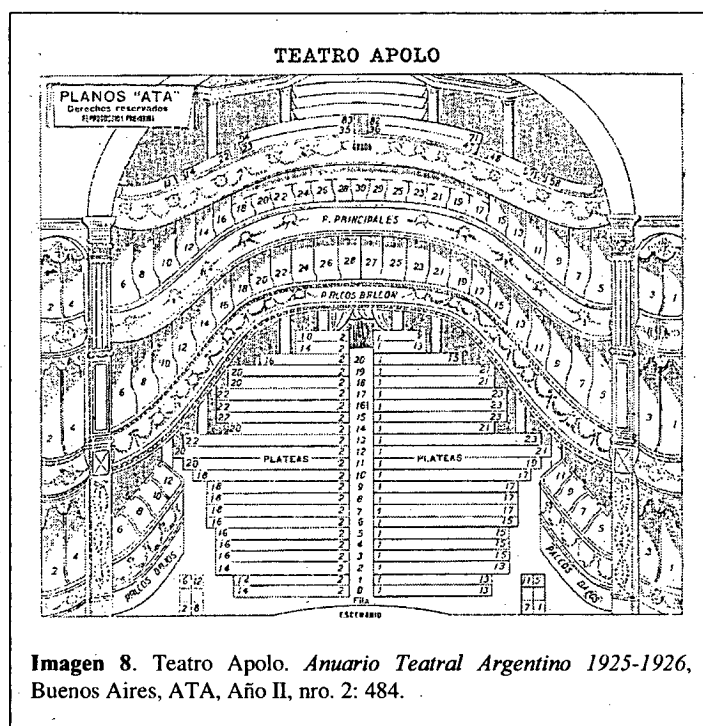
así como en este otra fuente:

Obra en que no hay una sola nota desafinada, un solo detalle que desdiga del corte gauchesco clásico del conjunto. Colorido verista... perfume verdaderamente campestre...(*El Diario*, 12/12/1896; Leguizamón, 1961a:139-140)

De *Calandria* a Jesús Nazareno

El 17 de marzo de 1901 dieron los Podestá unidos su última representación de *Calandria*, nuevamente en el Teatro Victoria, antes de la primera separación de la compañía.

José J. Podestá sentía ya la necesidad de establecerse en Buenos Aires; arrendó el Teatro Apolo (Imagen 8) y con la parte de su compañía que lo siguió debutaron en esa sala el 6 de abril de ese año. Ese fue el paso de la vida transhumante y el inicio de la búsqueda de legitimación de la compañía ante el campo literario y teatral.



En esta nueva etapa, la figura de Ezequiel Soria tuvo fundamental importancia, ya que se unió como director artístico a la compañía de José Podestá en 1901. Además de su ya conocida labor como dramaturgo, Soria se inició en la dirección teatral con la compañía del español Mariano Galé, una de las más prestigiosas de su tipo. Galé siempre había tenido la inquietud de llevar a la escena obras argentinas, por lo que en agosto de 1901 se unió a Ezequiel Soria con ese objetivo. Soria figuraba como "director artístico", mientras que Galé como "director de escena". Durante el mes de agosto de 1901 estrenaron *Entre el fuego*, del propio Soria; repusieron la obra de Martín Coronado *Luz de luna y luz de incendio*, luego una traducción del Gral. Mitre de *Ruy Blas* y, por último, *Electra*. Esta empresa se vio obstaculizada por el fracaso de público y, por tanto, económico, por lo que pronto llegó a su fin.

Luego de esta frustrada experiencia, Ezequiel Soria se unió como director artístico a la compañía de José Podestá. La colaboración de Ezequiel Soria con los Podestá se inició con el

estreno de su obra *Amor y Lucha* el 23 de agosto de 1901 y el 21 de septiembre de ese año se concretó su trabajo como asesor, pidiendo que su nombre no figurara en el cartel. Esta unión fue relatada de diferente manera por el mismo Podestá y por Vicente Rossi ⁴¹.

Según Podestá (1930: 126-127), ante la necesidad de que una persona lo ayudara con los ensayos, la lectura de obras y atención a autores y periodistas, el escenógrafo Alberto Pérez Padrón le sugirió en repetidas ocasiones a su amigo Soria. Una vez contratado, Soria le solicitó a Podestá que su nombre no figurara en cartel y que se dijese que se iba a desempeñar en la compañía solo por amistad.

Por su parte, Vicente Rossi explicó así este hecho:

Un hecho muy sugestivo, dará idea del concepto en que se tenía a la naciente escena hasta por los que necesitaban de ella: En posesión del teatro Apolo, los Podestá, trabajaban sin descanso y en constante éxito, sin más directores que ellos mismos, cuando se le ocurrió a una persona solicitar con insistencia el puesto de director artístico de la Compañía, pero no personalmente, sino por medio de cuanto amigo de aquellos artistas encontró al paso; el pretendiente tenía completa fe en que perro porfiado saca su achura, y su insistencia duró mucho tiempo, hasta que familiarizados los Podestá con el nombre del aspirante, a fuerza de oírlo citar a sus intermediarios, resuelven tomarlo para ver si los aliviaba en la tarea, y calza el hombre.

Este señor era criollo, netamente criollo, sin chifladuras decadentes, sin prosapia literaria, y, sin embargo, la primera advertencia que hizo a don Pepe Podestá fué la de que no pusiera su nombre (el del postulante) en los programas, y que se evitara en lo posible decir que él ocupaba allí el cargo de director...

El caso se presta a simpáticas apreciaciones, pero, se supo después, por alguna confidencia traicionada: ¡tenía vergüenza de ser director de tan pobre y oscuro teatro!

Era retardatario. (1969: 73)

Las funciones específicas de Soria en el ámbito de la compañía fueron amplias, excediendo aquellas para las que José Podestá lo citara. Según informan Bosch (1969: 90) y Moya (1938b: 497-509), se dedicó a perfeccionar la labor de los actores de la compañía, a corregir su mímica y dicción. Entre otras cosas, modificó la forma de ensayar, la ubicación del apuntador en los ensayos, el rol del transpunte, la forma de hacer los tantos o cuadernillos y hasta enseñó a los actores las primeras letras. Ponferrada (1961: 14) recogió el siguiente testimonio del destacado actor Enrique Muiño:

El nos enseñó a hablar ... cuando empezábamos a ser actores. Soria nos conducía de la mano en los primeros pasos.

Saturnina Arias (1938: 14) destaca que además de ser maestro de actores, -a los que enseñó "el arte del bien decir, la forma de moverse y hasta el arte grandioso del silencio"- Soria fue maestro de autores teatrales, ya que enseñó a escribir a autores que no conocían las

⁴¹ Ponferrada (1961: 49) ha conjeturado otra versión de este controvertido hecho.

claves de la duración en el teatro. Según esta biógrafa, Soria resumía y corregía los textos de autores (entre los que cita a Payró, Lafferére, , Sanchez Gardel, Florencio Sánchez, etc.), asumiendo así el rol de adaptador y adjudicándose un lugar decisivo en la creación del espectáculo.

Durante la temporada 1902, con la colaboración de Soria, la compañía de José Podestá estrenó, entre otras obras, *Jesús Nazareno* de Enrique García Velloso (25 de febrero); *Canción Trágica* de Roberto J. Payró (14 de abril) y *La piedra de escándalo* de Martín Coronado (16 de junio). Esta última aportó una nueva complejidad que debieron afrontar los actores, guiados por Soria: el interpretar una obra en verso.

La anécdota con respecto a la lectura y ensayos de *La piedra de escándalo* narrada por García Velloso (1960: 22-27) y Bosch (1969: 96-97) nos permite deducir cómo se realizaba el proceso de producción de las puestas en escena.

El autor en persona leía la obra ante el núcleo de colaboradores que la aprobaba y decidía su puesta en escena y su reparto. En este caso en particular, la lectura la llevó a cabo quien proponía la obra (García Velloso) y ese núcleo estuvo formado por José Podestá, Ezequiel Soria, el escenógrafo Alberto Pérez Padrón y los dramaturgos Adolfo Poleró Escamilla y Agustín Fontanella. En una segunda instancia de consulta se leyó la obra a los hermanos Antonio, Juan y Pablo Podestá. Este último se sintió conmovido personalmente por el personaje de Julián y solicitó representarlo, logrando modificar la decisión ya tomada con respecto al reparto por los directores.

Con respecto su criterio estético, Soria buscó en Europa, y en especial en Francia, su fuente de inspiración y conocimiento, aprovechando sus viajes para asistir a espectáculos y aprehender de ellos sus recursos escénicos (Ponferrada, 1961: 39; Moya, 1938b). Es relevante para reconstruir la modalidad de trabajo de Soria como director, y su concepción pedagógica teatral, analizar el cuerpo de profesores y las asignaturas dictadas en la Academia del Teatro Nacional fundada por él en el año 1901, a su regreso de Europa, y cuyo principal colaborador fue Mariano Galé, paralela a la temporada que compartieron en el Teatro Victoria. En esta Academia -destacado antecedente de las instituciones de formación actoral porteñas- Soria convocó a tres profesores de declamación, y a uno respectivamente de canto, castellano, sociología y canto dramático (De Diego, 1965). Por lo tanto, podemos concluir que el acento en la formación actoral estaba puesto en la correcta emisión verbal del texto dramático.

El arribo de Ezequiel Soria a la compañía de los Podestá implicó una serie de cambios no sólo en la especialización sino también en la actuación (Pellettieri: 2001) y en la armonización, como veremos al analizar la puesta de *Jesús Nazareno*. Sin duda fueron los

cambios producidos en la puesta en escena por el asesoramiento de Soria uno de los factores que coadyuvaron al cambio de recepción por parte de la crítica y ubicación de esta compañía dentro del campo teatral.

A su regreso de un nuevo viaje a Europa, Ezequiel Soria fue contratado como director artístico por la compañía de Jerónimo Podestá. Junto a esta compañía realizó una tarea semejante a la anterior, facilitando la presentación de obras dramáticas de autores nacionales consagrados y asesorando sobre la labor de los actores y la puesta en escena. Su búsqueda de perfeccionamiento actoral coincidía con una preocupación estética por la puesta en escena, en ambos casos tendientes a avanzar hacia una mayor naturalidad. Por ejemplo, para la puesta en escena de *Lázaro* (1903) de Eduardo Gutiérrez, Soria hizo confeccionar una alfombra especial para dar la impresión del campo verde, incorporando a la escena plantas naturales con hojas frescas.

La puesta en escena de *Jesús Nazareno*

No solo el texto dramático, sino también la puesta de *Jesús Nazareno* (1902) de Enrique García Velloso implicaron una evolución para el género teatral nativista. La renovación en cuanto a la puesta en escena nativista se produjo tanto a nivel de la actuación como en el de su espacialización y armonización. Con respecto a la **espacialización**, Martínez Cuitiño (1954: 192) informa del carácter innovador que tuvo esta puesta en cuanto a la escenografía, ya que afirma que “hasta que se estrenó Jesús Nazareno en el Teatro Apolo no se había representado un drama con decoraciones fijas en todos los cuadros”

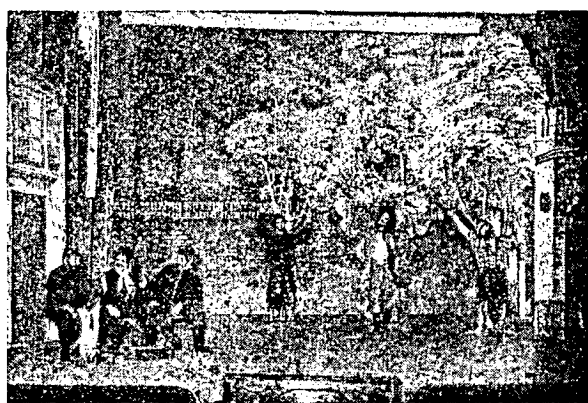


Imagen 9. *Jesús Nazareno* (1902) de E.García Velloso. Escena I, Acto III. *Caras y Caretas* N° 179, 8/3/1902.

En la fotografía hallada en la revista *Caras y Caretas* (**Imagen 9**), que representa la escena primera del tercer acto, se puede observar un gran cambio con respecto a la

escenografía. Ya no se encuentra, como en *Calandria*, el escenario visible al espectador en su totalidad y sus tres laterales cubiertos por telones pintados, sino que presenta cortes laterales con visuales armadas simulando construcciones arquitectónicas. Tras el foro –una pared de ladrillos- se había dispuesto un forillo representando un paisaje. Los personajes se encuentran dispuestos en semicírculo: a la izquierda tres soldados sentados, mientras que a la derecha los tres presos atados a árboles bidimensionales, armados y pintados. Todas las demás fotografías halladas (**Imagen 10**) en el archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) de *Jesús Nazareno* presentan a los personajes sobre un fondo neutro, infinito, que demuestra haber sido tomadas en un estudio fotográfico y por tanto no permiten sacar conclusiones con respecto a la escenografía y el espacio escénico.



Imagen 10. *Jesús Nazareno* (1902) de E.García Velloso. Archivo de Fotos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Por su parte Bosch (1969: 86), mediante su comentario sobre el uso inadecuado del uso de espuelas por José Podestá en el personaje de Jesús Nazareno (“que no se explicaban porque no iba a domar ni andaba a caballo en el pueblo para hacerlo floriar”), nos demuestra cómo todavía no se había producido un cambio de vestuario de la gauchesca al nativismo, que continuaba sin modificaciones. Bosch, desde una perspectiva “realista” ajena a las leyes del género, reclamaba un cambio de vestuario acorde al cambio de las características del

personaje protagónico de la gauchesca al nativismo, especialmente dada la desaparición de la posibilidad de exhibir sus destrezas de jinete debido al pasaje del circo al escenario a la italiana. Otro testimonio de esta utilización remanente del vestuario de la gauchesca nos la brinda Elías Alippi (1936), quien desde la compañía de Jerónimo observaba despectivamente como la de José Podestá conservaba resabios del circo en el vestuario: todavía usaban bombacha, chiripá, barbas con armazones de alambre y bigote sujetado con piolines detrás de las orejas. Además, Alippi también señala que los actores caracterizaban ciertos tipos con la misma máscaras (ingleses con patillas rubias y sombreros de corcho, médicos levita y galera de felpa, villanos con grandes melenas, barbados y cejijuntos), práctica que él mismo se encargará de hacer evolucionar desde la otra compañía.

En cuanto a la **actuación**, es difícil establecer hasta donde modificó realmente la labor de Soria la actuación de la compañía Podestá (Pellettieri, 2001). Sin duda su prédica naturalista repercutió en su formación técnica, tomando algunos recursos y técnicas del naturalismo para su práctica escénica. Esto puede observarse en las críticas recibidas por el estreno de *Jesús Nazareno*, que destacaron en forma unánime la naturalidad de la actuación lograda por los actores de la compañía Podestá, y su identificación emotiva con los personajes:

En general, los cuadros tiene vida y reales casi todos los personajes. (...) La compañía Podestá ha representado "Jesús Nazareno" con el mayor acierto y con verdadera pasión de los sentimientos de los personajes. Todos los artistas fueron merecidamente aplaudidos y principalmente José Podestá". (*El Diario*, 26/02/1902)

los intérpretes de esta obra actuaron, no como si fueran los personajes de la fábula escénica, sino como los actores de un suceso real y efectivo; de tal modo acusaban en sus palabras y ademanes las emociones todas de la acción, transmitiéndolas al público. El que más alto rayó este concepto fue José J. Podestá, que hizo un protagonista insuperable. Sus hermanos Antonio, Juan, Pablo y restantes artistas, mantuvieron admirablemente sus respectivos caracteres, ayudando mucho a los efectos y gran éxito de la obra. (*La Nación*, 26/02/1902)

Estos testimonios que destacan el "realismo" de la interpretación señalan que la inclusión de Soria en la compañía produjo una intensificación de la función semántica, generada a partir de una actuación más sutil, que se alejaba de la oratoria y menos "violenta" que la de las primeras representaciones de la gauchesca, pero siempre reforzando los aspectos melodramáticos y sentimentales de los textos.

Los cambios que introdujo *Jesús Nazareno* a nivel del texto dramático en el nativismo ya analizados, tuvieron su repercusión al nivel de la puesta en escena, en especial en cuanto a los recursos actorales necesarios para llevar a escena estas obras. La amplificación de lo sentimental provocó una importante disminución en la actuación costumbrista y un notable

incremento de la actuación melodramática propia del romanticismo teatral. Debido en parte al asesoramiento de Ezequiel Soria y a las características del texto, se enfatizaron los aspectos miméticos correspondientes a una forma realista “ingenua” y se limitó su cercanía con la oratoria, aunque lo melodramático siguió ocupando un lugar central.

El pasaje al teatro implicó una limitación de los movimientos y del despliegue físico y un mayor énfasis y cuidado en lo gestual. Del mismo modo, el tono cercano a la oratoria fue paulatinamente reemplazado por formas de dicción más “naturales” y menos “exageradas”. Con las variantes de cada caso, que van del “pícaro” protagonista de *Calandria* a la “víctima” de obras de la segunda fase del microsistema como *Jesús Nazareno*, puede decirse que el nativismo presentó una limitación de la violencia característica de la gauchesca que tanto disgustaba a las elites y un cambio en el ritmo, que se volvió menos intenso sobre todo en las secuencias transicionales. Si bien los procedimientos utilizados eran los mismos, resulta evidente que éstos comenzaron a combinarse de un modo diferente, más acorde a los gustos y las necesidades del nuevo público al que estaban dirigidos. Aunque estas variantes pronto fueron incorporadas a las representaciones posteriores de la gauchesca, puede afirmarse que el nativismo inauguró un modo de poner en escena diverso del de la gauchesca original.

Por último, la puesta de *Jesús Nazareno* resultó innovadora también en el plano de la **armonización**, dado su relación con el surgimiento de la figura del director en torno a Ezequiel Soria. Soria cumplió ese rol primero junto a la compañía de Mariano Galé y luego en las de José J. y Gerónimo Podestá. En este sentido, la labor de Soria resultó un antecedente de la configuración de la figura del director como responsable de la armonización de la puesta en escena. Sin duda fue el iniciador en la escena argentina del rol de “director artístico”, separado de sus funciones de administrador y capo-cómico. Esto llevó al crítico Jacobo De Diego, en una excesiva comparación, a afirmar que:

El cumple en nuestro medio cometido similar al de Antoine, Craig o Dantchenko. Fue como ellos orientador de un movimiento y para concretarlo contó con la ductilidad de los Podestá (1969: 25 y 1965: 47).

El propio Podestá aceptó que sus continuados éxitos durante esa temporada no fueron solamente el resultado de la bondad de las obras, sino que también de la elección de ellas, de los prolijos ensayos y del empeño de toda la compañía por triunfar y demostrar sus valores interpretativos, detrás de lo cual se ve la figura de Soria (Podestá, 1930: 133). Las críticas periodísticas también valoraron la “inteligente dirección de Ezequiel Soria” (*El Diario*, 26/02/1902) y “el acierto del director artístico” (*La Nación*, 26/02/1902)

En suma, a nivel de la armonización, la puesta en escena nativista se caracterizaba por la variedad que le otorgaba la inclusión de música y danzas folklóricas, así como la presencia

de payadas, juegos y faenas rurales, pero poseía un ritmo menos sostenido que la puesta en escena de la gauchesca debido a la importancia que las secuencias transicionales tenían dentro del género. Las críticas periodísticas a las obras posteriores del nativismo continuaron destacando el pintoresquismo de estas partes y la participación posterior de cantantes que luego adquirieron gran fama, como Libertad Lamarque en *Ya se Acabaron los Criollos* (1926) de Alberto Vacarezza. Los testimonios y las fotografías conservadas permiten también apreciar el cuidado de la reconstrucción histórica de las puestas en escena de las obras ambientadas en el período rosista, como por ejemplo en *La mazorquera de Monserrat* (1930) de Carlos Schaeffer Gallo.

Conclusiones

La puesta en escena nativista, tanto en su novedad como en sus aspectos residuales, significó una ratificación de los contenidos implícitos de los textos dramáticos del género, reforzó el mensaje de apoyo a prácticas sociales aglutinadoras tales como “el amor a la tierra, el respeto a la ley y el hábito dignificador del trabajo” (Prieto, 1988: 176). La redención “social” y “ficcional” del héroe –basta recordar que el verdadero Calandria murió baleado por la policía- fue reforzada por una puesta en escena que limitó la violencia de los personajes y subrayó desde la actuación, el vestuario y los otros signos escénicos, aquellos aspectos costumbristas que en la gauchesca estaban subordinados a la trama central. El ritmo lento de un universo rural idealizado por Leguizamón y por los autores nativistas que le sucedieron, la “vida tranquila”, las costumbres austeras encontraron su fiel representación en la puesta en escena nativista llevada adelante por los Podestá. El campo representado en ellas era el “depositario natural de la tradición”, “el lugar originario donde ella –la identidad del argentino- hallaba sus fuertes arcanas” (Svampa: 1994: 90), y si las vidas de los protagonistas del género no eran tranquilas y a veces no terminaban bien, éstos siempre actuaban para ratificar la ideología dominante, para defender ese mundo rural puro e incontaminado.

Puede decirse para concluir que, de algún modo, Martiniano Leguizamón entrevió en esas “figuras hirsutas y bravías” que eran los personajes de la gauchesca representados por los Podestá, la posibilidad de llevar a escena sus ideas respecto de lo que debía ser el “teatro nacional”. Leguizamón elaboró un texto de cuidado lenguaje y de didascalias precisas, alejado de ese “guión” que fue *Juan Moreira*, y capaz de “limitar” la “violencia escénica” de la gauchesca, que tanto rechazo provocaba en la elite y en el propio Leguizamón. Además, supervisó por sí mismo las representaciones que, si bien siguieron manteniendo el “estilo Podestá”, implicaron una evolución respecto de la gauchesca. El mayor “respeto” por un texto dramático así lo exigía, la limitación del estilo cercano a la oratoria de la gauchesca, el ritmo

lento en las secuencias transicionales, el cuidado en el vestuario, en la escenografía y en los accesorios fueron algunas de las novedades que introdujo la puesta en escena nativista. Con la llegada de Ezequiel Soria a la compañía Podestá la puesta en escena nativista ingresó en una nueva fase, caracterizada por la incorporación “ingenua” de recursos escénicos “naturalistas” al servicio de una trama “romántica”, plagada de rasgos costumbristas y adscripta a una ideología netamente conservadora.

Capítulo II. 3. La recepción del teatro nativista

Para dar cuenta en forma completa del fenómeno teatral y de su circuito de comunicación, abordamos el análisis de la recepción que obtuvo el corpus de obras nativistas, contemplando tanto la recepción inmediata que suscitó en la crítica periodística y literaria, como la recepción obtenida por parte del público en ocasión de sus respectivos estrenos. El estudio del proceso de recepción de los textos consiste en el estudio histórico del público, de los espectadores o lectores, de cómo éstos han resemantizado el texto proyectando su ideología, su competencia cultural, su contexto histórico-social, sus vivencias personales, etc. Como la teoría de la recepción incluye al lector en la historia de la literatura, aplicar estos estudios al campo del teatro implica el desafío de incluir al espectador en la historia del teatro. Para este estudio se utilizan como fuentes históricas las críticas y comentarios periodísticos generados por las obras teatrales, así como publicaciones y testimonios escritos de la época, memorias de los teatristas - para este estudio consultamos las de Podestá (1930) y García Velloso (1960)- o reportajes a los agentes del campo, fuentes todas que nos puedan informar sobre el tipo de público que asistía a las representaciones y su vínculo con el espectáculo teatral.

Como marco teórico de los estudios de recepción del espectáculo, por un lado aplicaremos al caso particular del teatro la sistematización de la teoría de la recepción literaria que realizó Hans Robert Jauss (1976, 1981, 1986, 1987), y por el otro, tomamos los estudios de recepción del espectáculo de Patrice Pavis (1994), Marco De Marinis (1986) y Fernando De Toro (1987), reelaborados y sistematizados por Osvaldo Pellettieri (2005a: 39-42).

Jauss (1976) propone hacer una historia de la literatura reconstruyendo las diferentes lecturas que han tenido los textos a lo largo del tiempo. Es decir, una historia de la literatura en la que se tome el punto de vista del lector y en la que se tengan en cuenta los distintos momentos de la recepción de un texto. En su primera tesis, Jauss define el proceso de comunicación como el encuentro de dos historicidades: la del espectáculo y la del espectador. La historicidad de la literatura se basa en la experiencia previa de la obra con sus lectores. Por esto, afirma que la literatura vive en la medida que es leída, y si proyectamos esto al teatro, el teatro vive en la medida en que es visto por los espectadores. De esta tesis se desprende la necesidad de investigar qué recepción tuvo la obra en su estreno, cómo fue leída, desde qué prisma. Veremos en este capítulo cómo primero a *Calandria* y luego al nativismo se lo leyó desde el discurso oficial.

La crítica periodística

En el análisis de la recepción de *Calandria*, como toda obra que inaugura un nuevo sistema, observamos cómo el horizonte de expectativas que recibió la obra estaba signado por el sistema anterior, el de la gauchesca. En su segunda tesis, Jauss define el concepto de horizonte de expectativas, que consiste en las pautas de conocimiento del lector con respecto al género. El horizonte de expectativas cambia con el tiempo, y en este sentido Pellettieri (2005a: 41) afirma que los autores

producen un texto condicionado por el contexto espectacular o el campo intelectual u horizonte de expectativas: las “normas”, las obras que los rodean, la noción de “teatro” de ese momento histórico, las obras que aparecen implicadas en el texto, los comentarios críticos, las cartas y pretextos del autor, todo esto determina la forma de producción del texto..

La gauchesca respondía al horizonte de expectativas de amplios sectores populares, pero no al de los sectores cultural y políticamente hegemónicos, por su discurso contestatario y su cuestionamiento al orden social y jurídico. La recepción crítica de la gauchesca se caracterizó por oscilar entre dos posiciones: por un lado la indiferencia y por otro los cuestionamientos realizados desde una perspectiva “legitimista”, “oficialista” de apoyo al surgimiento del nuevo estado liberal (Heredia y Rodríguez, 2006: 7).

Y esto nos conduce a la tercera tesis de Jauss, en la que define el concepto de distancia estética como la distancia existente entre el horizonte de expectativas que rodeó la obra y la posibilidad de cambio de horizonte que ésta conlleva. En este caso, se trata de la distancia existente entre el horizonte de expectativas que rodeó la aparición de *Calandria* -que era vista desde el horizonte de expectativas de la gauchesca- y la propuesta de esta nueva obra, cuya aceptación tuvo como consecuencia un cambio de horizonte (1976: 174), ya que en el caso de *Calandria*, dicha distancia fue visualizada por la crítica como un hecho positivo. Es decir, la recepción inmediata obtenida por el nativismo, tanto desde la crítica periodística como literaria, se ha caracterizado por diferenciar a este corpus del teatro gauchesco, valorándolo y destacándolo positivamente sobre el fondo del género anterior, observado como negativo.

Jauss señala en su cuarta tesis que toda obra es una respuesta a las preguntas que le formula su época, que el horizonte de expectativas permite formular preguntas que el texto puede responder. En este sentido, podemos afirmar que el nativismo responde a un cambio en el horizonte de expectativas del público que modificó a la visión del gaucho y de la tradición nacional. Creemos que *Calandria* respondió a la demanda de un teatro a la vez nacional (valor que no le era discutido a la gauchesca) y culto, “civilizado”, en oposición a la “barbarie” del corpus de la gauchesca teatral. *Calandria* cumple la función de responder a las críticas que

planteaba la gauchesca al discurso oficial, demostrando la posibilidad de integración del gaucho al nuevo orden neoliberal.

Dicha concretización del nativismo se evidencia claramente al relevar las críticas periodísticas suscitadas por el estreno de *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón, obra que, como ya dijimos, funcionó como punto de giro entre la gauchesca y el nativismo. Estas críticas han sido recopiladas por su autor para la primera edición de la obra de 1898, e incluidas en la reedición del año 1961 (Leguizamón, 1961a: 113-146).

Del análisis de estos numerosos comentarios surgen varios ejes de lectura comunes. En primer lugar, las críticas destacaron la ausencia de violencia y muerte en la obra, el cambio en la caracterización y valoración ideológica de la figura del gaucho protagonista de la acción y el desenlace positivo, todos rasgos que la distanciaban positivamente de la gauchesca. Resulta evidente que la versión del gaucho construida por el texto de Leguizamón fue eficaz para los reclamos ideológicos de una crítica que había cuestionado en la gauchesca particularmente a los protagonistas en conflicto con la legalidad del sistema, sus rasgos agresivos y su rebeldía ante el orden social y jurídico. El enfrentamiento con la ley –aunque estuviera motivado por una injusticia declarada-, el pasaje a la clandestinidad y la resolución casi siempre violenta, eran contrarios al proyecto de construcción liberal de un Estado moderno. Por esta razón, la crítica valoró positivamente la operación que propuso *Calandria*: la transformación del gaucho matrero y rebelde de la gauchesca en un paisano integrado al orden social:

La bondad lo vence (al matrero entrerriano), hace con él lo que la fuerza y la persecución no pudieron lograr, y doblegado por la bondad se ata por voluntad propia al yugo de la civilización (*La Nación*, 22/5/1896, Leguizamón, 1961a:113).

Es menester señalar que esta operación acompañó la configuración del símbolo positivo del gaucho consistente en erigirlo en depositario de los valores originarios de nuestra nacionalidad –en contraposición y como reacción ante la oleada inmigratoria-. Es decir, no podía encontrarse la fuente de esta nacionalidad en un modelo de hombre que cuestionaba y denunciaba las fallas del modelo de nación que se estaba fundando. Entre otros testimonios semejantes, opinaba Luis Berisso:

Anoche –después de tantos dramones y tantos adfesios horripilantes como nos ha sido dado soportar-, hemos tenido al fin la suerte de oír algo, (...) Aunque el fondo de la obra lo constituye el gaucho, lo ha colocado a una distancia inmensa de esos tipos sanguinarios y brutales como *Juan Cuello* y *Juan Moreira*, que no perdían ocasión de asaltar policías, matar soldados, perseguir patrullas enteras, armando continuas trifulcas con la autoridad y con los pacíficos habitantes de la campaña y que muy pobre idea dan de lo que se ha dado en llamar *dramas nacionales*. Esos engendros, así denominados, no representan hasta ahora sino una tendencia retroactiva, como es la de presentar tipos de peleadores y asesinos como gauchos verdaderos, desnaturalizando de este modo al *típico*, que era noble,

desinteresado, laborioso, enamorado y cantor (*La Nación*, 24/05/1896; Leguizamón, 1961a:115-118).

Y Alfredo Varzi ratificaba:

No creíamos en el teatro nacional: jamás hubiéramos pensado que una evolución favorable podía presentarse a resolver el problema de su institución, abriéndose paso, con su avasalladora fuerza, por entre la multitud de amaneramiento y exageraciones de que habían llenado sus obras algunos escritores rutinarios; y dando nacimiento al criollo bueno y sencillo, al verdadero gaucho civilizado, al hombre noble del campo (...) El tradicional habitante de nuestros campos de altos sentimientos y corazón de oro, en medio de su ingénita rusticidad, aparecía en casi todos los dramas criollos que han desfilado por nuestros escenarios, fundido en el crisol del salvajismo y esclavo impotente de instintos criminales. (...) El doctor Leguizamón ha creado el verdadero gaucho en el teatro nacional y debe enorgullecerse de haberlo conseguido cuando tan poca fe se tenía en la pureza y legitimidad de las obras criollas. (*El Tiempo*, 28/05/1896; Leguizamón, 1961a:120-122).

Mientras que Fray Mocho, en *Tribuna* (23/05/1896), corroboraba:

La producción de Leguizamón no deja en el espíritu ningún sabor amargo, ni despierta pasiones que la cultura acalla; no es el hálito de la vida salvaje: es una fotografía instantánea que reproduce paisajes y costumbres y perfila caracteres cuyos lineamientos dibuja el mismo espectador. (Leguizamón, 1961a: 114-115)

En consecuencia, y como segundo eje común de lectura de la obra, la crítica valorizó de *Calandria* lo que consideraba una pintura referencial de tipos y costumbres regionales entrerrianas, mediante la utilización de términos procedentes del campo semántico de la plástica: “pintura exacta de nuestra nacionalidad” (*La Nación*, 22/05/1896); “cuadro vivo, tomado del natural” (*La Nación*, 24/05/1896); “reflejo fidelísimo de una época” (*Tribuna*, 27/05/1896); “cuadros tan llenos de color y de vida, arrancados del natural para llevarlos al teatro” (*La Nación*, 01/06/1896); “más que drama o comedia, ¡es pintura, es fotografía, es vida! (*El mundo del arte*, 30/06/1896), “es un cuadro bellísimo, natural, donde los menores detalles han sido estudiados con amor y cariño.” (Víctor Pérez Petit, *La Tribuna Popular*, 24/11/1896), entre otras.

Este rasgo del costumbrismo, secundario en la gauchesca, en esta obra nativista se convirtió en su objetivo principal: la recuperación y fijación histórica de un tipo social que se agotaba. Idealización mediante, la pieza contribuyó a la formación de un elemento potable para la construcción de una tradición que, se entendía, peligraba por la oleada inmigratoria, percibida como avasallante. La crítica celebró esta intención de registro de la obra y su invitación a la conservación de las costumbres nacionales:

Saludamos en el autor de *Calandria* al verdadero pintor de nuestras costumbres nacionales, y al que está llamado, dadas sus dotes geniales, a conservar para la historia el perfil simpático de nuestro gaucho, que ya se pierde, borrado por las exigencias de la época (*El Mundo del Arte*, 30/6/1896; Leguizamón, 1961a:134-136).

Corrobora esto lo expresado por Juan Angel Martínez en una nota dirigida a Leguizamón:

Que esos tipos (los gauchos) se van, que se esfuman en un medio ambiente nuevo, producto de una civilización superior, es un hecho fuera de controversia. Pero si el arte y la literatura quieren conservarlos y perpetuarlos en la memoria del pueblo, deberá empezar por conocerlos bien, para no presentarlos desnaturalizados o adulterados (Leguizamón, 1961a:145)

En tercer lugar, la crítica consideró a *Calandria* una obra de transición entre el género popular gauchesco y una nueva futura etapa de teatro culto o "literario", un punto de giro aún no demasiado depurada literariamente, pero con perspectivas futuras:

No es ésta una obra dramática perfecta: es un lazo de unión de lo que se llamó teatro nacional, con el verdadero teatro; es un esfuerzo digno (*La Nación*, 22/05/1896; Leguizamón, 1961a:113-114).

Calandria (...) es un tramo de oro hacia la creación definitiva de nuestro teatro nacional (Enrique de Vedia, *Tribuna*, 27/05/1896; Leguizamón, 1961a: 118-119).

El primer paso en el sentido del drama nacional dióse hace poco de una manera feliz por medio de una pieza del doctor Martiniano Leguizamón, titulada *Calandria* (Carlos Zedlitz-Weyrach, *La Plata Rundschau*, 15/06/1896; Leguizamón, 1961a:130-134).

Al autor de *Calandria* nuestras más expresivas felicitaciones, y que no sea ésta su última producción, sino la portada del gran álbum que algún día se llamará el Teatro Nacional (Fox, 31/5/1896; Leguizamón, 1961a:123-124).

En este sentido, las críticas periodísticas legitimaron al autor de *Calandria* en su ingreso al campo teatral, valorando estéticamente a su "opera prima" y generando un positivo horizonte de expectativas en torno a la futura producción dramática del autor -expectativa que será frustrada, ya que Leguizamón abandonó luego de este estreno la dramaturgia, para concentrarse en los estudios históricos y literarios (salvo el breve boceto dramático *Del Tiempo Viejo*, escrito con mucha posterioridad, en 1915)-.

En cuarto lugar, la crítica de *Calandria* nos permite observar no sólo que en el campo intelectual de la época ya circulaba la estética del naturalismo francés, sino también que dicha circulación se constituyó en uno de los factores que incidieron decisivamente en la favorable valoración de la pieza. Ejemplo de ello son las siguientes palabras de Víctor Pérez Petit, que en las páginas de *La Tribuna Popular* (24/11/1896) afirmó:

¿Dónde está el secreto de este supremo arte? Ya queda dicho tácitamente: de la realidad. Sí, solo el naturalismo puede engendrar tales bellezas y lograr tan sencillas y perdurables emociones. (...) Yo no sé si el escritor argentino se ha empapado en las leyes y reglas que gobiernan el arte dramático naturalista; yo no sé si conoce la teoría de ese arte que ha engendrado obras de la talla de esa *Germinia Lacerteaux*, estrenada con inmenso

escándalo en el teatro Odeón de París: pero, conozca o no las doctrinas preconizadas por los más eximios naturalistas franceses, lo cierto, lo indiscutible, lo que puede verificar cualquiera de los lectores, es que su drama *Calandria* ha cumplido con esas doctrinas sin violar una sola de sus leyes. (...) Y es que el *drama criollo* como género dramático, es el que mejor puede realizar la reforma del teatro, porque pugna el naturalismo. (Leguizamón, 1961a, 141-144)

Pérez Petit formula una pregunta cuya respuesta llegará recién con *Barranca Abajo* (1905), de Florencio Sánchez. Si bien desde el estreno de *Calandria*, el horizonte de expectativas de la crítica reclamó la evolución del género hacia el naturalismo, por la recepción productiva⁴² del estímulo externo del teatro naturalista francés, la incorporación de los rasgos fundamentales de su poética será uno de los elementos cruciales en la evolución del nativismo hacia el nuevo sistema del teatro de tesis social de Florencio Sánchez.

Jesús Nazareno (1902) de García Velloso ya no fue leída por la crítica desde el horizonte de expectativas de la gauchesca, sino desde los paradigmas que se fueron afirmando en la crítica teatral porteña: tanto desde el “paradigma didáctico” que concebía al teatro como un poderoso vehículo ideológico, como desde el “paradigma axiológico” en el que se apoyaba una fuerte noción del decoro y una tesis vinculada a un eje moral (López, 2002: 558-559; 563) Estos paradigmas se encuentran indisolublemente ligados a la concepción de la función didáctica del teatro, postulada especialmente por Domingo F. Sarmiento, quien desde su labor como crítico teatral sustentó un modelo de teatro que debía “aleccionar el espíritu de los concurrentes” (Pellettieri, 2006). Para Sarmiento (2006: 64), el teatro debía cumplir una función pedagógica, propender a una educación “sirviendo al público como de un liceo”, constituirse en el espacio merced al cual se adquirirían los valores de la civilización europea y, fundamentalmente, cumplir con la función de regenerar y mejorar las costumbres e ideas del público argentino. Esta pauta ideológica fue sostenida por toda la crítica teatral posterior, entendiendo que el teatro podía ejercer una poderosa influencia sobre el público, que - utilizada perniciosamente- podía conducirlos a seguir el “mal ejemplo”. Se verificó en dicha crítica un fuerte acento en el aspecto moral de las obras teatrales. Así, la crítica de *La Nación*, escrita probablemente por Enrique Frexas, crítico teatral de ese medio entre los años 1890 a 1905, leyó la obra desde este paradigma didáctico y moral, lo que condujo a impugnar la presentación escénica del adulterio:

parécenos sensible que la obra se la haya desenvuelto sobre la tan usada base del adulterio, (...). La caída de Deolinda, tan amada de su esposo Jesús, en brazos del rico estanciero

⁴² La recepción productiva es la que se refiere a la creación de textos dramáticos y espectaculares concretados bajo el “estímulo externo” de los nuevos creadores extranjeros, la apropiación de poéticas extranjeras, tanto a nivel de los textos dramáticos como de los texto espectaculares (Pellettieri, 2005a: 40-41).

Antenor, ni se explica bastante, ni dejaría de causar una impresión penosa aunque se las explicase con sutilezas más o menos ibsenianas. Comienza a ser hora de que el teatro se preocupe por rehabilitar a la mujer en vez de rebajarla a fuerza de presentarla uno y otro día refractaria a las virtudes que más la enaltecen, y especialmente a la fidelidad conyugal. De lo contrario podrá creerse que más que teatro, lo que se pretende hacer es propaganda a favor del divorcio, hoy, y del amor libre y completamente canino, mañana. (*La Nación*, 26/02/1902).

Más allá de cuestionar su aspecto moral, la crítica volvió a valorar, como en *Calandria*, la presentación del ámbito local y el realismo y la naturalidad de los personajes representativos de nuestra campaña, en consonancia con el tercer paradigma al que se plegó la crítica de la época: el paradigma de la verosimilitud (López, 2002: 563).

Con respecto a la recepción posterior del nativismo, observamos que la crítica periodística continuó privilegiando en las obras nativistas la pintura evocativa de ambientes y costumbres a la intriga sentimental y la "loable ... intención reconstitutiva de los tiempos de nuestra historia nacional" (*La Época* 6/4/16). Aún a mediados de la década del veinte, cuando el microsistema entraba en su fase remanente, se valoraba así a uno de sus cultores:

Claudio Martínez Payva es de los contados productores teatrales que entre nosotros elige el tema y el ambiente de sus obras con estilo nacional, salvando del olvido la belleza y la poesía de una modalidad argentina que agoniza... Sus obras se esparan (sic) con interés y deleite: tienen el sabor del terruño, ennoblecen figuras humanamente hermosos (sic) y locales, cantan la tradición en sus aspectos más dignos. (*Anuario Teatral Argentino* N°2, 1925/26, 85).

Con la evolución del sistema nativista, se observa en las críticas periodísticas que estas obras merecieron un profundo conocimiento de las normas del género, de sus respectivas variantes. Por lo tanto, la valoración radicó más en la peculiaridad de cada texto dramático y no en su originalidad. Es decir, la originalidad de la fábula no se constituyó como un elemento determinante para la crítica que, a juzgar por los comentarios sobre *Mamá Culepina* de Enrique García Velloso⁴³, pareció entender que las variantes se agotaban rápidamente:

El asunto de "Mamá Culepina" no es nada nuevo ni extraordinario. Pero la forma como esta fábula está pergeñada es en cambio, si no original, sí interesantísima (*El Radical*, 5/4/16).

Hay todo lo elemental y propio de los melodramas; pero hay también ... verdadera emoción humana en el argumento tratado ...El asunto de "Mamá Culepina" no es nada nuevo ni extraordinario. Pero la forma como esta fábula está pergeñada es en cambio, si no original, sí interesantísima (*El Radical*, 5/4/16)

En este ambiente estalla el drama y creemos que en la obra del Señor Velloso lo menos importante es el asunto (*El Diario*, 5/4/16).

⁴³ Véanse, asimismo, las críticas publicadas en *Tribuna* (5/4/16), *El Diario Español* (5/4/16); *La Nación* (5/4/16) y *La Unión* (16/5/16).

O en cuanto a *La taba del querer* de Carlos Schaeffer Gallo:

Ciertamente, el asunto ... no es original, ni se presta tampoco a grandes variaciones, que pudieran darle a una pieza ... aspecto de originalidad. Está tomado de las costumbres del interior norteno, que en lo referente a los fundamentales sucesos de la vida -el amor, el dolor, el odio, la alegría y la muerte-, no se diferencian mucho de las otras provincias, y así ese argumento fue utilizado ya por otros autores ... (*El Radical*, 8/4/16).

La crítica literaria inmediata

La crítica literaria inmediata⁴⁴, coincidió con la anterior en considerar al nativismo desde su diferenciación con el corpus textual del teatro gauchesco. La crítica académica del corpus de la gauchesca se caracterizó por la desvalorización de su contenido estético, por la crítica a la crudeza del lenguaje, así como por el cuestionamiento del verismo de *Juan Moreira* que era considerado un mal ejemplo que podría incitar a la rebelión (López, 2002). De ahí que en ocasiones se rescataran los aspectos costumbristas de la gauchesca por sobre aquellos que fomentaban la efervescencia del público. Este reclamo estético e ideológico permite explicar, al menos parcialmente, la evolución del género hacia el nativismo. *Calandria*, al utilizar la lengua regional en forma estilizada, daba una respuesta a las críticas que los sectores conservadores del campo literario dirigían implacablemente al corpus textual de la gauchesca, tanto en la poesía como en el teatro, como puede verse en el ensayo de Ernesto Quesada "El criollismo en la literatura argentina" (1902). El reclamo apuntaba a una evolución del sistema, que suavizara los aspectos "bárbaros" en la construcción del perfil de los personajes e incluya, depurada y estilizada, a la lengua regional. La pieza de Leguizamón se adaptó a estas expectativas, según las apreciaciones del mismo Quesada (1983: 208):

Pero, por fortuna, parece que el público se ha cansado al fin de tanta inepticia; hoy se nota visiblemente que aquel detestable "teatro nacional" está evolucionando; aún quedan cultores del viejo género, y el Circo Anselmi sigue impertérrito representando tales piezas, que son todavía aplaudidas por cierta clase de público; pero el teatro Apolo, donde funciona la compañía Podestá, se transforma a ojos vistas, y logra imponerse a un público entendido, dando piezas cada vez más cuidadas, en las cuales el carácter criollo no implica la chabacanería y la grosería de los dramones de marras. Leguizamón, con su preciosa *Calandria*, representada en 1896, ha iniciado la reacción contra aquellas piezas estúpidas en las que el gaucho aparecía como un bandido disfrazado, destripando a todo el mundo.

Alfredo Bianchi, en la revista *Nosotros*, también diferenciaba a *Calandria* de la gauchesca, afirmando que *Cobarde* y *Calandria* eran las:

⁴⁴ Consignamos la crítica literaria inmediata, dado que la posterior ya la hemos reseñado en el punto 3 de la Introducción de la presente tesis (pag. 9), denominado "Relevamiento bibliográfico sobre el nativismo".

únicas obras de importancia entre el fárrago de dramones sangrientos que venían representando todas esas compañías trashumantes desde el ruidoso éxito de *Juan Moreira*. (Año XXI, Nro. 219 y 220, 1927: 149)

El estreno de *Jesús Nazareno* de Enrique García Velloso fue considerado por este mismo autor como:

un cambio brusco de panoramas, un salto hacia la civilización. (...) Con ella (...) se inicia la segunda época de nuestro teatro nacional, la era *ciudadana*, en contraposición a la era *gaucha* que agonizaba ante la indiferencia de los públicos. (1927: 150).

Además, Bianchi señaló que García Velloso fue el fundador del teatro nacional. Aunque acepta que éste existía desde la pantomima de *Juan Moreira* de Gutiérrez-Podestá estrenada en 1884, considera que:

un país no tiene un verdadero teatro propio hasta el momento en que cuenta con un local estable y autores, actores y espectadores hijos del país. Y esto sólo existió a partir del estreno de *Jesús Nazareno*, el 26 de febrero de 1902 (1938: 100).

De lo expuesto, podemos concluir que la recepción contemporánea del nativismo, tanto por parte de la crítica periodística como literaria, se constituyó en una de las manifestaciones por un lado, del pensamiento nacionalista conservador, y por otro del proceso de legitimación del gaucho y del espacio rural como paradigma de nuestra identidad nacional -tópicos a los que nos referiremos con mayor detalle en el próximo capítulo de la presente tesis-. En este sentido, la posición de Martiniano Leguizamón como crítico literario coincide con la postura nacionalista vigente en el campo intelectual de la época. Leguizamón consideró a *Sobre las ruinas* (1904) de Roberto J. Payró “nuestro primer drama nacional” (1961b: 124) y señaló respecto a ella:

Se puede hacer obra de arte con asuntos criollos; se puede poner en pugna el espíritu retardatario del gaucho con las ideas nuevas del progreso, sin que del contraste surja ningún sentimiento de amargo reproche por la ignorancia de que ellos no son culpables, ni ese desdén petulante de los que desdennan al pobre paisano por lo que es hoy, sin reparar en lo que fue ayer; sin respetar la gloriosa tradición que encarnan sus sacrificios; sin recordar que ellos ayudaron a forjar esta patria...(1961b: 87-88)

En el marco de este debate entre tradición y progreso, la valoración del nativismo de Leguizamón se encuentra presente en su obra como crítico literario y se contrapone con la postura que ensalza el progreso. Así, muy diverso fue el tenor de la crítica de Juan Pablo Echagüe:

El gaucho es un personaje anacrónico, encarnación de energías regresivas, el gaucho es rémora, el gaucho es obstáculo que nos barre el camino del progreso. No necesitamos semibárbaros trovadores en el desierto. No necesitamos poetas de fogón ni cantores de endechas en la soledad pampeana. Lo que allí necesitamos no es “nobleza” consistente en matar hombres a cuchillo contra cuchillo por disputas de pulpería. No es “valor” probado

en combatir contra la policía: es trabajo, es población, es fuerza civilizadora que conquiste llanuras, es el extranjero sobrio y tenaz que nos traiga sus brazos para la acción, su sangre para fundir con la nuestra, (...) El gaucho se va! ¡Que se vaya en hora buena! (Bianchi, 1920: 53).

En suma, la recepción contemporánea del nativismo se constituyó en una de las manifestaciones del debate tradición vs. progreso, debate que quedó luego inmerso en lo que Beatriz Sarlo (1983: 69-105) denominó “reacción nacionalista del Centenario”. Ésta, entre otras cosas, terminó de concluir el cambio radical de significado del concepto “criollo”, como evocador de valores y virtudes positivas. Así, el nativismo se constituyó como una respuesta a los reclamos ideológicos del campo intelectual, que lo apoyó buscando contrarrestar el fenómeno del éxito de la gauchesca y el “moreirismo”.

El público

El éxito de público acompañó a las representaciones de *Calandria* y *Jesús Nazareno*. Dichas puestas en escena se constituyeron en dos hitos del proceso de legitimación del teatro nacional y de la compañía Podestá dentro del incipiente campo teatral porteño, en el cual aún no se consideraba de valor artístico al denominado “teatro nacional”. En este marco debe leerse el comentario vertido por el crítico de *El Diario* (15/01/1902) sobre el panorama de la futura temporada de ese año que, posteriormente, fue calificada como “la más fructífera del teatro nacional”:

El teatro argentino no ofrece, desgraciadamente, la perspectiva de otras novedades. Atravesamos una época de esterilidad completa.

El estreno de *Calandria* continuó el proceso del paulatino cambio de la conformación social del público convocado por la compañía de los Podestá. Según *La Nación* (22/05/1896), a la representación que se llevó a cabo “casi sin anuncio”, asistió un público “numeroso y selecto”, que aplaudió los tres actos de la obra. Ésta continuó representándose con un “éxito sostenido” y el autor recibió una verdadera ovación al finalizar el espectáculo (*Tribuna*, 23/5/1896; *El Diario*, 12/12/1896; Leguizamón, 1961a:114-115 y 139-140).

El proceso de legitimación de la compañía Podestá encontró otro hito en la decisión de abandonar la trashumancia del circo y establecerse en forma definitiva en Buenos Aires en el Teatro Apolo. José J. Podestá, en sus memorias (1930), expresa que en 1901, al finalizar la temporada en el Teatro Victoria en la que habían estrenado *Calandria*, decidieron dejar la vida transhumante y permanecer en Buenos Aires, con el fin de “estar más en contacto con los hombres de letras que eran los que debían ayudarnos en nuestra empresa” y “para hacer ambiente y convencer por medio del trabajo a los que dudaban del porvenir de nuestra obra”

(1930: 118). Como afirmamos, esta búsqueda de legitimación en el campo literario y teatral porteño se inició con la instalación de la compañía -ya dividida por primera vez- en el Teatro Apolo. Allí se propusieron ampliar su recepción a sectores más altos y modificar los hábitos de su público. Resulta significativa en tal sentido una anécdota narrada por José Podestá: señaló que, al observar el heterogéneo público que convocaba su teatro, decidió prohibir el acceso a quienes no llevaran camisa o se presentasen mal vestidos (1930: 121).

Además, con vistas a lograr dicha legitimación, la compañía buscó luego modificar su repertorio tradicional, tarea ésta que encontró múltiples obstáculos toda vez que -aún identificados con el circo- no lograba que los dramaturgos consagrados les permitieran representar sus piezas, que solían ser entregadas a compañías extranjeras de prestigio: Sin embargo, cuando la compañía comenzó a trabajar con Ezequiel Soria -acabado exponente del "teatro culto"- tal estado de cosas sufrió considerables modificaciones. A partir de su integración a la compañía como director artístico se verifican grandes cambios: su presencia no sólo logró modificar la actitud de la crítica hacia la compañía, sino que, predicando con el ejemplo, logró que autores argentinos ya consagrados como Martín Coronado, Enrique García Velloso, Nicolás Granada y Roberto Payró le permitan dar a conocer sus textos a la compañía Podestá.

Asimismo, se constituye otro hito del mencionado camino hacia la legitimación de la compañía el estreno de *Política Casera* (1901) de Soria, que suscitó el siguiente comentario del crítico de *La Nación* Enrique Frexas:

Por primera vez este diario puede ocuparse del *teatro criollo* donde se ha representado anoche *Política Casera*, de Ezequiel Soria [el Apolo], que bien merece que *La Nación* cambie de idea.

Fue también dicha pieza la que hizo modificar la actitud irónica del crítico de *La Tribuna* Joaquín de Vedia hacia el teatro nacional (De Diego: 1965). García Velloso explica así este cambio:

por casualidad fue invitado Ezequiel Soria a ocupar el puesto de director de la compañía de los hermanos Podestá, y por casualidad estos actores estrenaron *Política Casera*, que su flamante director tenía destinada a la compañía de la eminente María Tubau; por casualidad asistí yo a ese estreno y entusiasmado por el éxito de Soria, escribí Jesús Nazareno; por casualidad fue Roberto J. Payró una noche espectador de mi obra y se comprometió a escribir *Canción Trágica* (1960, 22).

Resulta interesante señalar que, según José Podestá (1930: 129), fue el éxito de *Canción Trágica* (1902) de Roberto J. Payró lo que llevó a Martín Coronado a asistir por primera vez al Teatro Apolo y a permitir que la compañía estrenara una pieza suya escrita con anterioridad *La piedra de escándalo*. Esta obra, modelo del melodrama social, constituyó un verdadero

hito en este proceso, representando la fusión entre la tradición gauchesca popular y la corriente de teatro culto romántico preexistente, de la cual Martín Coronado era cultor.

En cuanto al público, es un hecho que los estrenos de la temporada de 1902, entre ellos el de *Jesús Nazareno* de García Velloso, hicieron llegar al Teatro Apolo a un público nuevo, el culto, que hasta ese momento solía asistir solamente a las representaciones de las compañías extranjeras. Testimonio de este cambio de público nos brindan los primeros historiadores del teatro nacional:

Jesús Nazareno se dio treinta noches consecutivas. No sólo el público habitual, sino el que concurría únicamente a las salas del Odeón y de la Opera, quiso conocer y aplaudir esta obra de la que tanto se hablaba. (...) Su estreno debe señalarse con piedra blanca en la historia de nuestro teatro. Porque no sólo acostumbró a otra clase de público a frecuentar el Apolo, sino que abrió los ojos de los escritores argentinos que hasta entonces habían mirado el teatro como algo desdeñable. (Bianchi, 1927: 150)

También Mariano G. Bosch considera que luego de los significativos estrenos de *Jesús Nazareno* y *La piedra de escándalo*, fue *¡Al Campo!*

la que consagró definitivamente al Apolo. Y esta última lo llenó de gente que no lo frecuentaba antes, ni por curiosidad. Todo porteño de la época sabe que al Apolo iba solamente la concurrencia que llama el escritor aludido, “la gente nocheriega de Buenos Aires”, muchachada alegre, con damas de reputación algo dudosa y toda la más divertida de la ciudad; y se encontraban allí a sus anchas. Y Nicolás Granda la reemplazó con los habitués de los teatros extranjeros de distinción y a la moda. (Bosch: 1969: 82)

En la prensa social de la época también encontramos testimonios de este cambio de la conformación del público que asistía a los espectáculos de la compañía Podestá, que llegó a contar con las máximas autoridades de la República:

La noche del viernes de la anterior semana fue de extraordinaria y selecta concurrencia en el teatro Apolo, donde se presentaba la popular obra de M. Coronado “La piedra de escándalo”, mantenida en cartel durante sesenta representaciones, sin que haya decaído el entusiasmo del público, acentuándose por el contrario su aprecio al autor y en la interesante comedia de costumbres. Entre los espectadores se hallaban el Presidente de la República, el Ministro del Interior, doctor González, y los familiares de Coronado, Unzué, etc. (*Caras y Caretas*, 27/12/1902)

El éxito de la temporada de 1902 generó, además, un debate periodístico sobre los motivos del fracaso del proyecto de Ezequiel Soria junto a la compañía de Mariano Galé y su triunfo junto a la de José Podestá. Se cuestionó quién interpretaba mejor las obras nacionales: si ese eximio elenco español o el criollo sin formación actoral ni “educación artística”. De esta controversia -de la que participaron entre otros Juan José de Lezica, Serafín Floridor, Alberto Díaz, Diego Fernández- no hemos encontrado más testimonios que la referencia de Bosch (1969: 83-85).

Es en este debate dónde puede enmarcarse la conocida anécdota del anónimo estreno

de *Jesús Nazareno*. El sonado fracaso de *El corneta de Belgrano*, la última obra de García Velloso llevada a escena por una compañía española, había culminado en situaciones violentas entre el público, el elenco y el autor. Por lo tanto, García Velloso solicitó que su nombre no se diese a conocer hasta después del estreno de *Jesús Nazareno*, invocando la excusa de que la obra fue entregada en un sobre, firmada con seudónimo. Al fin de cada acto tales fueron las muestras de entusiasmo y la ovación del público que debió levantarse treinta y cuatro veces el telón a lo largo de la representación (*El Diario*, 26/02/1902). Tanto reclamó el público la presencia del autor que éste se presentó al finalizar la representación, siendo unánimemente aclamado. Resulta indudable, entonces, que obras nacionales requerían actores nacionales, y viceversa. Relatan este hecho el propio García Velloso (1961: 12); Alfredo Bianchi (1927: 149) y José J. Podestá (1930: 127-128).

El pasaje de la gauchesca al nativismo implicó, además, al nivel de la recepción el paso de la identificación asociativa a la compasiva. Jauss define a la identificación asociativa (1986: 259) como aquella que se da de manera directa, en la que llegan a borrarse los límites entre escena y receptores. Consecuentemente, el espectador es movido a “ponerse en el lugar de” los personajes, asumiendo una misión en el mundo imaginario. Coincide con los géneros teatrales más elementales, y se produce también en la competición, el ritual y el happening. El héroe de la gauchesca despertaba en el público una identificación asociativa, que en ocasiones motivaba a que los espectadores a intervenir en la representación en defensa del mismo, ingresando al espacio escénico y quebrando el espacio liminar (Pavis, 2000: 160), es decir el límite entre el espacio destinado a las acciones del actor y el de los espectadores. Entre varios testimonios de este hecho, se destaca especialmente la anécdota narrada por José J. Podestá en sus Memorias, referente a que durante una representación de *Santos Vega*, un vigilante que se hallaba de servicio en el circo, ingresó al escenario y se interpuso entre “milicianos” y gauchos, separándolos. (Podestá, 1930:79). Estos acontecimientos se producían debido al desconocimiento de los espectadores de las convenciones generales del teatro que establecen la ficción teatral (De Toro, 1987: 77) y de la denegación (Ubersfeld, 1989: 33), elemento constitutivo de la comunicación teatral merced al cual el receptor considera al mensaje como no-real o, más exactamente como no-verdadero. Por la denegación, todo cuanto ocurre en escena está contagiado de irrealidad, se erige como una construcción imaginaria que el espectador no desconoce y por ello queda radicalmente separada de la esfera de su existencia cotidiana y se abstiene intervenir en ella. Florencia Heredia y Martín Rodríguez corroboran esta identificación asociativa por parte del espectador de la gauchesca, planteando como ésta era propiciada por el espacio propio del circo:

la horizontalidad del picadero permite un tipo de intervención del público en la escena que es previo a la convención teatral (o que por lo menos prefiere ignorarla): Los espectadores transgreden la ley de la escena para ponerse del lado de Moreira, un transgresor de la ley diferencial impuesta por el estado. Usan una ficción cuyos límites perciben como imprecisos, de un modo desviado: como realidad. Si bien muchos conocen la historia de Moreira a través de Gutiérrez, saben que tienen que evitar que éste caiga en manos de la partida porque entienden que el destino de Moreira es el suyo propio. Y es esa certeza – más fuerte que la convención y que la ley- la que vuelve a la ficción real. (2006: 73).

En cambio, Calandria y Jesús Nazareno son personajes que despiertan en el espectador la identificación compasiva. Los protagonistas del nativismo son vistos como héroes imperfectos, que suscitan la piedad, el interés moral y el sentimentalismo en el espectador. Son los héroes cotidianos, empequeñecidos, que provocan tanto la risa como el llanto en el espectador. Esta identificación tiene para Jauss un interés moral: que el espectador se interese por lo que pasa en la sociedad y que alcance una autoafirmación al comprobar que hay otra gente como él y se consuele con ese hecho. Como afirma Patrice Pavis (1998: 241), si juzgamos al personaje inferior a nosotros, pero no del todo culpable, la identificación se efectuará por medio de la compasión y la piedad. El aumento de la función emotiva del lenguaje que caracteriza el paso de la gauchesca al nativismo es otro factor decisivo en este pasaje de una identificación asociativa a una compasiva.

Asimismo, *Jesús Nazareno* se constituyó en modelo del nativismo y tuvo una notable recepción productiva, ya que muchos autores comenzaron a escribir en base a él, conformando un nutrido corpus de obras nativistas que se extendió hasta su remanencia en la década del cincuenta.

Conclusiones

En la recepción del nativismo pueden verse con bastante nitidez las tensiones ideológicas que pugnan en el discurso crítico del período. Los acontecimientos del campo social, especialmente la creciente y sostenida inmigración, asentada casi exclusivamente en los centros urbanos, revirtieron parcialmente los ejes axiológicos que sustentaban la oposición campo/ciudad. La idealización del ambiente rural fue aparejada con la de la figura del gaucho, en oposición a la figura del inmigrante, que crecería en el microsistema del sainete criollo. La crítica de la época, cuyo canon incluía tanto la cuestión de la nacionalidad como la convicción de una instrumentalidad didáctica del teatro, consideró al nativismo como una poética funcional a sus expectativas. Así, puso en primer plano la elección del nativismo del ámbito rural, la descripción de costumbres nativas, los personajes “adaptados” al sistema, las módicas tesis, el

acentado puesto en lo melodramático y una elección lingüística acorde con un proyecto de identidad nacional.

Del análisis de la recepción del nativismo se puede concluir que, en gran medida, este microsistema se constituyó como una respuesta a los reclamos ideológicos de una crítica que aún no constituía un discurso autónomo con respecto al campo político. Como respuesta al "moreirismo", supo conciliar el plano estético con la demanda de un proyecto cultural hegemónico. El discurso crítico así lo reconoció y apoyó a sus productores más allá de valoraciones específicamente estéticas.

Capítulo II.4. Relación del nativismo con el campo intelectual (1888-1913)

Para abordar la relación del surgimiento del nativismo con el contexto histórico, político, social e ideológico de fines del siglo XIX y principios del XX⁴⁵, partimos del presupuesto teórico de que la relación que se establece entre hechos artísticos y sociales no es de índole directa -como un reflejo o consecuencia lineal- sino que se encuentra determinada por una serie de relaciones que se establecen en el marco del campo intelectual, desarrolladas por Pierre Bourdieu en “Campo intelectual y proyecto creador” (1984). Bourdieu establece que la creación artística se realiza en el marco de un sistema de relaciones sociales que afecta tanto a la obra como a la relación que tiene con ella su creador. A este sistema de fuerzas que se establecen entre los diferentes agentes de producción intelectual lo denomina “campo intelectual”. Este campo posee una estructura dinámica y jerarquizada: cada uno de estos agentes -y su poder- se halla determinado por su pertenencia, posición y tipo de participación dentro del campo.

Para este autor, el campo intelectual es un espacio social relativamente autónomo respecto del poder político-económico, ya que se encuentra regido por sus propias leyes. Esta relativa autonomía se fue configurando de manera progresiva, producto de un proceso histórico -que se concretó en el arte europeo en el siglo XIX con el Romanticismo-, pero no es total, ya que siempre existen condicionamientos de tipo económico y social. Aunque las relaciones del campo intelectual tengan una lógica específica, no pueden disociarse de las condiciones históricas en las que están inmersas. Para esta concepción, adquieren gran significación las instituciones e instancias “de legitimación”, aquellas que seleccionan, juzgan y consagran a las obras de arte (editoriales, crítica, academias, universidades, museos, sistemas de enseñanza, premios, público, etc.).

Funcionando en el marco del campo intelectual, podemos definir un campo teatral, con sus propios agentes e instancias de legitimación. El campo teatral sería, así, el espacio social autónomo en el que conviven textos dramáticos, autores, actores, directores, público, instituciones mediadoras (crítica, premios), etc. Para Bourdieu, el teatro es una de las artes consagradas o legitimadas, por lo que su posición en el campo es central, aunque dentro de las artes allí ubicadas, en nuestro país su posición es periférica con respecto a la literatura, por ejemplo.

⁴⁵Hemos delimitado el contexto histórico de surgimiento del nativismo entre los años 1888 -fecha de la publicación de *Mis Montañas* de Joaquín V. González- y 1913 -año del dictado de las conferencias que dieron origen a *El Payador* (1916) de Leopoldo Lugones, dos hitos fundamentales en el proceso de debate sobre la identidad nacional que desarrollamos en el presente capítulo.

En la Argentina, el campo intelectual se consolidó a fin del siglo pasado, merced a tres factores: una creciente especialización en la producción intelectual; un incremento en el mercado artístico, en el que la obra de arte funciona con un valor comercial; y una autonomía relativa que preserva al campo intelectual de la coerción por parte de las autoridades del campo político. Uno de los factores fundamentales del proceso de configuración del campo literario fue la profesionalización del escritor: a principios de siglo, surgió la figura del escritor profesional que aspiraba a vivir de su profesión. Anteriormente, durante el siglo XIX, la escritura estaba en manos de representantes de la elite criolla, que practicaban esa actividad en forma diletante. Tanto Martiniano Leguizamón como Enrique García Velloso, autores de las dos obras paradigmáticas del nativismo teatral, pertenecen todavía a este modelo de escritor aristocrático decimonónico.

En cuanto al campo teatral porteño, a partir de 1884 comienzan a surgir ciertas condiciones de posibilidad de su existencia, y culmina de configurarse como tal en 1902 (Cilento y Rodríguez, 2002). Uno de los factores fundamentales que impulsaron este proceso fue la conformación de un mercado de bienes culturales-teatrales, regulado por la oferta y la demanda. A partir de esto, se crearon numerosas salas teatrales, se incrementó el número del público teatral, así como de las compañías teatrales nacionales, que comenzaron a competir con las extranjeras, que dominaban hasta ese momento la plaza teatral porteña. A lo largo de este proceso, se fueron perfilando los diferentes agentes del campo: los dramaturgos, los actores, los directores, los capocómicos o actores cabeza de compañía, los empresarios (generalmente dueños de salas teatrales) y la fusión de estos últimos dos roles: los actores-empresarios.

II.4.1. El teatro nativista como configurador de la tradición nacional

El nativismo surgió como una respuesta desde el ámbito del teatro al debate que signaba el campo intelectual a fines del siglo XIX y principios del XX sobre la existencia y construcción de una identidad nacional. Este debate entre progreso y tradición, entre lo nacional y lo cosmopolita, instalado en el campo intelectual por el pensamiento nacionalista conservador encontró su clímax en torno al centenario de la Revolución de Mayo, en 1910. Este pensamiento cuestionaba la configuración de la cultura argentina ante los violentos procesos de cambios sociales y económicos que afectaban a nuestro país.

En esos años, en conjunción con el proceso de modernización y de expansión económica, comenzaron a surgir signos de perturbación social, como por ejemplo los movimientos obreros, especialmente los anarquistas, que generaron preocupación en la elite

gobernante de nuestro país (Svampa, 1994: 85-88). Los nuevos grupos sociales surgidos por el proceso de crecimiento económico y por el ingreso masivo de inmigrantes provocaron un impacto muy fuerte en la tradicional sociedad argentina. Este impacto comenzó a resquebrajar la confianza en la política liberal inmigratoria, ya que se la comenzó a ver como la causa de la disolución de los vínculos sociales tradicionales. Así, en el momento en que las teorías liberales habían concretado el modelo de país que proyectaron desde la generación del 80, se descubría que las consecuencias del proceso habían escapado a las primitivas previsiones de sus fundadores (Onega, 1982: 19). Este nacionalismo, caracterizado por su persistencia (Gramuglio, 1994), surgió como señal de alarma de la propia elite gobernante frente a los efectos no deseados de las políticas puestas en marcha para la construcción del estado nacional, en especial cuando comenzó a percibirse los conflictos derivados de la modernización promovida por el proyecto liberal.

En este marco, se produjo un fervor nacionalista, que Beatriz Sarlo denominó “reacción nacionalista del Centenario” (1983), mientras que Carlos Payá y Eduardo Cárdenas “nacionalismo cultural” (1978). Este sentimiento se resume en las palabras de Rafael Obligado, en su carta a Joaquín V. González al respecto de su obra *Mis Montañas*:

he ensalzado alguna vez al progreso, a esa evolución más o menos rápida que va concluyendo con el pasado y arrastrándonos a un porvenir que será grande y próspero, ... pero nunca tan interesante como aquel, ni tan rico para el arte, ni tan característico y genuino para la personalidad nacional. Desgraciadamente la electricidad y el vapor, aunque cómodos y útiles, llevan en sí un cosmopolitismo irresistible, una potencia igualitaria de pueblos, razas y costumbres que después de cerrar toda fuente de belleza concluirá por abrir cauce a lo monótono y vulgar” (González, 1944: 9).

Esta corriente antimodernista, entre otras cosas, optó frente a este problema por revalorizar el interior del país, lugar de conservación de la identidad nacional, como foco de resistencia ante la pérdida de las tradiciones nacionales, frente a una Buenos Aires cosmopolita, donde debido al masivo asentamiento de inmigrantes, comenzaba a surgir una nueva cultura fruto de la fusión entre criollos e inmigrantes. Buenos Aires era considerada, así, como una urbe en la que prevalecía el mercantilismo y la cultura materialista. Así, el nacionalismo tornó al interior, con su inmovilidad, en el lugar originario destinado a dar la impronta y la unidad nacional a un país amenazado de perder su cohesión social.

Uno de los primeros autores en realizar esta revalorización del interior en el marco del rescate de las tradiciones fue Joaquín V. González, quien en *La Tradición Nacional* (1888) propuso recuperar y fijar estas tradiciones regionales, resguardadas en la conciencia popular, concretando una “literatura nacional”. Así, en su libro, González propuso un verdadero “programa cultural” que tuvo gran repercusión en el campo intelectual argentino y que el

nativismo se propuso cumplir. Este programa consistía en hacer literatura nacional como estrategia de formación de la conciencia e identidad nacional, en escribir sobre el país, y en especial sobre el interior, sobre cada región comprendida en él. El mismo concretó este objetivo, este proyecto de literatura regional en su obra *Mis Montañas* (1893), en la que realiza una nostálgica evocación de La Rioja y que se convirtió en el paradigma del nativismo literario. Además, siguiendo este "mandato" de Joaquín V. González, se escribieron durante esos años historias provinciales, crónicas regionales, y en el campo del arte surgieron debates en torno a la existencia de un arte nacional, tanto en las artes plásticas como en el teatro. El campo teatral estaba surcado por reclamos de la necesidad de la fundación de un teatro nacional, y surgieron además durante esos años los primeros intentos de realizar una historia del teatro nacional, concretados en *Historia del Teatro Antiguo en Buenos Aires* (1902) de Mariano G. Bosch y en *Teatro Nacional Rioplatense* (1910, reeditado en 1969), de Vicente Rossi. Mariano Bosch entabló una polémica con este último libro, justamente en torno a la cuestión sobre la concepción del teatro nacional, en su siguiente libro: *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino* (1929, reeditado en 1969).

En este marco ideológico, las obras nativistas están signadas en su aspecto semántico por su carácter de evocación del pasado rural como "edad de oro", especialmente por los valores éticos que sustentaban las acciones de los hombres. El punto de vista de la poética del nativismo se focaliza en la construcción simbólica del gaucho, valorado por su código ético, su valentía, en síntesis, por su "hombría de bien". Joaquín V. González, considerado el autor más representativo del nativismo literario, en *La Tradición nacional* (1888) y *Mis Montañas* (1894) contribuyó a esta idealización y construcción simbólica de la figura del gaucho:

El gaucho es el hijo genuino de la tradición, es el fruto lozano de la amalgama del indígena y el europeo; reúne los hábitos vagabundos del uno a la mansedumbre y elevación moral del otro (1957a:166)

El gaucho argentino es siempre el mismo bajo todas las latitudes de nuestro inmenso territorio; la tristeza es el fondo de su ser, porque se la infunden la soledad de la llanura y sus lúgubres crepúsculos, ... ama siempre con vehemencia, poniendo en el amor la vida, ya a la campesina de tez morena, ya a la tierra. (1944: 125-126).

Joaquín V. González inició el cambio radical de significado del concepto "criollo", como evocador de valores y virtudes positivas y modificó la función social atribuida a la tradición y a la figura del gaucho, ya no solamente como evocación nostálgica del pasado, sino como símbolo de unión e identificación nacional ante los acelerados cambios sociales y políticos que produjo el proceso de modernización. Este proceso cristalizó con la revaloración de Leopoldo Lugones del *Martín Fierro* de José Hernández, en 1913. Lugones le asignó al

poema un carácter fundacional en la literatura argentina y, desde allí, se la consideró la obra que representa y sintetiza nuestra identidad nacional (Altamirano, 1983: 107-115).

Por todo lo expuesto, el nativismo se inserta en el marco más amplio del criollismo, proceso cultural estudiado en profundidad por Adolfo Prieto (1988). El criollismo fue una tendencia que se extendió desde las últimas décadas del siglo XIX y primeras cinco décadas del siglo XX, que incluyó una serie de diversos hechos culturales. Dentro de éstos podemos citar tanto la trayectoria teatral de los Podestá (Pellettieri, 2001: 18) como el debate sobre el "idioma nacional" (Rubione, 1983; Congreso Gral. de la Nación, 1896), la gauchesca y el nativismo, el folletín, la payada, etc. Era una tendencia que exaltaba las "virtudes nacionales" con un lenguaje popular, que se correspondía al horizonte de expectativa y la estructura de sentimientos del público, que incorporaba a través de la misma la identificación con la "identidad nacional". Fue una tendencia homogeneizadora que buscó salir al cruce de la diferenciación y disgregación cultural que se consideraba que provocaba la inmigración.

II.4.2. La "cuestión nacional" y el teatro argentino

En este acápite, nos abocamos al estudio de la relación que establece el nativismo con la serie histórica, en especial con el debate sobre la "cuestión nacional" que signó la historia del pensamiento argentino durante el período 1885-1914 (Bertoni, 2000). Este pensamiento ha sido altamente productivo en el campo teatral argentino ya que una gran cantidad de textos dramáticos develan en su aspecto semántico la referencia al tema de la "cuestión nacional". Llegamos a la conclusión que a través de estas obras (especialmente las nativistas, pero también algunas comedias costumbristas) autores como Martiniano Leguizamón, Nicolás Granada y Julio Sánchez Gardel se propusieron la misión de crear una conciencia nacional, a semejanza de lo hecho por pensadores nacionalistas como Joaquín V. González, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez. Por esta razón, hemos considerado a las obras dramáticas ya estudiadas del período estipulado como fuentes históricas que develan en su conformación textual la vigencia del debate sobre la "cuestión nacional".

Esta relevancia asignada a la nacionalidad, a la pertenencia a una tradición, se sustentaba en una concepción nacionalista cultural de base romántica, que desde su surgimiento en Alemania se extendió como una corriente ideológica de larga duración temporal, más allá del momento en que deja de estar vigente como corriente artística. Así, ciertos rasgos de esta actitud romántica definida por Isaiah Berlin (2000: 37) se proyectan hasta la Argentina de fines de siglo XIX y principios del XX, atravesando todo el debate sobre la cuestión nacional, y desde esa inquietud presente en el campo cultural se traslada al

teatral, dando por resultado el teatro nativista y otras formas teatrales, como la comedia costumbrista, que rescataban el costumbrismo, la importancia del color local y el regionalismo.

Con la expresión “cuestión nacional”, Lilia Bertoni (2000) identifica el conflicto ideológico que surgió en Argentina en la década del 80, momento en el que comenzó a cuestionarse la capacidad de la Constitución Nacional de 1853 para dar respuesta a la nueva sociedad argentina, por el ingreso masivo de inmigrantes, y por su inadecuación a las nuevas corrientes de pensamiento europeo. Este “clima de opinión nacionalista” se acompañó a nivel gubernamental con una política internacional proteccionista de la agricultura y la navegación de los ríos, y con una política interior preocupada por la necesidad de formalizar una cohesión social en torno al sentimiento patriótico, en especial a partir de la incorporación de los inmigrantes a través de su ciudadanización, la educación de sus hijos mediante la escolaridad primaria, el servicio militar obligatorio, etc. Esta necesidad de nacionalización del inmigrante se intensificó ante la sospecha de que estas colectividades extranjeras se formalicen como colonias dependientes de los países de origen, como propiciaba la política exterior colonialista italiana, y como consecuencia de la participación de centros políticos extranjeros, de diferentes nacionalidades, en torno a la revolución producida en 1893 en Santa Fe. Estos hechos provocaron que surgiera un horizonte en que el inmigrante comenzó a ser visto como un peligro potencial ya a fines de la década del 80, antes de las primeras huelgas anarquistas producidas en 1901 y 1902, que intensificarán aún más esa percepción del inmigrante como una amenaza latente.

Esta nueva corriente de pensamiento “nacionalista” se apropió del término nacional, pero éste ya circulaba con anterioridad. El término proviene del movimiento romántico, que entabló con el Iluminismo una polémica en torno a la definición del concepto de nación. Esta polémica estaba centrada, en términos de Eric Hobsbawm (1991), en la contraposición de dos ideas o matrices diferentes de nación: el nacionalismo político y el nacionalismo cultural. El primero, cuyo modelo era la Revolución Francesa, sostenía la identidad entre nación y estado, por lo que la pertenencia a la nación estaba asociada a la incorporación al nuevo orden político, lo que suponía su adhesión voluntaria al mismo y la aceptación de sus reglas. El segundo, postulado por el Romanticismo, definía a los rasgos culturales como los que define la pertenencia a la nación. Los miembros de una nación son aquellos que comparten una identidad cultural, una raza, una historia común y en especial una lengua.

Este concepto cultural de nación es fundamentalmente esencialista, porque supone la existencia de rasgos de la nacionalidad (raza, lengua, costumbres, tradiciones) que provienen

de un tiempo inmemorial, ligado a una comunidad de origen primitiva, y que se mantienen a lo largo del tiempo y resurgen paulatinamente debido a su carácter inmutable, que hace que sigan siendo siempre idénticos. Estos rasgos pueden sufrir transformaciones, pero hay un sedimento de la cultura pura que vuelve a aflorar en determinados momentos, un fondo invariable, profundo, que los acontecimientos no pueden modificar. Debido a esta concepción, la fusión o mezcla cultural, es vista como la pérdida de esos rasgos esenciales.

Esta concepción romántica del nacionalismo cultural, originaria de Alemania, fue sumamente productiva en Argentina, y se encuentra en la base del pensamiento de autores nativistas como Joaquín V. González y dramaturgos como Martiniano Leguizamón.

Continuidad del romanticismo en el nativismo teatral

Isaiah Berlin, en *Las raíces del romanticismo* (2000), considera que muchos fenómenos históricos, entre ellos el nacionalismo, han sido profundamente “afectados, penetrados” por el romanticismo, ya que este movimiento implicó un cambio radical de valores en la vida y el pensamiento del mundo occidental. Para este autor, el romanticismo fue una actitud que comenzó en Alemania entre 1760 y 1830, por lo que no limita el concepto al arte producido en el período entre los años 1820 y 1840, sino que lo concibe como una tradición ideológica de larga duración. Berlin considera que fue la transformación de conciencia de mayor envergadura en los siglos XIX y XX en Occidente, al punto que nada ha sido igual después del romanticismo y que su impacto se extiende hasta la actualidad. A la hora de detallar las características que han sido consideradas románticas, entre otras enumera:

También es lo familiar, el sentido de pertenencia a una única tradición, el gozo por el aspecto alegre de la naturaleza cotidiana, por los paisajes y sonidos costumbristas de un pueblo rural, simple y satisfecho, por la sana y feliz sabiduría de aquellos hijos de la tierra de mejillas rosadas. Es lo antiguo, lo histórico, las catedrales góticas, los velos de la antigüedad, las raíces profundas y el antiguo orden con sus calidades no analizables, con sus lealtades profundas aunque inexpresables (Berlin, 2000: 37).

Sin duda, este es el sentimiento que abriga el nacionalismo en general, y en especial el que motiva la obra de Joaquín V. González, así como al costumbrismo y el nativismo en el teatro argentino. El sentimiento de que se forma parte de una tradición es una sensación romántica para Berlin, y una de las prioridades para el nacionalismo tanto europeo como argentino.

Además, Berlin señala la existencia en el seno de este movimiento de una tendencia primitivista. El primitivismo era una corriente aparecida a comienzos del siglo XVIII en la literatura inglesa, que celebraba al hombre en su estado natural, postulando la existencia de una ley natural que puede identificarse de un modo más patente en el corazón de un nativo no

corrompido por la instrucción o de un niño no instruido. Esta tendencia romántica se caracteriza por referir a este primitivismo, por optar por las formas de vida simple de los campesinos de lugares reales o imaginarios, rechazando “la temible sofisticación de la ciudad”.

Quisiera destacar que la opción por una vida primitiva en lugares reales o imaginarios, y sumarlo al hecho de que Isaiah Berlin considera también que el valor romántico del noble salvaje recaía en el hecho de que su condición era irrealizable. Si los románticos hubieran podido alcanzar esa condición, se habría convertido en una figura inútil, ya que lo esencial de su valor radicaba en que era imposible de hallar, inalcanzable, infinito. Uniendo estos dos elementos, podemos concluir en primera instancia que la búsqueda del nativismo teatral por exaltar la vida simple rural de nuestro país está impregnada de sentimiento romántico. Pero, además, al buscar el modelo de la vida primitiva, el nativismo dirige su mirada al interior de nuestro país, pero en un tiempo pasado. Ubica esa vida campesina en un lugar imaginario, en una remota “época de oro” inicial de nuestros campos y de nuestra configuración nacional. La figura del gaucho (el noble salvaje argentino) es ensalzada en el momento en que se torna inasible, en el momento en que el proceso de modernización del país provocaba su desaparición. Este rasgo romántico señalado por Berlin de dotar de importancia a la comunidad campesina que ha ido desapareciendo y se va idealizando, hasta llegar a ocupar un lugar en el mito, es sin duda la operación que realiza el nativismo con la vida rural en la pampa y con la figura del gaucho.

Además, en la figura del gaucho se suma otro elemento romántico: la configuración del mito del héroe romántico. Berlin basa esta necesidad del romanticismo de conformar mitos en que la doctrina estética romántica del arte postulaba la existencia de un impulso infinito en la realidad, en el universo, que es inagotable y que no se puede transmitir con los medios que los artistas tienen a su alcance. Por esta razón, utilizaban alegorías y símbolos, únicas vías de expresión de esa corriente inmaterial, inabarcable. Los románticos descubrieron también que si intentaban comprender algo, aquello que buscaban era inagotable, intentaban apresar lo inaprensible. Entonces ¿cómo era posible para el romanticismo comprender la realidad? El único modo de lograrlo eran los *mitos*, los símbolos. Los mitos tenían para los románticos la capacidad de encarnar en sí mismos lo inexpresable y lograr encapsular lo oscuro, lo irracional, lo inarticulable. Los mitos son algo perpetuo que pasa de generación en generación, y constituyen un inagotable suministro de imágenes a la vez estáticas y eternas. Por lo tanto, los románticos descubrieron la necesidad de crear mitos modernos, que cumplieran en la cultura contemporánea la misma función explicativa del universo y

expresiva que constituían los mitos y las imágenes de las culturas del pasado. Como resultado de esto, surgió un proceso consciente de formación de mitos a principios del siglo XIX, en el que obras literarias del pasado se convirtieron en abundantes fuentes de mitología. Un claro ejemplo de esta capacidad forjadora de mitos romántica es la configuración del mito del gaucho, figura clave de la tradición nacional, valorado por su ética, su valentía, en síntesis, por su "hombria de bien".

Esta formulación de un ideal de hombre, en el que se exalta su fuerza, es para Berlin una de las ideas centrales de la rebeldía romántica. Ahora bien, el romanticismo presenta a su héroe como un individuo en conflicto o lucha con los otros individuos dentro de la sociedad, y a la sociedad como el obstáculo para la realización del individuo. De este matiz rebelde del héroe se carga el protagonista de la gauchesca teatral, en especial su modelo arquetípico, *Juan Moreira* (1884) de Eduardo Gutiérrez y José Podestá. Ya hemos visto como el nativismo expurga este rasgo rebelde y elimina la conflictividad social del gaucho, integrándolo a la sociedad, lo que será uno de los rasgos ideológicos que diferencien y distancien a la gauchesca del nativismo.

Otro rasgo que adjudica Berlin al romanticismo es la nostalgia. Lo fundamenta en el hecho de que los románticos intentaban comprender lo infinito, pero éste era inabarcable para ellos, por lo que nada de lo que hicieran les daba satisfacción. Por esta razón, sus incursiones en lo exótico, lo extraño, lo ajeno, constituían intentos por absorber el infinito, de fundirse en él. Obedecían a una búsqueda religiosa por lograr una unidad con Dios, de revivir a Cristo en ellos, de aunarse con las fuerzas creativas de la naturaleza. Para estos románticos, vivir era hacer y hacer era expresar su propia naturaleza, expresar su relación con el universo. Este era el anhelo, la razón por la que escribían novelas sobre el pasado. Esta nostalgia romántica definida por Berlin puede encontrarse también en el nativismo teatral.

En síntesis, podemos concluir que ciertos rasgos de esta actitud romántica de larga duración definida por Berlin se proyectan hasta la Argentina de fines de siglo XIX y principios del XX, caracterizando al teatro nativista y a otras formas teatrales, como la comedia costumbrista, que rescataban la importancia del color local, de la patria chica, la valoración del lugar de origen.

Esta idealización de la vida rural y primitiva del romanticismo, que será retomada por el nativismo teatral, tiene su origen en el pensamiento de G.J. Herder, en especial en su valoración de la etapa patriarcal de la historia de la humanidad. En su libro *Filosofía de la Historia* (1774), Herder realiza un rastreo histórico desde los orígenes de la humanidad, estableciendo una analogía entre las diferentes etapas vividas con las edades del hombre.

Mediante esta utilización de la metáfora de una vida humana, ubica a la infancia de la humanidad en los comienzos heroicos de la formación de la especie humana, en la era patriarcal. En esta etapa de la vida primitiva, se arraigan y fundan para Herder las primeras tendencias, costumbres e instituciones de la humanidad. Esas tendencias eran:

el fundamento eterno para todos los siglos de educación de la humanidad. Sabiduría en lugar de ciencia; temor a Dios en lugar de sabiduría; amor parental, conyugal, filial en lugar de cortesía y disolución; orden en la vida; autoridad y protección divina en el hogar, prototipo de todo orden e institución social (1950: 27).

Para Herder, este mundo patriarcal, la comarca oriental, constituye la *edad de oro de la humanidad*. Los caracteres que definen esta etapa de la infancia de la humanidad son la obediencia a la autoridad paterna, el apego a las costumbres antiguas y el sentimiento religioso. En esto coincide con el sentimiento nacionalista expresado en el nativismo teatral, que ubica en el pasado agrícola la edad de oro de nuestra nación, aquella edad originaria en la que se vivían y exaltaban esos tres valores destacados por Herder, que caracterizaban también las relaciones humanas del gaucho. Las obras nativistas están signadas en su aspecto semántico por su carácter de evocación del pasado rural como "edad de oro", especialmente por los valores éticos que sustentaban las acciones de los hombres. El respeto a la autoridad paterna y el apego a costumbres antiguas forman parte de este modelo humano, como se observa, entre otros ejemplos, en el resumen que realiza Carmelo Bonet en "La literatura nativista y la realidad social rioplatense" (1935) sobre los rasgos propios de esta idealización del gaucho:

atributos comunes (entre mestizos y criollos) impuestos por el medio físico y social: el coraje, el desprecio a la muerte, el aguante en el dolor, la astucia, la devoción por el juego y la bebida, el desapego al dinero, el desamor al trabajo. Las virtudes del gaucho legendario: hospitalidad, culto a la palabra empeñada, amistad leal, respeto de hijos a padres, disposiciones artísticas (amor a la guitarra, gusto por la payada) son privativas del tipo blanco y barbado (1935: 98).

En esta imagen idealizada del gaucho también se encuentran valores rescatados por Herder en el espíritu caballeresco de la Edad Media. Herder considera que los pueblos del mundo nórdico, de características patriarcales y primitivas, aportaron a la historia de la humanidad, luego de la caída del Imperio Romano, el valor varonil, el sentimiento de honor, la sinceridad, la veneración a los dioses. En el ideal medieval, definido en torno del espíritu caballeresco, se funden los valores del honor, amor, fidelidad, devoción, valentía y castidad que también definen al arquetipo gaucho.

Las teorías de Herder han contribuido fuertemente en la conformación del movimiento romántico, por lo que Berlin lo considera como uno de los padres del romanticismo:

él es el promotor de todos esos anticuarios que desean que los nativos sean tan nativos como lo fueron siempre, de aquellos a los que les agrada el arte y la artesanía y que detestan la estandarización; de todos aquellos a quienes les gusta lo curioso, que desean preservar las más exquisitas formas del antiguo provincialismo sin la contaminación despreciable de la uniformidad metropolitana. Herder es el padre, el ancestro de todos esos viajeros, aficionados que merodean por el mundo desentrañando distintas formas de vida olvidadas, que se deleitan en todo lo que es peculiar, extraño, nativo, en todo lo que está intacto (Berlin, 2000:93-94).

Si proyectamos este sentimiento hacia el pensamiento nacionalista argentino, vemos entonces cómo Herder es el padre del sentimiento conservador concretado en el regionalismo y provincialismo del pensamiento nacionalista en general y del nativismo literario y teatral en particular. Este sentimiento transita por toda la obra del nativismo teatral, y es el objetivo del teatro nativista revalorizar y preservar la vida, las costumbres, el lenguaje y formas de ser regionales como reacción ante el acelerado proceso de modernización que amenazaba con su desaparición.

El aporte de Herder al romanticismo, y que luego será retomado por el pensamiento nacionalista, es que el clima, el paisaje, la configuración geográfica, la peculiar naturaleza que rodea al hombre en cada región confluyen en la configuración de ciertos rasgos culturales propios, que son los que caracterizan y definen la pertenencia a una nación. Esta concepción de nación cultural, originada en Herder, será sustentada por el romanticismo y se extenderá más allá de la desaparición de este movimiento artístico, en corrientes de pensamiento que abrevan en él, como el nacionalismo y el nativismo teatral. De esta concepción provendrá la fusión del hombre con el paisaje y la identificación del estado de ánimo de los personajes protagónicos con el clima y la geografía imperante en el espacio donde se desarrolla la acción teatral, que caracterizará a una rama del nativismo en su tercera fase. De esta vertiente, hemos analizado en el punto II.1.6 (pag. 171) dramas de Julio Sánchez Gardel: *La montaña de las brujas* (1912) y *El zonda* (1915), determinando los elementos románticos presentes en las mismas.

Además, ya hemos analizado también la pervivencia de elementos románticos en las dos obras modelo del nativismo: *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón (punto II.1.1, pag: 114 de la presente tesis) y *Jesús Nazareno* (1902), de Enrique García Velloso (punto II.1.2, pag. 121). Este regionalismo, que proyectaba al ámbito del teatro la valoración de la cultura regional y del color local del romanticismo, tenía el fin ideológico de recuperar y fijar estas tradiciones ante el acelerado avance histórico que provoca su desaparición. En esto el nativismo es heredero del pensamiento de Herder, al valorar el pasado agrícola como edad originaria, como la “edad de oro” de nuestra nación, y al querer preservar la vida provinciana

sin la contaminación cosmopolita de las ciudades (Berlin, 2000: 93-94). También deviene de Herder la creencia que el clima, el paisaje, la configuración geográfica, la peculiar naturaleza que rodea al hombre en cada región confluyen en la configuración de ciertos rasgos culturales propios, que son los que caracterizan y definen la pertenencia a una nación.

Esta corriente estaba cimentada sobre una concepción ideológica y estética conservadora, que reaccionaba ante las consecuencias del progreso; y de base nacionalista, que erigía la apología del agro y “la vuelta al campo” frente a la ciudad y a las masas inmigratorias ancladas en Buenos Aires. Este regionalismo buscaba contraponerse a la creciente concentración urbana, en la que comenzaba a generarse una nueva cultura popular, fruto de la síntesis entre criollos e inmigrantes. Para esto, convirtió a la realidad rural, especialmente la bonaerense, mitificada y distorsionada, en el modelo y la imagen oficial de la Argentina (S/D, 1972: 11-16). Por lo tanto, el criterio ideológico que configuraba selectivamente la tradición (Williams, 1980: 137), especialmente en torno a la mitificación de la figura del gaucho y su moral, se correspondía con el pensamiento nacionalista conservador, que encontró en estos un elemento aglutinante de unión e identificación nacional (Sarlo, 1983; Altamirano, 1983). Esto, unido a su profundo espíritu religioso -ratificador del catolicismo y gustoso de representar en escena las creencias y ritos de la religiosidad popular- configuran el campo semántico al que apunta esta poética y que se identifica con la corriente de pensamiento romántico de larga duración definida por Berlin, como vimos anteriormente.

El nativismo teatral integró a la poética de la gauchesca la tradición del teatro romántico. Este le aportó el conflicto sentimental que estructura a todas las obras, el lirismo, la escritura en verso, los largos monólogos emotivos, el sentimiento religioso, el color local, la justicia poética y la búsqueda del amor por encima de todos los intereses (Picard, 1986). Estos elementos, conforman lo que Berlin define como el ideal de vida romántico: la propensión a sacrificar la vida por las creencias propias, el empeño en un ideal por el que sería válido sacrificarlo todo. Este idealismo, que puede llevar hasta el martirio, la integridad y la sinceridad son los valores del héroe romántico y del héroe gaucho nativista. También coincide la idealización de la figura del gaucho con los valores rescatados por Herder tanto en el pueblo oriental primitivo (el respeto a la autoridad paterna, el apego a costumbres antiguas), como en el ideal caballeresco medieval: la valentía, el honor, la sinceridad, la devoción religiosa, el amor asociado a la fidelidad, etc.

La polémica sobre el idioma nacional

Un tópico fundamental del pensamiento nacionalista cultural de cuño romántico es – justamente- la reflexión en torno al concepto de nación y de la identidad nacional. En este sentido, los *Discursos a la Nación Alemana*, de Johann Gottlieb Fichte –escritos entre 1807 y 1808 durante la ocupación francesa en Alemania- sustentaron una concepción esencialista de la nacionalidad, de gran productividad en el pensamiento posterior. En estos *Discursos...* (1964), Fichte tenía como finalidad exponer la naturaleza de la nacionalidad alemana y sus cualidades propias, indicando los medios para realizarla. Así, la nueva educación que regeneraría la nación alemana, debía basarse en el conocimiento de los caracteres esenciales de esa nación. Fichte en su IV *Discurso* define los rasgos que caracterizan al pueblo alemán desde su origen, más allá e independientemente de su condición contemporánea contingente de sojuzgamiento al poder francés. Al definir lo que *es* un alemán, sus caracteres esenciales, su individualidad, lo hace recortándolo y diferenciándolo de los otros pueblos que pertenecen a la raza germánica, y así brinda un modelo de cómo buscar definiciones nacionales para otros pueblos, entre ellos, el argentino. Este será el modelo que buscarán poner en funcionamiento Joaquín V. González y Ricardo Rojas, pensadores que buscaron definir las características culturales de la nación argentina, en sendos programas: *La tradición nacional* (1888) y *La restauración nacionalista* (1909).

Asimismo, Fichte considera que la lengua es el criterio más fuerte que otorga la singularidad a una nación. Fichte no se apoya en la raza, el clima, o las influencias naturales, sino en la lengua para definir el carácter de una nación. Este acento puesto en la lengua como elemento que permite discriminar un nosotros respecto de los otros, será lo que lleve a los pensadores del nacionalismo argentino a preocuparse por la determinación de una tradición literaria nacional, a debatir sobre el carácter, la existencia y el origen de la lengua criolla, como diferenciadora del habla del español peninsular. Y será, también, el criterio que sustente el proyecto de ley presentado ante la Cámara de Diputados por Indalecio Gómez en 1896 –el mismo año del estreno de *Calandria*- relativo a la enseñanza exclusivamente en idioma nacional en las escuelas de toda la República. Este proyecto suscitó un extenso debate en el seno de la Cámara de Diputados –durante las sesiones del 4, 7 y 9 de septiembre de 1896- que culminó con el rechazo del proyecto por 34 votos contra 19.

En este debate, se produjo una confrontación entre dos posiciones: la nacionalista y la pluralista. La primera, que suscribía y defendía el proyecto, adhería a la concepción de nación cultural sustentado por Fichte, considerando que la unidad nacional se fundaba en la uniformidad de la lengua. Por esta razón, propugnaba la homogeneidad cultural mediante la

enseñanza exclusiva del idioma nacional, ya que los extranjeros debían ser incorporados a la nación, sus diferencias culturales deben ser absorbidas por la cultura argentina ya existente y consolidada sobre su base erigida en el pasado. En esto también se observa una concepción evolucionista: la cultura más fuerte debe asimilar a la débil.

Los opositores al proyecto sostenían, por el contrario, una postura pluralista, que consideraba a la lengua solamente como un instrumento de comunicación, por lo que la utilización de una variedad de lenguas en la enseñanza implicaba una mayor riqueza cultural. Así, no temían a la diversidad cultural, sino que consideraban posible la existencia de una cultura heterogénea. Para ellos la cultura argentina no era algo acabado, concluido, sino que, por el contrario, estaba atravesando un proceso de formación, en el que se sumarían los rasgos de las diferentes comunidades de inmigrantes. En síntesis, como lo expresara el diputado radical Barroetaveña, para ellos la nación no era “el desideratum de la humanidad”.

Esta concepción de la lengua como elemento aglutinante y definitorio de la nacionalidad también se encontró presente en el debate cultural suscitado por el uso del criollismo en la literatura argentina. Una fuente fundamental de ese debate fue la publicación del libro de Ernesto Quesada *El "criollismo" en la literatura argentina* en 1902. Alfredo Rubione compiló junto a este texto todas las reacciones, adhesiones y críticas que provocó, así como otros documentos referidos a este debate y su análisis del mismo en su libro *En torno al criollismo* (1983). No nos detendremos en este debate ya analizado por Rubione, solo mencionaremos la adhesión de Quesada al nacionalismo cultural, su impugnación a la introducción en la lengua literaria de giros coloquiales surgidos de la fusión del castellano con las lenguas de los inmigrantes, y su propugnación de un programa literario que postulaba (poniendo de ejemplo entre otras obras a *Calandria* de Martiniano Leguizamón), que se podía

cantar (...) las tradiciones nacionales, las leyendas criollas y el alma de la raza gaucha, sin necesidad de rebajar el idioma, de vulgarizarlo (Quesada, 1983: 208).

De esta cita se desprende otra coincidencia entre el debate por el “idioma nacional” y el pensamiento de Fichte. Este rechazo a “rebajar”, “vulgarizar” el idioma mediante la incorporación de las jergas de los inmigrantes responde también a una concepción esencialista de la cultura, a la creencia de que existe un carácter nacional esencial y eterno, cuya mezcla con elementos culturales extranjeros puede llegar a corromperlo o provocar su disolución. Este esencialismo es un rasgo del pensamiento de Fichte que llega hasta el nacionalismo argentino. Para Fichte un *pueblo* es un conjunto de hombres que viven en sociedad y se forman unos a otros espiritual y naturalmente, obedeciendo a una ley de desarrollo, especial y cierta, de la divinidad. La unidad de esta ley es lo que convierte a las multitudes en un todo

compacto y natural. Esta ley precisa y completa es lo que Fichte llama el *carácter nacional de un pueblo*. Los hombres tienen confianza en la duración perpetua del pueblo del que proceden y de su individualidad conforme a esa ley oculta, sin que ningún elemento extranjero pueda mezclarse con él y corromperlo. Esta individualidad es lo eterno en lo que ellos confían y desean su continuación, como medio de enlazar su breve vida a la vida del pueblo eterno. Su fe en la eternidad de su propia vida los liga íntimamente a su nación. En esto consiste para Fichte el amor que tienen a su pueblo, mediante el cual lo estiman, creen en él, se regocijan de su existencia y se honran con sus orígenes.

Esta amenaza de corrupción y disolución de la nacionalidad que conlleva la presencia del extranjero se comprende en el contexto histórico de la ocupación francesa en Alemania. Ahora bien, mientras que Fichte recorta el carácter del alemán oponiéndolo a la figura del invasor francés que domina políticamente a su pueblo, para el nacionalismo argentino el extranjero amenazante será el inmigrante, que con sus costumbres y tradiciones puede "disolver" ese carácter genuino y originario nacional. Paulatinamente, el extranjero comenzó a percibirse en nuestro país como un peligro, como una amenaza a la integración nacional, por su capacidad de disolución. Debido a esto, desde la esfera gubernamental se pusieron en marcha proyectos que tendían a su incorporación, su "argentinización", sobre todo a nivel educativo. Estos proyectos tenían el objeto de disolver en el fuerte carácter nacional argentino las disímiles peculiaridades de los inmigrantes, homogeneizando los rasgos diversos en un todo armónico. En la heterogeneidad cultural se veía el peligro de la pérdida del carácter nacional. Y los nacionalistas argentinos bien podrían suscribir esta frase con que Fichte culmina su XIII discurso:

Ofrezcamos a huéspedes el espectáculo de una adhesión fiel a la patria y a los aliados, de una honradez intachable, del amor al deber, el cuadro, en fin, de todas las virtudes civiles y domésticas (...). Guardémonos bien de atraernos su desprecio lo que ocurrirá si (...) abandonásemos nuestra propia manera de vivir esforzándonos por parecernos más a ellos, adoptando sus costumbres. (...) renunciar a nuestras costumbres nacionales equivaldría a perder nuestra personalidad propia (1964: 217-218).

Por lo tanto, observamos cómo *Calandria* surge como una respuesta a la polémica que atravesaba el campo intelectual del contexto histórico de su producción en torno al idioma y la identidad nacional. En el marco de este debate, Leguizamón tomaba una posición esencialista, al constuir su pieza según este criterio, asumiendo la misión de crear una lengua literaria criolla culta, diferente del castellano peninsular y sin incluir idiolectos de inmigrantes, una lengua que respondiera a esa identidad nacional "pura".

El "Programa Cultural" de Joaquín V. González

Joaquín V. González es –junto con Rafael Obligado– el autor más representativo del nativismo narrativo: Eduardo Romano (1993) lo considera incluso “el más lúcido teorizador de esta poética”. Este autor realizó en *La Tradición Nacional* (1888) la operación de crear un mito nacional, de crear un mito de origen. Esta operación respondía a la necesidad de crear una base sobre la que fundar la identidad nacional argentina, respondiendo a esta concepción esencialista romántica de la nacionalidad. Este origen mítico es, además, una construcción que responde claramente a la operación de tradición selectiva definida por Raymond Williams (1980: 137). González construye una tradición nacional de larga duración temporal, estableciendo una continuidad desde la cultura precolombina, el “pueblo primitivo” en el sentido de Herder y Fichte, hasta su momento presente. Realiza una operación semejante a la de Herder, al trazar una larga genealogía desde ese pueblo primitivo –orientales y nórdicos en el caso de Herder, indígenas en el de González– hasta su situación contemporánea. Dentro de esa área total posible, en términos de Williams, el autor que nos ocupa selecciona y acentúa aquellos elementos surgidos de la fusión entre la cultura indígena conquistada y la española conquistadora. Y es evidente también los elementos que rechaza o excluye dentro de ese área posible, ya que en su obra casi no hay referencias a los inmigrantes, ni considera que dentro de la configuración de la tradición nacional existan elementos culturales aportados por los inmigrantes. Considera que:

Desde principios del siglo XVIII (...) la sociabilidad americana se hallaba enriquecida con elementos nuevos, fruto de la evolución simultánea de dos razas sobre un territorio virgen y bajo climas fecundos; los habitantes de las ciudades no son ya sólo los españoles, conservador de la costumbre patria, y de su idioma y de su religión, ni el morador de los campos es el mismo indio de la conquista, libre de influencias de ajena cultura, y que adopta los nuevos usos porque lo obligan a ello: en las ciudades aparecen ya costumbres de carácter mixto, y algunas enteramente distintas de la originaria; y el idioma mismo comienza a recibir en el uso de la gente culta nuevos vocablos y nuevas locuciones, nacidas en el país por efecto del genio propio de la cultura nativa .

Entonces aparece ese tipo original del gaucho, dominador del desierto, de la selva, de la montaña, que no es el paisano español, ni el colono indiano, sino una manifestación viva y brillante del carácter de ambas razas, pero dominando en él la riquísima fantasía que bulle en nuestro clima, el sentimiento que brota de nuestra naturaleza, la inteligencia que nace de todas las causas lógicas reunidas: es el hijo legítimo de la tierra, y ha heredado de ella todos sus grandes rasgos, todas sus profundas influencias; y su figura moral está fundida en el mismo molde inmenso de nuestros desiertos, o esculpida con el mismo cincel que ha perfilado las montañas colosales o los informes monumentos que aún se levantan sobre sus pedestales graníticos, para atestiguar que la llama del arte encendió el cerebro de los primitivos pobladores de América. (1957a: 144)

De esta cita se deduce también la importancia decisiva que otorgaba González –a semejanza de Herder– a la influencia del paisaje y el clima en la configuración de la tradición

nacional, y por tanto, la valoración que asignaba a la cultura regional. En otro pasaje del mismo libro afirma:

Cada una de estas regiones imprime en el alma de sus moradores un sello propio (...) cada una tiene su poesía, su música, sus tradiciones, su religión natural y su concepción peculiar del arte y de la vida misma; y las influencias de estos elementos físicas, formando la fuerza motriz latente de cada hombre, de cada familia, de cada tribu, de cada raza... (1957a: 20)

Joaquín V. González aspiraba a recuperar y fijar estas tradiciones regionales, resguardadas en la conciencia popular, concretando una "literatura nacional". Así, en su libro, propuso un verdadero "programa cultural" que tuvo gran repercusión en el campo intelectual argentino. Este programa consistía en hacer literatura nacional como estrategia de formación de la conciencia nacional, en escribir sobre el país y en especial sobre el interior, sobre cada región comprendida en la Argentina. Y él mismo concretó este objetivo, este proyecto de literatura regional en su obra *Mis Montañas* (1894), como el mismo lo expuso en el prólogo a su obra:

Los recuerdos de infancia y la poesía de las regiones de portentosa belleza, donde un tiempo se alzó el hogar de mis mayores, eran la fuente de los consuelos que yo anhelaba (...) Para eso, y para rendir tributo al pueblo en que he nacido, pidiendo a la literatura patria un rincón humilde para estas páginas en que quiero reflejar su naturaleza y sus sencillas costumbres, emprendí con algunos amigos, en marzo de 1890, un viaje al interior de la Sierra de Velasco. (1944: 17).

Esta obra se convirtió en el texto modelo del nativismo literario, corriente de la que Joaquín V. González fue el autor más representativo (Romano, 1993). Además, siguiendo este "mandato" de su programa, se escribieron durante esos años historias provinciales, crónicas regionales, y en el campo del arte surgieron debates en torno a la existencia de un arte nacional. En el campo de las artes plásticas, se produjo una polémica en torno al Ateneo que protagonizaron, entre otros, Eduardo Schiaffino, Calixto Oyuela y Rafael Obligado. Lo mismo sucedió en el campo del teatro. El campo teatral estaba surcado por reclamos de la necesidad de la fundación de un teatro nacional, y surgieron además durante esos años los primeros intentos de realizar una historia del teatro nacional, concretados en *Historia del Teatro Antiguo en Buenos Aires* (1902) de Mariano G. Bosch y en *Teatro Nacional Rioplatense* (1910), de Vicente Rossi (1969). Mariano Bosch (1969) en su siguiente libro - *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino* (1929)- entabló una polémica con el texto de Rossi, justamente en torno a la cuestión sobre la concepción del teatro nacional.

Otro intelectual que acata el "mandato" de González es Martiniano Leguizamón, tanto en su obra dramática nativista, como en su más extensa obra ensayística, referida tanto al campo de la historia como de la literatura y la crítica literaria. Tanto en su obra dramática -

como hemos venido viendo a lo largo de esta tesis- como ensayística, Leguizamón confirma esta pertenencia al criollismo nativista, como expresa en *Alma nativa*:

El regionalismo a que aspiro con íntimo deleite, es el consagrado por el arte, el que se nutre con los amores del suelo natal que nos saturó de recónditas añoranzas, el que evoca esas tiernas memorias siempre presentes en nuestro corazón, el que nos trae alegres rumores de los regocijos tradicionales con el eco de las viejas canciones que oíamos en torno a la lumbre del solar de nuestros abuelos, el que refleja con su luz y su color las características del ambiente nativo, el que interpreta en el libro, en el lienzo, en el mármol o en la página musical la poesía espontánea del alma de los terruños. (1961a: 21-22)

El propio Joaquín V. González, en su introducción al libro de relatos de Leguizamón *Recuerdos de la Tierra*, escrita en octubre de 1896, subraya las características regionales de la obra de Leguizamón, ya que comprende

Tres elementos fundamentales: el descriptivo de lugares, costumbres y tipos de la región circunscripta por el Paraná y el Uruguay, el tradicional e histórico sobre episodios relativos a tiempos de heroísmos y miserias comunes; y el folklore, o sea la exposición de esas creencias y usos locales, que dan a conocer los caracteres ingénitos de las agrupaciones humanas moradoras de sus riberas, bosques, planicies y hondonadas (1957b: 8)

También destacó González el carácter fundador de la obra de Leguizamón en general y del regionalismo en particular, de una historia y literatura nacional:

Pertenece, pues, este libro, al género valiosísimo de los que preparan en lenta y laboriosa gestación los elementos de la futura historia nacional, la historia verdadera, la que sigue a una Nación como organismo fisiológico y como personalidad humana, sin desprenderla de sus orígenes, de sus adherencias fatales hacia la tierra que habita y el ambiente que respira y la rodea. (...) las diferencias constitutivas de cada zona se hallan determinadas por los caracteres del suelo correspondiente y de su historia, comprendidas en ésta la de las razas primitivas y la del establecimiento y desarrollo de la nación conquistadora. En tal variedad de elementos físicos e históricos como existe desde un cabo al otro de la tierra argentina, la formación de esta literatura deberá ser, pues, regional, si ella ha de ser la expresión exacta del espíritu y cualidades de la nación que la habita (1957b: 10-12).

Esta misma línea de pensamiento suscitada en torno a la “cuestión nacional” a partir de mediados de la década del 80 –a la que pertenecen la obra de González y Leguizamón-, se continúa en las conferencias dictadas por Leopoldo Lugones en 1913, y publicadas en 1916 en *El Payador* (1991). Este texto configura la culminación y el clímax de todo este proceso de revalorización del concepto de lo “criollo”, como evocador de valores y virtudes positivas, que modificó la función social atribuida a la tradición y a la figura del gaucho, ya no solamente como evocación nostálgica del pasado, sino como elemento de unión e identificación nacional ante los acelerados cambios sociales y políticos que produjo el proceso de modernización –entre otros la inmigración; el crecimiento urbano; la secularización; la

transformación económica y productiva; el surgimiento de las protestas obreras, etc.- (Altamirano, 1983; Sarlo, 1983).

En este texto, Lugones identifica a los payadores criollos con los trovadores medievales y les asigna el rol de los personajes más significativos en la formación de la raza, ya que estos "rústicos cantores" iniciaron la creación del idioma nacional. En esto, Lugones sigue a Fichte, al considerar a la lengua como el rasgo definitorio de la nacionalidad. Así, el payador, al inventar mediante la poesía, un nuevo modo de expresión del "alma de la raza en formación", echó para Lugones el fundamento diferencial de la patria. Este proceso que comenzó con la formación de "otro castellano" por obra de los poetas populares, culminó -para Lugones- en la creación de un poema épico nacional: el *Martín Fierro* de José Hernández. Lugones se propone en *El Payador* el objeto de definir la poesía épica, de demostrar que *Martín Fierro* pertenece a ella y de estudiarlo como tal. Así, Lugones, en el marco de esta "reacción nacionalista", consagró al *Martín Fierro* como la obra fundacional de la literatura argentina, como plantea Altamirano en su artículo "La Fundación de la literatura argentina" (1983) y, desde entonces se la considera la obra que representa y sintetiza nuestra identidad nacional.

González y Lugones representan así -respectivamente- el punto inicial y el punto cúlmine de este proceso de la idealización de la figura del gaucho, característica también de la poética nativista. El primero de ellos define así a este arquetipo:

El gaucho es el hijo genuino de la tradición, es el fruto lozano de la amalgama del indígena y el europeo; reúne los hábitos vagabundos del uno a la mansedumbre y elevación moral del otro (1957a,166)

El gaucho argentino es siempre el mismo bajo todas las latitudes de nuestro inmenso territorio; la tristeza es el fondo de su ser, porque se la infunden la soledad de la llanura y sus lúgubres crepúsculos, ... ama siempre con vehemencia, poniendo en el amor la vida, ya a la campesina de tez morena .. ya a la tierra.

Es siempre el mismo gaucho nacional, ... hay en sus amores fuerzas infantiles dignas del idilio, respetos del caballero medieval, que desnuda la espada y provoca a duelo al osado insultador de la dueña y de la honra. Los desdenes del amor le acibaron la vida y enervan el rigor nativo..., pero el rival le trueca en héroe, despertando los instintos nobles, y no es ya el dulce cantar la voz de sus sueños sino el rugido ahogado en el pecho el que expresa la sublevación de las pasiones que hacen chispear las pupilas y armar el brazo. (1944, 125-126).

Es de destacar la asimilación que realiza González entre el gaucho y el caballero medieval, semejante a la que Lugones establece entre el payador y el trovador medieval. Esto remite a la valoración de este ideal caballeresco que realiza Herder en su Filosofía de la Historia. Así, tanto la obra de Joaquín V. González, el criollismo del centenario y el nativismo teatral comparten la construcción de una imagen idealizada del gaucho, la configuración de una figura mítica, de un arquetipo.

En síntesis, los diferentes rasgos mencionados en la obra ensayística y narrativa de Joaquín V. González -esta búsqueda de los orígenes de la tradición nacional en un pueblo primitivo, la exaltación de la idealizada vida campesina, de las cualidades regionales y el color local, de un pasado como “época de oro”, la configuración del héroe gaucho- son todos rasgos que responden a la corriente del pensamiento romántico de larga duración definida por Berlin (2000). Martiniano Leguizamón -en toda su obra dramática, narrativa y teórica- así como Leopoldo Lugones -en *El Payador*- continúan esta línea de pensamiento y se presentan como verdaderos “discípulos” que concretan el mandato de su “maestro” de concretar una literatura nacional. Por esta razón, hemos delimitado nuestro estudio del contexto histórico de surgimiento del nativismo entre los años 1888 -fecha de la publicación de *Mis Montañas* de Joaquín V. González- y 1913 -año del dictado de las conferencias que dieron origen a *El Payador* (1916) de Leopoldo Lugones, dos hitos fundamentales en el proceso de debate sobre la identidad nacional.

Conclusiones

La presencia y auge del nativismo en el teatro argentino se relaciona con las ideas imperantes en el campo intelectual de la época, en especial con el debate sobre la definición de la nacionalidad y la cultura nacional, preocupación que queda en evidencia en la obra de autores como Joaquín V. González, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, así como con el fenómeno que Beatriz Sarlo (1983) denominó “reacción nacionalista del Centenario”. Este debate instalado en el campo intelectual por el pensamiento nacionalista conservador en los primeros años del siglo, encontró su clímax en el clima de balance general que se generó en torno al centenario de la Revolución de Mayo, en 1910. Este pensamiento se cuestionaba acerca de la configuración de la cultura argentina ante los violentos procesos de cambios sociales y económicos que afectaban a nuestro país, incluso -como señalamos- se preguntó acerca de su existencia.

Así, el surgimiento del nativismo se inserta en el debate entre tradición y progreso y se relaciona con la reflexión sobre la identidad nacional que signó el campo intelectual y teatral los primeros años del siglo. Tanto el costumbrismo como el regionalismo y el provincialismo presentes en la poética nativista responden a esta mirada nacionalista que se vuelve hacia el interior, para mostrar los valores culturales propios de cada zona del país, valorizada como auténticamente nacional en contraposición a la “urbe cosmopolita” porteña. Y al hacerlo respondía a la necesidad nacionalista de encontrar en la paz, sencillez y quietud provinciana un modelo de nación, la definición de la nacionalidad, ante un contexto de cuestionamiento a

la identidad nacional. En este sentido, el nativismo asume la misión de configurar selectivamente la tradición nacional (Williams, 1980: 137-138) al erigir la apología del campo frente a la ciudad; al construir el símbolo del gaucho como una imagen idealizada, como un arquetipo moral integrado armónicamente al orden social; valorado por su código ético, (contrapuesto a la figura del inmigrante percibida como negativa); y al percibir al pasado como la "edad de oro" de nuestra identidad nacional. Así, la búsqueda de representar la vida y las costumbres regionales del nativismo estaría sustentada en el objetivo de recuperar y fijar esas tradiciones ante el acelerado avance histórico que provocaba su desaparición.

Como hemos demostrado, el pensamiento romántico ha sido altamente productivo en el campo intelectual y teatral argentino. Así como desde el campo del ensayo y la narrativa, Joaquín V. González, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez se propusieron la misión de crear una conciencia nacional, en el campo del teatro también lo hicieron autores como Martiniano Leguizamón, Nicolás Granada y Julio Sánchez Gardel. Esta relevancia asignada por el nativismo a la nacionalidad, a la pertenencia a una tradición, se sustentaba en una concepción nacionalista cultural de base romántica, que desde su surgimiento en Alemania se extendió como una corriente ideológica de larga duración temporal, más allá del momento en que deja de estar vigente como corriente artística. Así, ciertos rasgos de esta actitud romántica definida por Berlin se proyectan hasta la Argentina de fines de siglo XIX y principios del XX, atravesando todo el debate sobre la cuestión nacional, y desde esa inquietud presente en el campo cultural, se traslada al teatral, caracterizando al teatro nativista y a otras formas teatrales, como la comedia costumbrista, que rescataban el costumbrismo, la importancia del color local y el regionalismo.

Tanto el costumbrismo como el regionalismo y el provincialismo presentes en esta poética responden a una mirada romántica y primitivista que se vuelve hacia el interior, para mostrar los valores culturales propios de cada zona del país, valorizada como auténticamente nacional en contraposición a la "urbe cosmopolita" porteña, como ya hemos afirmado. Y al hacerlo respondían a la necesidad nacionalista de encontrar en la paz, sencillez y quietud provinciana un modelo de nación, la definición de la nacionalidad, ante un contexto de cuestionamiento a la identidad nacional y especialmente cultural. Este nacionalismo, caracterizado por su persistencia (Gramuglio, 1994), surgió como señal de alarma de la propia elite gobernante frente a los efectos no deseados de las políticas puestas en marcha para la construcción del estado nacional, en especial cuando comenzó a percibirse los conflictos derivados de la modernización promovida por el proyecto liberal (Svampa, 1994).

Aunque a partir de 1930 el nativismo pasa a ocupar una posición remanente dentro del campo teatral -ya que se vuelve dominante el subsistema teatral moderno inaugurado por el movimiento del Teatro Independiente-, su permanencia se proyecta hasta la década del cincuenta. Durante el período 1943-1955 se produce un resurgimiento del nativismo, relacionado con el contexto histórico, político y social, en especial con la política cultural desarrollada por el gobierno peronista (Mogliani: 1999a). Luego de esta fecha, el nativismo se desplazó hacia otros espacios menos prestigiosos dentro de nuestra cultura. Podemos encontrar elementos de esta poética en prácticas remanentes como las ferias y los festivales gauchescos, o la retórica de los presentadores folklóricos, que también tienen como objetivo mantener y transmitir la tradición nacional.